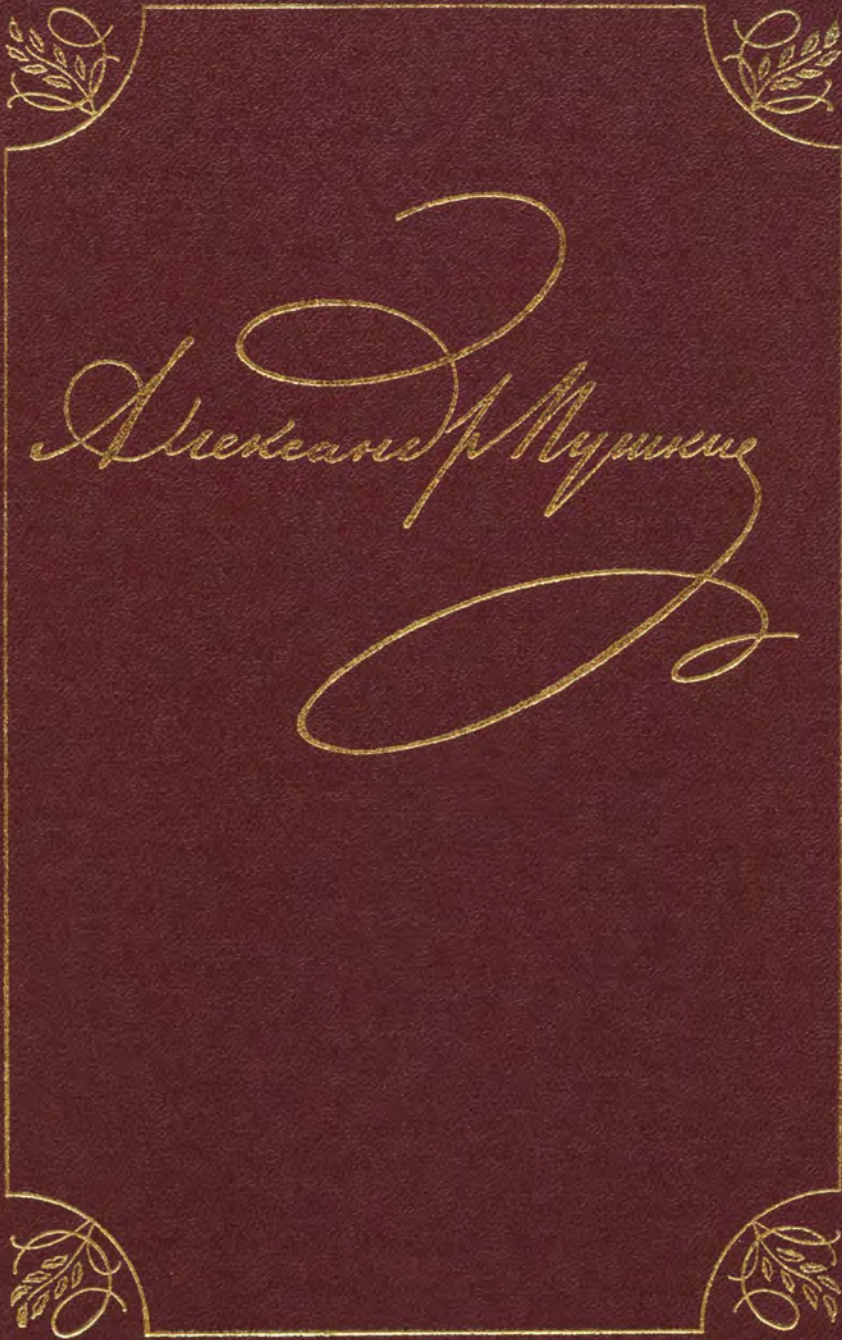




А. С. ПУШКИН





А. С. ПУШКИН

Портрет работы В. А. Тропинина. 1827  
(Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург).

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



# А. С. ПУШКИН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
В ДВАДЦАТИ ТОМАХ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
«НАУКА»  
2009

# А. С. ПУШКИН

ТОМ СЕДЬМОЙ

## ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
«НАУКА»  
2009

УДК 882  
ББК 84(0)5  
П191

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*В. Е. БАГНО, С. Г. БОЧАРОВ, С. В. БЕРЕЗКИНА,  
М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Т. М. ГОРЯЕВА, А. А. ДОЛИНИН,  
Н. Н. КАЗАНСКИЙ, Т. И. КРАСНОБОРОДЬКО, А. Б. КУДЕЛИН,  
Е. О. ЛАРИОНОВА (зам. главного редактора), Л. М. ЛОТМАН,  
А. Л. ОСПОВАТ, Н. Г. ОХОТИН, В. Д. РАК,  
Н. Н. СКАТОВ (главный редактор), С. Б. ФЕДОТОВА (отв. секретарь),  
С. А. ФОМИЧЕВ, Е. П. ЧЕЛЫШЕВ*

Тексты подготовили и примечания составили

*В. Е. БАГНО, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Н. Л. ДМИТРИЕВА,  
А. А. ДОЛИНИН, Б. А. КАЦ, Т. А. КИТАНИНА, Л. М. ЛОТМАН,  
Л. А. СТЕПАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ*

Редакторы тома *М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Л. М. ЛОТМАН*

Контрольный рецензент *Е. О. ЛАРИОНОВА*

ISBN 978-5-02-026393-2 (Т. 7)  
ISBN 5-02-028342-8

- © М. Н. Виролайнен, Л. М. Лотман, составление, статья, подготовка текстов, примечания, 2009
- © В. Е. Багно, М. Н. Виролайнен, Н. Л. Дмитриева, А. А. Долинин, Б. А. Кац, Т. А. Китанина, Л. М. Лотман, Л. А. Степанов, С. А. Фомичев, составление, подготовка текстов, примечания, 2009
- © Российская Академия наук, 2009
- © Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН, оформление, 2009

ДРАМАТИЧЕСКИЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
1825—1830 гг.





**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 немудрено:  
Народ еще повоет да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
<sup>10</sup> 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,  
<sup>20</sup> 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

Скажу, что понапрасну  
30 Лилася кровь царевича-маденца;  
Что если так, Димитрий 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;  
Весь город был свидетель злодеянья;  
40 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 неожиданной;  
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 устроит;  
 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,  
<sup>90</sup> 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

- <sup>10</sup> В последний раз отведать силу просьбы  
Над скорбною правителя душой.  
Завтра вновь святейший патриарх,  
В Кремле отпев торжественно молебен,  
Предшествуем хоругвями святыми,  
С иконами Владимирской, Донской,  
Воздвигется, а с ним синклит, бояре,  
Да сонм дворян, да выборные люди  
И весь народ московский православный,  
Мы все пойдем молить царицу вновь,  
<sup>20</sup> Да сжалится над сирью Москвой  
И на венец благословит Бориса.

Идите же вы с Богом по домам,  
Молитесь, да взыдет к небесам  
Усердная молитва православных.

Народ расходится.

## 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  
<sup>10</sup> 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

<sup>20</sup> Теперь пойдем, поклонимся гробам  
Почиющих властителей России,  
А там — звать весь наш народ на пир,  
Всех, от вельмож до нищего слепца;  
Всем вольный вход, все гости дорогие.

*(Уходит, за ним и бояре.)*

Князь Воротынский

*(останавливая Шуйского)*

Ты угадал.

Шуйский

А что?

Воротынский

Да здесь, наместни,

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,

<sup>30</sup> 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, заветанный 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  
<sup>10</sup> 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 —  
<sup>20</sup> Давно ль оно неслось событий полно,  
Волнуясь, как море-окиан?  
Теперь оно безмолвно и спокойно:  
Не много лиц мне память сохранила,  
Не много слов доходит 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  
<sup>30</sup> 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:  
<sup>40</sup> Ни на челе высоком, ни во взорах  
Нельзя прочесть его сокрытых дум;  
Всё тот же вид смиренный, величавый.  
Так точно дьяк, в приказах поседельй,  
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 вовеки.

Григорий

<sup>50</sup> Ты всё писал и сном не позабылся,  
А мой покой бесовское мечтанье  
Тревожило, и враг меня мучил:  
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...  
<sup>60</sup> 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 пленяют 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 них? Никто. А что же? Часто  
Златой 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 игумном богомольным.  
 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 игумну и всей братье:  
 «Отцы мои, желанный день придет,  
 Предстану здесь алкающий спасенья;  
 Ты, Никодим, ты, Сергей, ты, Кирилл,  
 Вы все — обет примите мой духовный,  
 Прииду к вам, преступник окаянный,  
 И схиму здесь честную восприму,  
 К стопам твоим, святой 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 воздыхал о мирном житии  
 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 едино зримый,  
 Явился муж необычайно светел,  
 И начал с ним беседовать Феодор  
 И называть великим патриархом,  
 И все кругом объаты были страхом,  
 140 Уразумев небесное виденье,  
 Зане святой 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. Наутро 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 них, 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 загремел,  
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 свою; 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:  
<sup>190</sup> Войну и мир, управу государей,  
Угодников святые чудеса,  
Пророчества и знаменья небесны —  
А мне пора, пора уж отдохнуть  
И погасить лампаду... Но звонят  
К заутрене... 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 —  
<sup>200</sup> А между тем отшельник в темной келье  
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 владыка, 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 братии; а я, видя, что он еще млад и неразумен, отдал его под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен, читал наши летописи, сочинял каноны святым; но, зная, грамота далася ему не от Господа Бога...

Патриарх

<sup>10</sup> Уж эти мне грамотеи! 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. Этак а ересь! *буду царем на Москве!*.. Поймать, поймать враго-угодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние. Ведь это ересь, отец игумен?

Игумен

Ересь, святой владыка, 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 утрюм!

Уходят.

Царь

(входит)

Достиг я высшей власти;

Шестой уж год я царствую спокойно,  
<sup>10</sup> 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 золото  
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 потчевать, 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 добратся.

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!..

Мисаил

10 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

<sup>20</sup> Пей, да про себя разумей, отец Варлаам!.. Видишь, и я порой складно говорить умею.

Варлаам

А что мне про себя разуметь?

Мисаил

Оставь его, отец Варлаам.

Варлаам

Да что он за постник? Сам же к нам назвался в товарищи, неведомо кто, неведомо откуда — да еще и спесивится.

(*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

<sup>30</sup> 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)

Вот тебе, бабушка, Юрьев день. (Вслух.) Да кого ж им надобно? Кто бежал из Москвы?

Хозяйка

А Господь его ведает, вор ли, разбойник, только здесь и добрым людям ныне 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 всякий <sup>40</sup> 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, окаанным! 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 <sup>50</sup> люди?

Варлаам

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



Пристав  
(Григорью)

А ты?

Мисаил

Наш товарищ....

Григорий

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)

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

Первый

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

Варлаам

70 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 продолжение Варлаамовой речи первый пристав значительно всматривается в Мисаила.

Первый пристав

Алёха! 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 изловить и по-  
80 весить. Знаешь ли ты это?

Мисаил

Не знаю.

Пристав

(Варлааму)

Умеешь ли ты читать?

Варлаам

Смолоду знал, да разучился.

Пристав

(Мисаилу)

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

90 Пстой! 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

Вот на... А у кого же ты научился?

Григорий

У нашего пономаря.

Пристав

(дает ему указ)

Читай же вслух.

Григорий

(читает)

«Чудова 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, ока-  
100 янный Гришка, к границе Литовской...»

Пристав

(Мисаилу)

Как же не ты?

Григорий

«И царь повелел изловить его...»

Пристав

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 думал, не гадал!

Варлаам

(вырывая бумагу)

<sup>110</sup> Отстаньте, сукины дети! что я за Гришка? как! 50 лет, борода седая, брюхо толстое! Нет, брат! молод еще надо мною 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, 20; 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, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Да это, друг, уж не ты ли?

Григорий вдруг вынимает кинжал; все перед ним расступаются, он бросается в окно.

Приставы

<sup>120</sup> 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.  
<sup>10</sup> 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 неистощимой  
Проистекут источники на нас;  
И, царскую на то воздвигнув чашу,  
<sup>20</sup> 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

Чудеса да и только.

<sup>30</sup> 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:

Кто б ни был он, спасенный ли царевич,  
<sup>40</sup> 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  
У Вишневецкого, что на одре болезни  
50 Открылся он духовному отцу,  
Что гордый пан, сию 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 —  
И, говорят, помогу обещал.

Шуйский

60 Всё это, брат, такая кутерьма,  
Что голова кругом пойдет неволью.  
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,  
Как царь Иван (не к ночи будь помянут).  
70 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 подгребает 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.  
 Знатнейшие меж нами роды где?
- <sup>80</sup> 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,  
 Которого захочем наказать.
- <sup>90</sup> 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  
 Им посулить старинный Юрьев день,  
 Так и пойдет потеха.

Шуйский

Прав ты, Пушкин.

- <sup>100</sup> 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

*(целует 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 Ивана-королевича.

Ксения

Нет, мамушка, я и мертвому буду ему верна.

Входит Борис.

Царь

Что, Ксения? что, милая моя?  
В невестах уж печальная вдовица!  
<sup>10</sup> 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,  
Тут Новгород, тут Астрахань. Вот море,  
<sup>20</sup> 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,  
Все области, которые ты ныне  
30 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.

(Ксении.)

Душа моя, поди в свою светлицу;  
Прости, мой друг; утешь тебя Господь.

Ксения с мамкою уходит.

Что скажешь мне, Семен Никитич?

Семен Годунов

Нынче

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

Царь

40 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;  
А разошлись уж поздно. Только Пушкин  
<sup>50</sup> 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.  
Но, кажется, ты сам пришел за делом,  
<sup>60</sup> 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

Что Пушкину привез вечер гонец? Не та ли,

Шуйский

Всё знает он!.. Я думал, государь,  
Что ты еще не ведаешь сей тайны.

Царь

Нет нужды, князь: хочу сообразить  
<sup>70</sup> 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.  
Но знаешь сам: бессмысленная чернь  
<sup>80</sup> 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  
Димитрия воскреснувшее имя.

Царь

<sup>90</sup> 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  
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон  
<sup>100</sup> Не прилетел из Кракова. Ступай.

Шуйский

Иду.

Царь

Постой. Не правда ль, эта весть  
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:

Как я узнал, что отрока сего...

<sup>110</sup> 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

Подумай, князь. Я милость обещаю,  
Прошедшей лжи опалою напрасной  
<sup>120</sup> 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  
Я труп его в соборе посещал,  
<sup>130</sup> Всем Угличем туда сопровождаемый.  
Вокруг него 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: Дмитрий  
Во гробе спит.

Царь  
Довольно, удались.

Шуйский уходит.

<sup>140</sup> 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  
Иль звук лишит детей моих наследства?  
<sup>150</sup> Безумец я! чего ж я испугался?  
На призрак сей подуй — и нет его.  
Так решено: не окажу я страха —  
Но презирать не должно ничего...  
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

## КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО

Самозванец и pater 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 и вся Восточна Церковь  
Признают власть наместника Петра.

### Pater

Вспомоществуй тебе святой Игнатий,  
<sup>10</sup> 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

*Атеп.* Кто там?

Входит слуга.

Сказать: мы принимаем.

Отворяются двери, входит толпа  
русских и поляков.

Товарищи! мы выступаем завтра  
Из Кракова. Я, Мнишек, у тебя  
<sup>20</sup> 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,  
Сыны славян, я скоро поведу  
<sup>30</sup> 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,  
<sup>40</sup> 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

<sup>50</sup> 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! Приблизься, 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

<sup>60</sup> 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 царский трон ступенями тебе.

Самозванец

<sup>70</sup> 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  
Пожалуем наш верный вольный Дон.

## Поэт

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

Великий принц, светлейший королевич!

## Самозванец

Что хочешь ты?

## Поэт

*(подаст 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 музыки голос  
И я люблю парнасские цветы.  
Я верую в пророчества пиитов.  
Нет, не вотще в их пламенной груди  
Кипит восторг: благословится подвиг,  
Его ж они прославили заране!  
Приблизься, друг. В мое воспоминанье  
100 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.<sup>1</sup>  
Итак, друзья, до завтра, до свиданья.

Все

В поход, в поход! Да здравствует Дмитрий,  
Да здравствует великий князь Московский!

---

<sup>1</sup> Муза венчает славу, а слава музу (лат.).

## 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 московский?

Мнишек

А какова, скажи, моя Марина?  
Я только ей промолвил: ну, смотри!  
<sup>10</sup> Не упускай Дмитрия!.. и вот  
Всё кончено, уж он в ее сетях.

Музыка играет польский. Самозванец идет  
с Мариною в первой паре.

Марина

(тихо Дмитрию)

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,  
<sup>20</sup> Готовы мы; но, видно, панна Мнишек  
С Димитрием задержит нас в плену.

Дама

Приятный плен.

Кавалер

Конечно, если вы...

Расходятся; комнаты пустеют.

Мнишек

Мы, старики, уж нынче не танцуем,  
Музыки гром не призывает нас,  
Прелестных рук не ждем и не целуем,  
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,  
<sup>30</sup> Признайся, друг: всё как-то приуныло.  
Оставим их; пойдем, товарищ мой,  
Венгерского, обросшую травой,  
Велим оторвать 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;  
Перед 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?  
<sup>10</sup> 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...  
<sup>20</sup> 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!

М а р и н а

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.

С а м о з в а н е ц

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!

М а р и н а

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...

С а м о з в а н е ц

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 язвишь —  
Как! ежели... 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

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

Самозванец

Нет! полно:  
Я не хочу делиться с мертвецом  
Любовницей, ему принадлежащей;  
Нет, полно мне притворствовать! 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 сучая,  
Под клобуком свой замысел отважный

100 Обдумал я, готовил миру чудо —  
 И наконец из келии бежал  
 К украинцам в их буйные курени;  
 Владеть конем и саблей научился;  
 Явился к вам, Дмитрием 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)

Куда завлек меня порыв досады!  
 110 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 колена.)

Марина

Встань, бедный самозванец.

Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,  
 Как девочки доверчивой и слабой  
 Тщеславное мне сердце умирить?  
 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

Виновен я; гордыней обуянный,  
130 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 святъней,  
Пред ней же 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,  
Когда ты сам с такою простотой,  
150 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 признанье.  
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! итак, должна я верить.  
 О, верю я! Но чем, нельзя ль узнать,  
 Клянешься ты? Не именем ли Бога,  
 Как набожный приемыш 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 моей,  
 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 Дмитрия. 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. Черт 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

Князь Курбский и Самозванец, оба верхами.  
Полки приближаются к границе.

Курбский

*(прискакав первый)*

Вот, вот она, вот русская граница!  
Святая Русь! Отечество! я твой!  
Чужбины прах с презреньем отряхаю  
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,  
<sup>10</sup> Сей добрый меч — слуга царей московских!  
В своем пиру теперь он загуляет  
За своего надёжу-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  
<sup>20</sup> 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  
<sup>30</sup> 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; помощь  
Нужна моим усердным воеводам.  
Бунтовщиком Чернигов осажден.  
Спасайте град и граждан.

Басманов

Государь,

Трех месяцев отныне не пройдет,  
<sup>10</sup> 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,  
<sup>20</sup> 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 шепот,  
 Умы кипят... их нужно остудить;  
 Предупредить желал бы казни я,  
 Но чем и как? Решим теперь. Ты первый,  
 Святой отец, свою поведай мысль.

### Патриарх

40 Благословен Всевышний, поселивший  
 Дух милости и кроткого терпенья  
 В душе твоей, великий государь;  
 Ты грешному 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, бесстыдно 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 младых 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 могилой,  
 Бог милостив — 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 святыи 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 отирает 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 святыи мощи  
 Перенести, поставить их в соборе  
 Архангельском; народ увидит ясно  
 Тогда обман безбожного злодея,  
 И мощь бесов исчезнет яко прах.

Молчание.

Князь Шуйский

Святыи 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,  
<sup>120</sup> И так уж есть довольно шумных толков;  
Умы людей не время волновать  
Нежданною, 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

<sup>130</sup> Да будет так! Владыка патриарх,  
Прошу тебя пожаловать в палату:  
Сегодня мне нужна твоя беседа.

Уходит; за ним 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

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...<sup>1</sup> пошоль назад!

Один из беглецов

Сам пошоль, коли есть охота, проклятый басурман.

Маржерет

Quoi? quoi?<sup>2</sup>

Другой

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

Маржерет

Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?.. Sacrés gueux, maudite canaille! Mordieu, mein Herr, j'enrage: on dirait que ça n'a pas de bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour fuir.<sup>3</sup>

В. Розен

<sup>10</sup> Es ist Schande.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ну!.. (фр.)

<sup>2</sup> Что? что? (фр.)

<sup>3</sup> Что значит *pravoslavni*?.. Прощельги окаянные, проклятая сволочь! Черт побери, mein Herr (сударь — нем.), я взбешен: можно подумать, у них нет рук, чтобы драться, а только ноги, чтобы бежать (фр.).

<sup>4</sup> Позор (нем.).

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?<sup>1</sup>

В. Розен

Sie haben Recht.<sup>2</sup>

Маржерет

Diable, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz, comme il s'appelle, est un brave à trois poils.<sup>3</sup>

В. Розен

Ja.<sup>4</sup>

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 une sortie.<sup>5</sup>

В. Розен

Ich glaube das.<sup>6</sup>

Входят немцы.

Маржерет

<sup>20</sup> Ha, ha! voici nos Allemands. Messieurs! Mein Herr, dites-leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons!<sup>7</sup>

В. Розен

Sehr gut. Halt!<sup>8</sup>

Немцы строятся.

Marsch!<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Пропади ты пропадом! Я не сдвинусь ни на шаг; раз дело начато, надо его кончить. Согласно, mein Herr (сударь — нем.)? (фр.)

<sup>2</sup> Вы правы (нем.).

<sup>3</sup> Дьявольщина, становится жарко! Этот чертов Самозванец, как его называют, парень хоть куда (фр.).

<sup>4</sup> Да (нем.).

<sup>5</sup> Э, смотрите, смотрите! Завязался бой в тылу у неприятеля. Это, наверно, наступает смельчак Басманов (фр.).

<sup>6</sup> Думаю, да (нем.).

<sup>7</sup> Ага! вот и наши немцы. Господа! Mein Herr (сударь — нем.), велите им построиться, и, черт нас раздери, пойдем наконец в атаку! (фр.)

<sup>8</sup> Отлично. Стой! (нем.)

<sup>9</sup> Марш! (нем.)

Немцы

(идут)

Hilf Gott!<sup>1</sup>

Сражение. Русские снова бегут.

Ляхи

Победа! победа! Слава царю Димитрию!

Димитрий

(верхом)

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

Трубят; бьют барабаны.

---

<sup>1</sup> С нами Бог! (нем.)

## ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ

Народ.

Один

Скоро ли царь выйдет из собора?

Другой

Обедня кончилась; теперь идет молебен.

Первый

Что? уж проклинали того?

Другой

Я стоял на паперти и слышал, как дьякон завопил: «Гришка Отрепьев — анафема!»

Первый

Пускай себе проклиняют; царевичу дела нет до Отрепьева.

Другой

А царевичу поют теперь вечную память.

Первый

Вечную память живому! Вот уж им будет, безбожникам.

Третий

Чу! шум. Не царь ли?

Четвертый

Нет, это юродивый.

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

Мальчишки

Железный колпак! железный колпак!.. тр р р р...

Старуха

Отвяжитесь от него, бесенята. Помолись, блаженный, за меня, грешную.

Юродивый

Дай, дай, дай копеечку.

Старуха

Вот тебе копеечка; помяни же меня.

Юродивый

*(садится на землю и поет)*

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

Мальчишки окружают его снова.

Один из них

<sup>20</sup> Здравствуй, юродивый; 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 юродивого.

Народ

Царь, царь идет.

Царь выходит из собора; боярин впереди раздает нищим милостыню. Бояре.

Юродивый

Борис, Борис! мальчишки обижают юродивого.

Царь

Подать ему милостыню! О чем он плачет?



Юродивый

Мальчишки меня обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре

30 Поди прочь, дурак! схватите дурака!

Царь

Оставьте его. Молись за меня, юродивый.

(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.  
 Кому язык отрежут, а кому  
 20 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

<sup>30</sup> 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:  
Назавтра бой.

(Уходит.)

Все

Да здравствует Димитрий!

Лях

Назавтра бой! их тысяч пятьдесят,  
<sup>40</sup> 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  
    *(указывая 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

Лжедмитрий, Пушкин.

В отдалении лежит конь издыхающий.

Лжедмитрий

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  
<sup>10</sup> Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле  
Издыхнет он.  
(Разуздывает и расседлывает коня.)

Входит 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?

Ля х

Он лег на поле смерти.

Самозванец

Честь храбромu, 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;

<sup>40</sup> 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  
Смеется им из-под гнилой ограды.  
Вот слава! Нет, я ими недоволен;  
Пошлю тебя начальствовать над ними;  
<sup>10</sup> 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;  
<sup>20</sup> 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 неуспешной  
 Сдержать народ. Так думал Иоанн,  
 Смиритель бурь, разумный самодержец,  
<sup>30</sup> 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  
<sup>40</sup> 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

<sup>50</sup> 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.

<sup>60</sup> 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,

А я за всё один отвечу Богу.

О милый сын, не обольщайся ложно,

Не ослепляй себя ты добровольно.

<sup>70</sup> 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, младой, 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 ныне 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 по-пустому;  
 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 младые 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:  
<sup>120</sup> 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, царица рыдает.

Кто там?

А! схима... так! святое постриженье...  
Ударил час! в монахи царь идет...  
И темный гроб моею будет кельей.  
Повремени, владыка патриарх,  
Я царь еще; внемлите вы, бояре:  
Се тот, кому приказываю царство;  
Целуйте крест Феодору... Басманов,  
<sup>130</sup> Друзья мои... при гробе вас молю  
Ему служить усердием и правдой!  
Он так еще и млад, и непорочен.  
Клянётся ли?

Бояре

Клянемся.

Царь

Я доволен.

Простите ж мне соблазны и грехи  
И вольные и тайные обиды...  
Святый 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  
<sup>10</sup> 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 одушевлею,  
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 села 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.  
Дмитрия 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,  
Дмитрия 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  
<sup>60</sup> 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;  
<sup>10</sup> 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,  
<sup>20</sup> И труд, и глад — всё испытали вы.  
Димитрий же вас жаловать намерен,  
Бояр, дворян, людей приказных, ратных,  
Гостей, купцов — и весь честный народ.

Вы ль станете упрямиться безумно  
 И милостей кичливо убегать?  
 Но он идет на царственный престол  
 Своих отцов в сопровожденьи грозном.  
 Не гневайте ж царя и бойтесь Бога,  
 Целуйте крест законному владыке;  
<sup>30</sup> Смиритесь, немедленно пошлите  
 К Димитрию во стан митрополита,  
 Бояр, дьяков и выборных людей,  
 Да бьют челом отцу и государю.  
 (Сходит.)

Шум народный.

Н а р о д

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

Мужик на амвоне

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

Н а р о д

(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

Ах, братец, сердце замирает.

Голицын, Мосальский, Молчанов и Шереметев;  
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 самом деле? Слышишь, какой в доме шум! Тревога! дерутся!

Народ

Слышишь? Визг! это женский голос... Взойдем! — Двери заперты — крики замолкли — шум продолжается.

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.

Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует.

КОНЕЦ.

**〈НАБРОСКИ ПРЕДИСЛОВИЯ  
К «БОРИСУ ГОДУНОВУ»〉**



## ⟨1⟩

Дух века требует важных перемен и на сцене драматической. Может быть, и они [не удовлетворяют] надежды преобразователей.

Поэт, *живущий на высотах создания*, яснее видит, может быть, и недостатки справедлив⟨ых⟩ требований, и то, что скрывается от взоров волнуемой толпы, но напрасно было бы ему бороться. Таким образом, Lopez de Vega,<sup>1</sup> Шекспир, Расин уступали потоку; но гений, какое направление ни изберет, останется всегда гений — суд потомства отделит золото, ему принадлежащее, от примеси.

## ⟨2⟩

19 июля. Арэр⟨ум⟩

С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет «Бориса Годунова». Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы. Боюсь, чтоб собственные ее недостатки не были б отнесены к романтизму — и чтоб она тем самым не замедлила хода —

Хотя успех «Полтавы» ободряет меня

## ⟨3⟩

⟨С⟩ отвращением решаюсь я выдать в свет [сво⟨ю⟩⟨?⟩] ⟨трагедию⟩, и хотя я вообще всегда был довольно равнодушен ⟨к⟩ успех⟨у⟩ иль неудач⟨е⟩ своих сочинений, но признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствител⟨ьна⟩, а я в ней почти уверен. Как Монтань, могу сказать о своем сочинен⟨нии⟩: *C'est une œuvre de bonne foi.*<sup>2</sup>

Писанная в строгом уединении, вдали охлаждающе⟨го⟩ света, [плод] постоянного труда, добросовестного изучения, трагедия сия доставила мне всё, чем писател⟨ю⟩ насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия, наконец, одобрения почти все⟨х⟩, коих мн⟨ениями я привык дорожить⟩.

<sup>1</sup> Лопе де Вега (*исп.*).

<sup>2</sup> Это добросовестное произведение (*фр.*).

Тр(агедия) моя уже известна почти всем тем, коих мнениями я дорожу. В числе моих слушател(ей) одного не достало, того, кому обязан я мыслию моей трагедии, чей гений одушевил и поддержал меня; чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного труда...

#### 〈4〉

Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драм(атические) форм(ы) одну из самых драматических эпох новейшей истории. Шексп(иру) я подражал в его вольном и широком изображении характе(ров), в небрежном и простом составлении типов. Карамз(ину) следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. Источники богатые! Умели ими воспользо(ваться) — не знаю. По крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны.

Долго не мог я решиться напечатать свою драму. — Хоро(ший) иль худой успех моих стихот(в)о(рени)й, благосклонное или строгое решение журналов о какой-нибудь стихотворной повести донныне слабо тревожили мое самолюбие. Критики слишком лестные не ослепляли его, читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения. — И если никогда не отвечал я на оные, то сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения, что для нашей литературы il est indifférent,<sup>1</sup> что такая-то глава «Онеги(на)» выше или ниже другой. 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 трагедий Расина и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены («Ермак» А. С. Хомякова есть более произвед(ение) лирическое, чем драм(атическое). Успехом своим оно обязано прекрасным стихам, коим(и) оно писано).

Приступаю к некоторым частным объяснениям. Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивянах»; А. Жандр в отрывке своей прекра(сной) траг(едии), писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его. Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишь добровольно свой стих свойственного ему разнообразия. Есть шутки грубые, сцены простонародные. Хорошо, если поэт может их избежать, поэту не должно быть площадным из доброй воли — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным.

Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости прили-

<sup>1</sup> безразлично (фр.).



чия, son amogе,<sup>1</sup> но [без всякой дворянской спеси]. Изо всех моих подражаний Байро⟨ну⟩ дворянск⟨ая⟩ спесь была самое смешное. Аристокрацию нашу составляет дворянство новое — древнее же пришло в упадок, права ⟨его⟩ урoвнены с правами прочих сост⟨ояний⟩, великие имения давно раздроблены, <sup>40</sup> уничтожены, и никто, даже самые потомки и проч. — Принадлежать старой арист⟨окрации⟩ не представляет никаких преимуществ в глазах благоразу⟨мной⟩ черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам.

⟨5⟩

Je me présente ayant renoncé ⟨à⟩ ma manière première — n'ayant plus à allaiter un nom inconnu et une première jeunesse, je n'ose plus compter sur l'indulgence avec laquelle j'avais été accueilli. — Ce n'est plus le sourire de la mode que je brigue. — Je me retire volontairement du rang de ses favoris, en faisant mes humbles remerciements de la faveur avec laquelle elle avait accueilli mes faibles essais pendant les dix ans de ma vie.<sup>2</sup>

⟨6⟩

Lorsque j'écrivais cette tragédie, j'étais seul à la campagne, ne voyant personne, ne lisant que les journaux etc. — d'autant plus volontiers que j'ai toujours cru que le romantisme convenait seul à notre scène; je vis que j'étais dans l'erreur. J'éprouvais une grande répugnance à livrer au publi⟨c⟩ ma tragédie — je voulais au moins la faire précéder d'une préface et la faire accompagner de notes. — Mais je trouve tout cela fort inutile.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> с любовью (*ит.*).

<sup>2</sup> Я являюсь, изменив раннюю свою манеру, — мне нет необходимости пестовать безвестное имя и раннюю юность, я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. — Я не гонюсь за благосклонностью моды. — Я добровольно покидаю ряды ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с которой она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни (*фр.*).

<sup>3</sup> Когда я писал эту трагедию, я был один в деревне, никого не видал, читал одни журналы и т. д. — тем охотнее, что я всегда полагал романтизм единственно пригодным для нашей сцены; я убедился, что ошибался. Я испытывал великое отвращение оттого, что моя трагедия будет представлена публике, — я хотел по крайней мере предварить ее предисловием и сопроводить примечаниями. — Но нахожу все это совершенно бесполезным (*фр.*).

## 〈7〉

*Pour une préface:* Le public et la critique ayant accueilli avec une *indulgence passionnée* mes prem⟨iers⟩ essais et dans un temps où la sévérité et la malveillance m'eussent probablement dégoûté de la carrière que j'allais embrasser, je leur dois reconnaissance entière, et je les tiens quittes envers moi — leur rigueur et leur indifférence ayant maintenant peu d'influence sur mes travaux.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> К предисловию. Так как читатели и критика приняли со страстным снисхождением мои первые опыты, и в такое время, когда строгость и недоброжелательство, вероятно, отвратили бы меня от избираемого мной поприща, я обязан им полной признательностью и считаю, что они более не в долгу у меня, — их суровость или безразличие ныне оказывают малое влияние на мои труды (фр.).



Марко.

Раздумываю, раздумывают. Скорее иду  
(или идуешь вперед)

Один из нас

За кого вы пришли?

Д.

И второе приведу к вопросу В. Годунова —

«В каком деле?» — Сущность какой мысли!  
Итого, следовательно —

Войдем! — Идем заперто — сближаем,  
взгляд! — это принцип повод — крест  
запомни! — идуешь вперед (или идуешь)  
(отвечая на вопрос)

Марко! Моей задачей ищет и это  
— это отравил себя ядов. Мне на  
— (или на) марковом пути (или на)

— (или на) марковом пути (или на) марковом  
критическом и драматическом и Димитрии!  
Итого!

Да, драматический путь Димитрии  
Мванович!

Т. Годунов  
1875

Конечно Комитет и не —  
сначала, сначала, Марко Борис Годунов

сначала, сначала, Марко Борис Годунов

Аминь

«Борис Годунов».

Беловой автограф (ГД 891, л. 51).

Драматическая повесть  
Комедия

С постановкой Ряз. Моск. Театра  
Общ. Театра и о Гриве и Композит.

относительно к своему содержанию и пр.

пiano. Письмо Александра Пушкина  
к Александру Грибоедову

№ 733-3.

На городище Каролина

~~Вот вы? Вот марш девиц?  
И следы в ее мраморе  
Колонны? Вот в мраморе  
И мрамор камен? но шалт...  
Кто-то из? кто-то камен?  
Ты-ли мать, ты-ли Москва?~~

~~Ты-ли мать, ты-ли Москва?  
Видишь в мраморе камен?  
Ты-ли мать? камен? камен?  
и не камен? и не камен?  
на мраморных камен -~~

36  
36

72  
28

90

26

13

52

106

«Борис Годунов».

Варианты заглавия. Запись, относящаяся к работе над трагедией.  
Вставка, предполагавшаяся после сцены «Ограда монастырская» (ПД 73).

наиме  
Книжка: Очерк жизни и деятельности князя Бориса Годунова 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.



Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.  
Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Иван Иванович Грозный Грозный 1585 г.

Набросок предисловия к «Борису Годунову».  
(ПД 839, л. 45).

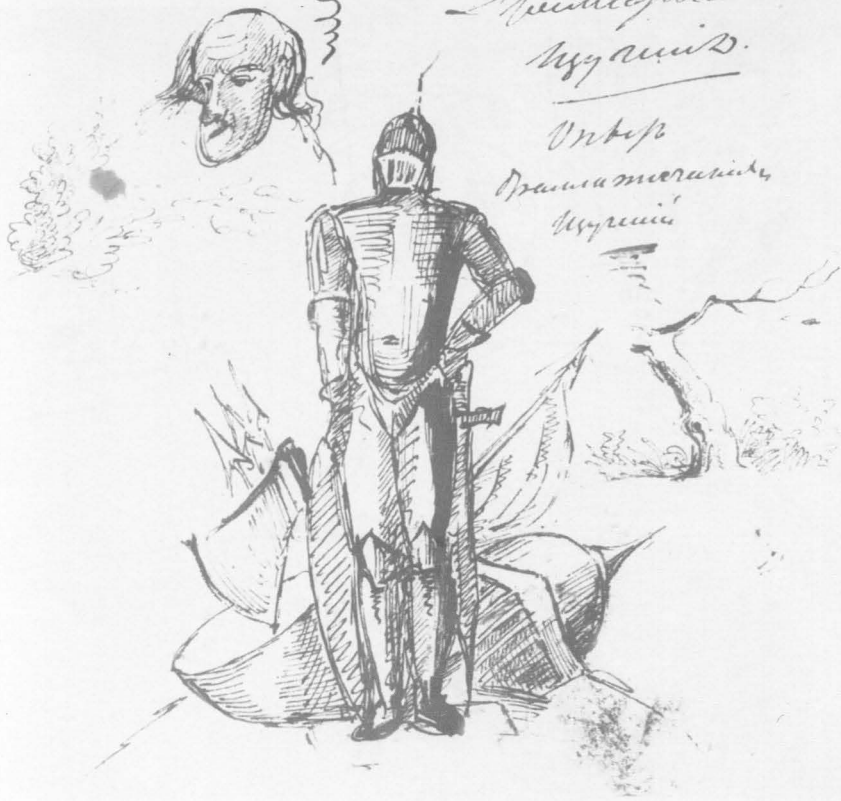
Драматический  
Сценарий

Драматический  
Сценарий.

1830

Драматический  
Сценарий.

Учебный  
Драматический  
Сценарий.



«Маленькие трагедии».  
Обложка (ГД 1621).

Скупой

Книжка в 16. фронтисписе  
Книжка в 16. фронтисписе  
Скупой

(the Miserable Knight)



1. Прощай же. Не да мнѣ пока адукаль  
проклятое сердце. Да душо-и сердце  
мнѣ от нѣмъ конста. Кого нѣмъ зѣб. аль.

Ж.

2. Благотвореніе! Оумно, зѣбѣ а мѣстѣмъ  
Пале мѣмъ ~~не мѣмъ~~ нѣмъ зѣбѣ нѣмъ  
Мъ ~~отъ~~ <sup>отъ</sup> ~~отъ~~ мѣмъ зѣбѣ нѣмъ зѣбѣ  
зѣбѣмъ отъ мѣмъ —

Мѣмъ. Чандѣ зѣбѣ

Мѣмъ зѣбѣ и мѣмъ зѣбѣ зѣбѣ!

Проклятое же  
Проклятое сердце. Да душо-и сердце  
мнѣ отъ нѣмъ конста. Кого нѣмъ зѣб. аль.



«Каменный гость».

Беловой автограф (ПД 920, л. 4 об.).





Датир. 2016

Русалка

Беловой манускрипт

~~13 декабря~~  
~~1880-1881 года~~

Или скорее ~~1880-1881~~

Нам ~~1880-1881~~

~~Нам 1880-1881 года~~ ~~1880-1881 года~~ ~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

1880-1881

Мило, маме! ~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

1880-1881

Кто-то из друзей ~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

~~1880-1881 года~~

«Русалка».

Беловой автограф (ГД 950, л. 9).

Берега

Кавч

Кебосино, др. флуид ергоматива Берсиана  
 Мена биреге субжонал ката  
 Ве ште паноминор, кат бинал  
 К факцион, еривоа карожа мови  
 ствбнико, лорит коремико нотени  
 Золот ствго ~~като~~ микт кустике  
 Свобажер, ~~като~~ <sup>като</sup> ~~като~~  
 К маиниби Дакт, бугуице !- ет мов  
 Маар стмрнуо ер мафид омкарале.  
 Проантатер, мерантатер мурта  
 Брраринне микт кустикан окулата.  
 Омиче мичаиниби ! маар зрраран он  
 Абоот онл ет мовал кустик  
 К ерманича онр оманатат атер  
 К ер маинт перемплек... / Румокал кавчотр кавчотр /  
 Там е бугу !  
 Омича микт, зрраранос Данд"

«(Русалка)».

Беловой автограф (ПД 950, л. 12).



~~Вадимович~~ Вадимович!

Давно, ~~давно~~, оуи вразуми мови,  
Вистрану похрумбанду внапомни урзанду.  
и вавибелъ шакти надъ моу впреставлену-  
Взмавни мовиу давнотъ фрунмилану...  
Минетъ зовуть идуи - а зотиса, мов. вист  
Келъ гона илр вразуми: келъ гона илр мовиу  
но и не илр мовиу -

Мовиу вразуми, фрунмилану - надъ в  
фрунмилану - мовиу вразуми - мовиу - оуи  
зотиса вразуми - фрунмилану мовиу ан  
зотиса вразуми <sup>зотиса мовиу</sup> фрунмилану <sup>фрунмилану</sup>  
Розумиу - <sup>мовиу</sup> фрунмилану - келъ вразуми (фрунмилану)

~~Вадимович~~ / ~~Вадимович~~ <sup>мовиу</sup> фрунмилану оуи мовиу  
мовиу фрунмилану: мовиу I мовиу мовиу.  
зотиса мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу  
Келъ гона. Мовиу. мовиу мовиу. мовиу мовиу.  
кажнотъ вразуми мовиу мовиу.

Славни  
фрунмилану мовиу. Розумиу мовиу мовиу  
Востъ за мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу  
мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу  
мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу  
мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу  
и мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу мовиу

«(Вадим)».

Автограф стихотворного отрывка трагедии; план поэмы (ПД 831, л. 61 об.).

4 стор. чернов

концы —

Сидорька  
Декабрь

Гр. Пав. С. bla bla bla / вот мое письмо —

— вот мое письмо —

Почта не отвечает; как будто бы письмо не получено —  
ваша записка —

и вот в этот вечер. Каким-то образом удалось —  
вот так написать —

задача — труд — много работы; поэтому не пишу  
мне как будто бы; мне — даю задание —

и вот так — задание — вот так — вот так —  
вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

вот так — вот так — вот так —

«Комедия об игроке».

Черновой автограф (ПД 831, л. 40 об.).



Насилу выехать из Москвы...  
Черновой автограф  
Вот так вот и улетела  
Москва без черной  
и белой, и желтой  
и красной

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Какая:  
«и насилу и не насилу» - концы же  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

- 28.

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
Черновой автограф  
Вот так вот и улетела  
Москва без черной  
и белой, и желтой  
и красной

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

Насилу выехать из Москвы...  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?  
и отравиться зрелищем - дождь из слез?

«Насилу выехать решили из Москвы...».  
Черновой автограф (ПД 244).

~~Handwritten text, mostly illegible due to crossing out.~~

Handwritten text, possibly a signature or date.

*ch. 10* ~~Handwritten text~~ fille d'un bonnetier artiste, étouffé de son savoir, sa mère, religieuse, n'y voyant rien d'horrible Gilbert invite un savant à venir avec sa femme (preparatory) - sa mère est seule à faire tout.

*le savant* Le savant (le D. de son ~~nom~~) arrive au milieu de tout le monde invité par Gill: Il se fâche qu'avec l'homme qu'il s'est vu. Le mariage du jeune, jadis de père - son & igneul de la fille. Elle fait pour aller en Angleterre étudier à l'université.

*l'ambassadeur* ~~Handwritten text~~ Homme à l'université, sans le nom de Jean de Beaune. Elle se lie avec un jeune gentilhomme espagnol, qui lui donne un ~~nom~~ & ~~quel~~ ~~nom~~ ~~de~~ ~~distinction~~, dont elle triomphe. Beaune partent avec thèse et est faite docteur -

*comme je* ~~Handwritten text~~ Beaune finit d'un concert; règle austère qu'elle établit. Les moines se plaignent.

*en fait* ~~Handwritten text~~ Beaune à Rome, cardinal, songe à sa mort -

*ch. 11* ~~Handwritten text~~ Beaune comme à l'université. ~~l'ambassadeur~~ d'Esp. son cond. ~~jeu~~. Elle se doit amuser. Les romains s'en font la menace de l'inquisition, et lui d'un état. Il jure jusqu'à elle. Elle dit de sa mort. Elle accorde entre le latin & le vivant de ~~elle~~. Le Diable l'emporte.

*ch. 12* ~~Handwritten text~~ Elle est un jour, il rappelle. Trop à Faust - il veut mourir se faire un pain de la tête de Cristabel, ou bien en autres.

## **СЦЕНА ИЗ ФАУСТА**



Берег моря. Фауст и Мефистофиль.

Фауст

Мне скучно, бес.

Мефистофиль

Что делать, Фауст?

Таков вам положён предел,  
Его ж никто не преступает.  
Вся тварь разумная скучает:  
Иной от лени, тот от дел;  
Кто верит, кто утратил веру;  
Тот насладиться не успел,  
Тот насладился через меру,  
И всяк зевает да живет —  
<sup>10</sup> И всех вас гроб, зевая, ждет.  
Зевай и ты.

Фауст

Сухая шутка!

Найди мне способ как-нибудь  
Рассеяться.

Мефистофиль

Доволен будь

Ты доказательством рассудка.  
В своем альбоме запиши:  
Fastidium est quies<sup>1</sup> — скука —  
Отдохновение души.  
Я психолог... о, вот наука!..  
Скажи, когда ты не скучал?  
<sup>20</sup> Подумай, поищи. Тогда ли,  
Как над Виргилием дремал,  
А розги ум твой возбуждали?  
Тогда ль, как розами венчал  
Ты благосклонных дев веселья

---

<sup>1</sup> Пресыщение есть покой (лат.).

И в буйстве шумном посвящал  
 Им пыл вечернего похмелья?  
 Тогда ль, как погрузился ты  
 В великодушные мечты,  
 В пучину темную науки?  
<sup>30</sup> Но, помнится, тогда со скуки,  
 Как арлекина, из огня  
 Ты вызвал наконец меня.  
 Я мелким бесом извивался,  
 Развеселить тебя старался,  
 Возил и к ведьмам, и к духам,  
 И что же? Всё по пустякам.  
 Желал ты славы — и добился,  
 Хотел влюбиться — и влюбился.  
 Ты с жизни взял возможну дань,  
<sup>40</sup> А был ли счастлив?

Фауст

Перестань,  
 Не растравляй мне язвы тайной.  
 В глубоком знаньи жизни нет —  
 Я проклял знаний ложный свет,  
 А слава... луч ее случайный  
 Неуловим. Мирская честь  
 Бессмысленна, как сон... Но есть  
 Прямое благо: сочетание  
 Двух душ...

Мефистофиль

И первое свиданье,  
 Не правда ль? Но нельзя ль узнать,  
<sup>50</sup> Кого изволишь поминать,  
 Не Гретхен ли?

Фауст

О сон чудесный!  
 О пламя чистое любви!  
 Там, там — где тень, где шум древесный,  
 Где сладко-звонкие струи —  
 Там, на груди ее прелестной  
 Покоя томную главу,  
 Я счастлив был...

Мефистофиль

Творец небесный!  
 Ты бредишь, Фауст, наяву!  
 Услужливым воспоминаньем

60 Себя обманываешь ты.  
Не я ль тебе своим стараньем  
Доставил чудо красоты?  
И в час полуночи глубокой  
С тобою свел ее? Тогда  
Плодами своего труда  
Я забавлялся одинокий,  
Как вы вдвоем — всё помню я.  
Когда красавица твоя  
Была в восторге, в упоенье,  
70 Ты беспокойною душой  
Уж погружался в размышленья  
(А доказали мы с тобой,  
Что размышленья — скуки семя).  
И знаешь ли, философ мой,  
Что думал ты в такое время,  
Когда не думает никто?  
Сказать ли?

Фауст

Говори. Ну, что?

Мефистофиль

Ты думал: агнец мой послушный!  
Как жадно я тебя желал!  
80 Как хитро в деве простодушной  
Я грезы сердца возмущал!  
Любви невольной, бескорыстной  
Невинно предалась она...  
Что ж грудь моя теперь полна  
Тоской и скукой ненавистой?..  
На жертву прихоти моей  
Гляжу, упившись наслажденьем,  
С неодолимым отвращеньем:  
Так безрасчетный дуралей,  
90 Вотще решаешь на злое дело,  
Зарезав нищего в лесу,  
Бранит ободранное тело;  
Так на продажную красу,  
Насытись ею торопливо,  
Разврат косится боязливо...  
Потом из этого всего  
Одно ты вывел заключение...

Фауст

Сокройся, адское творенье!  
Беги от взора моего!

Мефистофиль

<sup>100</sup> Изволь. Задай лишь мне задачу:  
Без дела, знаешь, от тебя  
Не смею отлучаться я —  
Я даром времени не трачу.

Фауст

Что там белеет? Говори.

Мефистофиль

Корабль испанский трехмачтовый,  
Пристать в Голландию готовый:  
На нем мерзавцев сотни три,  
Две обезьяны, бочки злата,  
Да груз богатый шоколата,  
<sup>110</sup> Да модная болезнь: она  
Недавно вам подарена.

Фауст

Всё утопить.

Мефистофиль

Сейчас.  
(Исчезает.)



# **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;

<sup>10</sup> Его нагрудник цел венецианский,  
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  
<sup>20</sup> 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 пажу; как все дамы  
<sup>30</sup> 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.

<sup>40</sup> Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Ну делать нечего: куплю Гнедого.  
 Недорого и просят за него.

Иван

Недорого, 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 жметяся.

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:

<sup>70</sup> 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.  
<sup>80</sup> 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 всякий 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 алжирский 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

Да, на бароновых похоронах  
 110 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

<sup>120</sup> 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? Взаимы вместо денег  
Ты мне предложишь склянок двести яду  
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

Жид

Смеяться вам угодно надо мною —  
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,  
<sup>130</sup> 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

Отца родного скупость! Жид мне смел  
140 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.  
Счастливый день! Могу сегодня я  
В шестой сундук (в сундук еще не полный)  
Горсть золота накопленного всыпать.  
Не много кажется, но понемногу  
<sup>10</sup> 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  
<sup>20</sup> 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  
Смирненно будут ждать моей награды.  
<sup>30</sup> 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  
 Среди 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.  
 Укрыв ключи у трупа моего,  
 90 Он сундуки со смехом отопрет.  
 И потекут сокровища мои  
 В атласные диравые 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 загребаёт?  
 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,  
 Заимодавец 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.  
<sup>10</sup> 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

<sup>20</sup> 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

<sup>30</sup> Стар, государь, я нынче: при дворе  
Что делать мне? Вы молоды; вам любви  
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  
<sup>40</sup> 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

Нехорошо

Ему дичиться. Мы тотчас приучим  
<sup>50</sup> Его к весельям, к балам и турнирам.  
Пришлите мне его; назначьте сыну  
Приличное по званью содержанье...  
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  
<sup>60</sup> 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

<sup>70</sup> 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,  
<sup>80</sup> 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

<sup>90</sup> 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.

(Отнимает 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,

<sup>100</sup> Не стыдно ль вам...

Барон

Простите, государь...

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

Герцог

Он умер. Боже!

Ужасный век, ужасные сердца!

# МОЦАРТ И САЛЪЕРИ



## 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. Преодолея  
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?  
<sup>40</sup> Уильным, 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  
 Трудями и успехами друзей,  
 Товарищей моих в искусстве дивном.  
 Нет! никогда я зависти не знал,  
<sup>50</sup> О, никогда! — ниже, когда Пиччини  
 Пленить умел слух диких парижан,  
 Ниже, когда услышал в первый раз  
 Я «Ифигении» начальны 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,  
<sup>60</sup> 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 нежданной 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 Рафаеля,  
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 погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
<sup>120</sup> 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!  
<sup>130</sup> Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осмынадцать 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 шепот искушенья  
Не преклонился я, хоть я не трус,  
Хоть обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.  
<sup>140</sup> 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  
<sup>150</sup> 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  
<sup>10</sup> 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  
<sup>20</sup> 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 черный человек. За мною всюду  
 Как тень он гонится. Вот и теперь  
 Мне кажется, он с нами сам-третей  
<sup>30</sup> 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...  
<sup>40</sup> 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

<sup>70</sup> 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*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Лепорелло. О любезнейшая статуя  
Великого командора!..  
...Ах, хозяин!

*Дон Жуан*  
(ит.)





## 〈СЦЕНА I〉

Дон Гуан и Лепорелло.

Дон Гуан

Дождемся 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,  
<sup>10</sup> 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.

<sup>20</sup> 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,  
<sup>30</sup> 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

<sup>40</sup> 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; насилу-то помог лукавый.

Дон Гуан

<sup>50</sup> В июле... ночью. Странную приятность  
 Я находил в ее печальном взоре

И помертвельных 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> <н>ее был негодяй суровый,  
<sup>60</sup> 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.  
<sup>70</sup> 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  
<sup>80</sup> 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  
<sup>110</sup> В минуту дорисует остальное;  
Оно у нас проворней живописц(а),  
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,  
<sup>120</sup> Взойдем в Мадрит.

〈Лепорелло〉

Исп(анский) 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 движение, слово.  
Я вольно предавалась вдохновенью.  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце...

Первый

Правда.

<sup>10</sup> Да и теперь глаза твои блещут  
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

<sup>40</sup> 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 Дон 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 утвердительн(ый) знак.

Очень?

Лаура

Очень.

Дон Карлос

<sup>50</sup> 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, лелеять, 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

Отпри...

Лаура

<sup>80</sup> 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

<sup>90</sup> 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

Эх, Дон Гуан,

Досадно, право. Вечные проказы —

<sup>100</sup> 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 Постой... при мертвом!.. Друг ты мой!..  
Что нам делать с ним?

Дон Гуан

Оставь его — перед рассветом, рано,  
Я вынесу его под епанчою  
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,  
<sup>10</sup> 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 дыпочки, не мог бы руку  
До своего он носу дотянуть.  
Когда за Ескурьялом мы сошлись,  
<sup>20</sup> 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 развлекла 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  
<sup>30</sup> Смиренно возноситься — я прошу  
 И вас свой голос с ними съединить.

Дон Гуан

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!  
 Я недостойн 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  
<sup>40</sup> 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

<sup>50</sup> 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

<sup>60</sup> 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

<sup>70</sup> 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 скриваться, я, напротив,  
 Старался быть везде б замечен вами;  
 80 Когда б я был безумец, я б не стал  
 Страдать в безмолвии...

Дона Анна

Так это 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 моленье  
Мне в ум нейдет. Вы развлекали меня  
Речами светскими; от них уж ухо  
100 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...

<sup>120</sup> 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?

<sup>130</sup> 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

<sup>140</sup> 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

Придти попозже в дом супруги вашей

И стать у двери...

Статуя кивает головой в знак согласия.

Ай!

Дон Гуан

Что там?

Лепорелло

Ай, ай!..

<sup>150</sup> Ай, ай... Умру!

Дон Гуан

Что сделалось 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.

(Статус.)

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 счастливец —  
<sup>10</sup> 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 беспрерывным.  
 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(ым)  
 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  
 40 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?

<sup>50</sup> 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?

<sup>60</sup> 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  
 Неправда.

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)

<sup>80</sup> 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.)

Ты... 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

<sup>90</sup> 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 испра⟨вный⟩⟨?⟩ 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  
<sup>100</sup> Дрожащие колена преклоняю.

Дона Анна

О, Дон Гуан красноречив — я знаю,  
Слыхала я — он хитрый иску⟨ситель⟩.  
Вы, говорят, безбожный развратитель,

Вы сущий демон. Сколько бедных женщин  
Вы погубили?

Дон Гуан

Ни одной доньне  
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,  
<sup>110</sup> 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? Узнать могли бы люди 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

(целуя ей руки)

И вы о жизни бедного Гуана  
<sup>120</sup> Заботи(тесь)! 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.

<sup>130</sup> 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.

# **ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ**

**(ИЗ ВИЛЬСОНОВОЙ ТРАГЕДИИ  
«THE CITY OF THE PLAGUE»)**





Улица. Накрытый стол.  
Несколько пирующих мужчин и женщин.

Молодой человек

Почтенный председатель! я напому  
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.  
<sup>10</sup> Тому два дня, наш общий хохот славил  
Его рассказы; невозможно быть,  
Чтоб мы в своем веселом пиrowаньи  
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  
<sup>20</sup> 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  
<sup>30</sup> Безумнее, как тот, кто от земли  
 Был отлучен каким-нибудь виденьем.

## Мери

(поет)

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

<sup>40</sup> 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  
<sup>50</sup> 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, —  
<sup>60</sup> 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 моих!  
 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 желтину.

## Председатель

Послушайте: я слышу стук колес!

Едет телега, наполненная мертвыми телами.  
Негр управляет ею.

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

## Мери

<sup>110</sup> 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,  
<sup>120</sup> Приют пиров ничем не возмутимых,  
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 грустную шотландской вдохновенну,  
А буйную, вакхическую песнь,  
Рожденную за чашею кипящей.

## Председатель

<sup>130</sup> 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,  
Навстречу ей трещат каминьы,  
И весел зимний жар пиров.

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

150 Как от проказницы Зимы,  
Запремся так же 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.

Итак — 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 смертию 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 моления  
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

Дома

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 проклят 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  
Увядавшей, 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 погружен  
в глубокую задумчивость.



НЕЗАВЕРШЕННОЕ



**〈РУСАЛКА〉**



## 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 —  
<sup>10</sup> 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  
<sup>20</sup> 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 спроста  
Не погуби самой себя?» — Что ж вышло?..  
<sup>30</sup> Сиди теперь да вечно плачь о том,  
Чего уж не воротишь.

Дочь

Почему же  
Ты думаешь, что бросил он меня?

Мельник

Как почему? Да сколько раз, бывало,  
В неделю он на мельницу ездил?  
А? Всякий 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?  
<sup>40</sup> Ведь он не мельник — за него не станет  
Вода работать. Часто он твердит,  
Что всех трудов его труды тяжеле.

Мельник

Да, верь ему. Когда князья 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:  
<sup>50</sup> 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 по-прежнему меня,  
Не правда ли?

Князь

По-прежнему, мой ангел.

Нет, больше прежнего.

Любовница

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 целуешь  
 И вопрошаешь, рада ль я тебе  
 И ожидала ли тебя так рано.  
 А нынче — слушаешь меня ты молча,  
 Не обнимаешь, не целуешь в очи,  
 Ты чем-нибудь встревожен, верно. Чем же?  
 Уж [на меня] не серди[шься] 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?

Сама ты рассуди. Князя не вольны,  
Как девицы, — не по сердцу они  
130 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 <по>кинуть... Всё не то...  
 Да!.. вспомнила: сегодня у меня  
 Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

Князь

Несчастливая! как быть? Хоть для него  
 Побереги себя; я не оставляю  
 Ни твоего ребенка, ни тебя.  
 Со временем, быть может, сам приеду  
 Вас навестить. Утешься, не крушися.  
 150 Дай обниму тебя в последний раз.  
 (Уходя.)  
 Ух! конечно — душе как будто легче.  
 Я бури ждал, но дело обошлось  
 Довольно тихо.  
 (Уходит.)

Она остается неподвижною.

Мельник

(входит)

Не угодно ль, [князь],  
 Пожаловать на мельницу... да где ж он?  
 Скажи, где князь наш? Ба, ба, ба! какая  
 Пвязка! вся в камнях дорогих!  
 Так и горит! и бусь!.. 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 нежданной 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  
<sup>180</sup> 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,  
<sup>190</sup> Ступай, голубушка, куда захочешь,  
Люби, кого замыслишь.

Мельник

Вот в чем дело.

Дочь

Да кто ж ⟨его⟩ невеста? на кого  
Он променял меня? ⟨О,⟩ 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... Впрок 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.

С в а 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?

Х о р

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

С в а т

Насмешницы, уж выбрали вы песню!  
На, на, возьмите, не корите свата.  
(*Дарит девушек.*)

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.

С в а т

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

Девушки

Не я — не мы... Не я —

С в а т

Да кто ж пропел ее?

Шепот и смятение между девушками.

Князь

Я знаю кто.  
(*Встает изо стола и говорит тихо конюшему.*)

⟨     ⟩ Мельничиха здесь.

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.

Г о с т ь

Ай да мед!

И в голову и в ноги так и бьет —  
Жаль горек: подсластить его б не худо.

Молодые целуются. Слышен слабый крик.

К н я з ь

Она! вот крик ее ревнивый.

(*Конюшему.*)

Что?

К о н ю ш и й

Я не нашел ее нигде.

К н я з ь

Дурак.

Д р у ж к о

(*вставая*)

<sup>50</sup> Не время ль нам княгиню выдать мужу  
Да молодых в дверях осыпать хмелем?

Все встают.

С в а х а

Вестимо, время. Дайте ж петуха.

Молодых кормят жареным петухом, потом  
осыпают хмелем — и ведут в спальню.

С в а х а

Княгиня душенька, не плачь, не бойся,  
Послушна будь.

Молодые уходят в спальню, гости все расходятся,  
кроме свахи и дружка.

Д р у ж к о

Где чарочка? Всю ночь

Под окнами я буду разъезжать,  
Так укрепиться мне вином не худо.

С в а х а

(*наливает ему чарку*)

На, кушай, на здоровье.



Д р у ж к о

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

С в а х а

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

Д р у ж к о

А что?

С в а х а

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

Д р у ж к о

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

(Уходит.)

С в а х а

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

## СВЕТЛИЦА

Княгиня и мамка.

Княгиня

Чу — кажется, трубят; нет, он не едет.  
Ах, мамушка, как был он женихом,  
Он от меня на миг 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  
<sup>10</sup> 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 выводки цыплят.  
Пока жених — уж он не насидится.  
Ни пьет, ни ест, глядит — не наглядится.  
Женился — и заботы настанут.  
То надобно соседей навестить,  
<sup>20</sup> 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

<sup>30</sup> 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  
Та(м) одного — усердные вы слуги!  
<sup>40</sup> 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 голов(ою)  
Высь речную разрезать,  
Подавать друг дружке голос,  
<sup>10</sup> Воздух звонкий раздражать  
И зеленый влажный волос  
В нем сушить и отряхать.

### Одна

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

### Другая

Между месяцем и нами  
Кто-то ходит по земле.

### Прячутся.

### Князь

Невольно к этим грустным берегам  
Меня влечет неведомая сила.  
Всё здесь напоминает мне былое  
<sup>20</sup> И вольной, красной юности моей  
Любимую, хоть горестную повесть.  
Здесь некогда [любовь] меня встречала,  
Свободная, свободная любовь;  
Я счастлив был, безумец!.. И я мог  
Так ветрено от счастья отказаться.  
Знакомые, печальные места!  
Я узнаю окрестные предметы —  
Вот мельница! Она уж развалилась;

Веселый шум ее колес умолкнул;  
 30 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,  
 Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом  
 40 Посыпались, как пепел, на меня.  
 Передо мной стоит он гол и чер(е)н,  
 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,  
 Их рыбка одноглазка стережет.

Князь

50 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

Какой я мельник, говорят тебе,  
60 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  
Сижу да каркаю.

Князь

Какая жалость!

70 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,  
Удавишь ожерельем. Здесь я жив  
<sup>80</sup> 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  
Зверь узнает, он людям в посмеянье,  
<sup>90</sup> 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  
Не догнать ли их скорей?  
<sup>100</sup> Плеском, хохотом и свистом  
Не пугнуть ли их коней?

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

Одна

Погодим еще, сестрица.

Другая

Нет, пора, пора, пора.  
Ожидает нас царица,  
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 рыбках.

Входит Русалочка.

Где ты была?

Дочь

На землю выходила  
<sup>10</sup> 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 ж(е) 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  
<sup>20</sup> Придет мужчина. Стереди его  
И выдь ему навстречу. Он нам близок,  
Он твой отец.



**〈СЦЕНЫ  
ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН〉**



Мартын

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

Франц

Помилуй, батюшка; за что ты на меня сердиться? 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 14 лет, покойный 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.  
<sup>10</sup> 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 50, 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. 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.

Франц

Твоя воля, батюшка; делай, как хочешь.

Мартын

<sup>20</sup> То-то же; 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 полтораста гульденов?

Мартын

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

Бертольд

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

Мартын

Как не пропащие? Мало ли я тебе передавал денег? Куда они делись?

Бертольд

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

Мартын

30 Об этих последни(х) разях 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 все(х) 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 черт ли в истине, мне нужно золото.

Бертольд

Так ты не хочешь поверить мне еще?

Мартын

Не могу и не хочу.

Бертольд

40 Так прощай же, сосед.

Мартын

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

50 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 Пр⟨есвятой⟩ Богородице разделить мою тайну с тем, кто поможет мне при последнем и решительном моем опыте.

Мартын

<sup>60</sup> Эх, отец Бертольд, охота тебе разоряться! Куда ж ты? — Пстой. 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 гильденов.

Мартын

150 гильд(енов)... 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

За что это?

Франц

За то, что я [не люблю нашего состояния] и что я знакомство веду с рыцарями.

Бертольд

Он не совсем прав, да и не совсем виноват.

Франц

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

Бертольд

<sup>10</sup> 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

Вот тебе полтораста 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

*Perp(etuum) m(obile)*, т(о) есть вечное движение. Если найду вечное движение, то я не вижу границ творчеству человеческому... видишь ли, добрый мой Мартын: делать золото задача заманчивая, открытие, м(ожет) б(ыть), любопытное — но найти *perpetuum mobile*... о!..

Мартын

Убирайся к черту 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. Экий он сумасброд!

Бертольд

Экий он брюзга!

Расходятся в разные стороны.

## Франц

Черт 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 снимает 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! Черт побери наше состояние! Да по мне лучше быть последним министрелем — этого, по крайней мере, в замке принимают. Госпожа слушает его песни, наливает ему чашу и подносит из своих рук...

Купец, сид(я) 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? Черт ее побери! Пойду лучше в минстрели.

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 — выступают герольды. Рыцари объедут поле, преклоняя копья 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

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

40 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 — умре.

Франц

Ай, рыцарь! видно, пощечины ваши тяжелы.

Альбер

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

Франц

(почесывается)

Вашим кон(юшим)?

Альбер

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. Со временем, как знать, тебя посвятим и в рыцари — многие так начинали.

Франц

50 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

60 Что? что ты говоришь, я теб(я) не понял?

Франц

Так, я думал сам про себя.

Альбер

Ну, что же — соглашайся...

Франц

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

<sup>10</sup> 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 гр⟨афа⟩ ⟨Ротенфельда⟩ толковать тебе нечего. Говори мне о ком-нибудь другом.

Берта

О ком же? О конюшем братца, об 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

<sup>20</sup> 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.

Входят 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 драгоценней ⟨шюю⟩ награду...

Клотильда

<sup>30</sup> 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, разуй 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 〉

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 на-  
грубить...

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, бра-  
тец, долго ли гр⟨аф⟩ пробудет у нас?

Альбер

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

Клотильда

<sup>10</sup> 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 дума-  
ет...

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 благо(ро)дной 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)

<sup>10</sup> Кто там так бодро стучится? А! Франц, это ты! (Про себя.) Вот черт принес!

Франц

Здравствуй, Карл; отец дома?

Карл

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

Франц

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... Боже мой! Что ты говоришь?

Карл

<sup>20</sup> 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

Знаю: тебе...

Карл

<sup>30</sup> 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 все-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

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. Клянйся 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

<sup>40</sup> 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 часть(ю) вассалов скрывается за лес.

Косыри

(поют)

Ходит во поле коса,  
Зеленая полоса  
Вслед за ней ложится.  
Ой, ходи, моя коса!  
Сердце веселится.

Несколько рыцар(ей), между ими Альбер и Ротенфельд.

Рыцари

10 Гей, вы — долой с дороги!

Вассалы сьмают шляпы и не трогаются.

Альбер

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

Ротенфельд

А вот пришпорим лошадей да потопчем их порядком...

Косыря

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 верхами.

Рыцари

Подлецы, собаки, вот мы вас!

Вассалы

У! У! У!..

Сражение. Все рыцари падают один за другим.

Вассалы

(бьют их дубинами, косами)

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

〈 Франц 〉

Который из них Ротенфельд? Другья! 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,  
30 один, два, три... девять рыцарей убито. Да это ужас.

Лежащие рыцари встают один за другим.

⟨Рыцарь⟩

Как! вы живы?

Альбер

Благодаря железным латам...

Все смеются.

Ага! Франц, это ты, дружок? Очень рад, что встречаю тебя... Г⟨оспода⟩  
рыцари! Благодарим за великодушную помощь.

Один из рыцарей

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

⟨Ротенфельд⟩

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

Рыцарь

Извините, что не можем воспользоваться вашим благородным госте-  
40 приемством. Мы спешим на похороны Эльсбергского принца — и боимся  
опоздать...

⟨Ротенфельд⟩

По крайней мере сделайте мне честь у меня отужинать.

Рыцарь

С удовольствием. Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам на-  
ших... 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.

Рыцарь

Славное вино! За здоровье благородной хозяйки!

Рыцари

За здоровье прекр(асн)ой и благородной хозяйки!..

Клотильда

Благодарю вас, рыцари... За здоровь(е) ваших дам! (Пьет.)

Ротенфельд

За здоровье наших избавит(елей)!

Рыцари

За здоровье наш(их) изб(авителей)!

Один из рыцарей

<sup>10</sup> 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; недостает 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!

Рыцарь

Кто этот Франц?

Ротенфельд

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

Рыцарь

Так он и миннезингер?

Альбер

20 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.

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

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  
40 И с лица стальной решетки  
Ни пред кем не подымал.

Полон чистою любовью,  
Верен сладостной мечте,  
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, —

50 Lumen coelum, sancta Rosa!<sup>1</sup> —  
Восклизал 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.

#### Рыцари

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

#### Франц

Извольте; есть и повеселее.

#### Ротенфельд

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

#### Франц

Воротился ночью мельник...  
— Женка! 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 наяву  
Не видал до [этих] пор  
70 Я нигде на ведрах шпор.

<sup>1</sup> Свет Небес, Святая Роза! (лат.)

Рыцари

Славная песня! Прекрасная песня — ай да миннезингер!

Ротенфельд

А всё-таки ⟨я⟩ тебя повешу.

Рыцари

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

Клотильда

Г⟨оспода⟩ 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

<sup>80</sup> Помиловать его!.. Да вы не знаете подлого народа. Если не пугнуть их порядком да пощадить их предводителя, то они завтра же взбунтуются опять...

Клотильда

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

Франц

(в чрезвычай⟨айном⟩ смущении)

Сударыня... Сударыня...

Рыцарь

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

Рыцари

Надобно его помиловать.

Ротенфельд

<sup>90</sup> 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...

Рыцари

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!

ПЛАНЫ И НАБРОСКИ  
НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ



## 〈ВАДИМ〉

### 〈I. ПЛАН〉

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

Ты знаешь Громвала, зарежь его.

---

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

---

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

10

Вадим и Громвал, свидание, друзья детства...

## ⟨II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК⟩

В⟨ адим ⟩

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

Р⟨ огдай ⟩

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,  
Старинный вольности питомец горделивый,  
Досадуя, влачит позорный свой ярем;  
Как иноземный гость, неведомый никем,  
Являлся я в домах, на стогнах и на вече.  
<sup>10</sup> Вражду к правительству я эрел на каждой встрече —  
Уныние везде, торговли глас утих,  
Встревожены умы, таится пламя в них.  
Младые граждане кипят и негодуют.  
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

В⟨ адим ⟩

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, мож⟨ет⟩, вновь...  
<sup>20</sup> Неверна их вражда! неверна их любовь.  
Но я не изменю —



### ⟨III. МЕТРИЧЕСКИЕ ПРОБЫ⟩

⟨Уж⟩ как п̄ал т̄уман̄ с̄ѣдой̄ на̄ син̄ее̄ м̄оре̄

\*

Г̄ост̄ом̄ысл̄ов̄ӯ м̄огил̄ӯ гр̄об̄н̄ую̄ в̄ӣжӯ

\*

Легконогие елени по лесу рыщут

\*

Есть надежда! Верь, Вадим народ [наторпелся]⟨?⟩

\*

Он̄ д̄ал̄ече̄ д̄ал̄ече̄ пл̄ыв̄ет̄ в̄ печальном̄ тумане̄

## 〈КОМЕДИЯ ОБ ИГРОКЕ〉

### 〈I. НАБРОСКИ ПЛАНА〉

#### 〈1〉

Вальберхова вдова — Сосницкий ее брат — Брянский любовник Вальберховой — Рамазанов, Боченков — С〈осницкий〉 дает завтрак — Брянский принимает гостей. Рамазанов узнает Брянского. Изъяснения. Попоплам. — Начинается игра — С〈осницкий〉 все проигрывает, гнет Величкина на карту — отчаянье его.

#### 〈2〉

С〈осницкий〉 и В〈альберхова〉.

В〈альберхова〉. Играл?

〈Сосницкий〉. Играл.

〈Вальберхова〉. Долго ли тебе быть Бог знает где? Добро либералы — да ты-то что? Зачем не в свете?

〈Сосницкий〉. Да вся молодежь. — Вы все бранчливы — скучно, то ли дело ночь играть.

〈Вальберхова〉. Скоро ли отстанешь?

〈Сосницкий〉. Никогда. — Сестрица, милая, уезжай, у меня будет завтрак.

<sup>10</sup> 〈Вальберхова〉. Игра?

〈Сосницкий〉. Нет.

〈Вальберхова〉. Прощай.

С〈осницкий〉 и 〈 〉.

С〈осницкий〉. Карты.

Величкин. Проиграете.

С〈осницкий〉. Полно врать — я поспею.

В〈еличкин〉 и Бр〈янский〉. — Бр〈янский〉 и Вальб〈ерхова〉. Бр〈янский〉 и Рамазанов узнают, уговариваются.

---

Вал〈ьберхова〉. Что за шум?

Величкин. Играют.

20 Ва〈льберхова〉. А Бр〈янский〉?  
〈Величкин〉. Там же.  
〈Вальберхова〉. Поди за Бр〈янским〉.

Бр〈янский〉 и Вальб〈ерхова〉.

〈Брянский〉. Я пополам — ему урок —

Он проигрывает.

С〈осницкий〉 в отчаянии. Бр〈янский〉 — Вел〈ичкин〉 уговаривает — тот его ставит на карту — проигрывает — Вел〈ичкин〉 плачет. С〈осницкий〉 также. Бр〈янский〉 и Рам〈азанов〉.

Конец.

〈3〉

Бр〈янский〉, Рам〈азанов〉.

С〈осницкий〉. Вы здесь, а мне ничего не сказали —

〈4〉

— Мочи нет, устал — проигрался —

— Пора в театр; наш друг дает последний зав〈трак〉, он застрелится —

〈5〉

〈Сосницкий〉. Я шел к тебе, сестра.

〈Вальберхова〉. Покорно благодарю, в одном доме, а мы неделю не видались — что ты делал?

〈Сосницкий〉. Занят был — сегодня я дома; уезжай, пожалуйста, тебе надо быть у тетки. Я даю завтрак.

〈Вальберхова〉. Бог знает какое общество — зачем тебя нет в свете и проч.

## ⟨ II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК ⟩

⟨ Вальберхова ⟩

Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?  
В одном углу живем — а месяц не видались.  
Откуда и куда?

⟨ Сосницкий ⟩

Я шел к тебе, сестра.  
Хотелось мне с тобой увиде(ться).

⟨ Вальберхова ⟩

Пора.

⟨ Сосницкий ⟩

Ей-Богу, занят был.

⟨ Вальберхова ⟩

Да чем: делами, службой?

⟨ Сосницкий ⟩

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.

⟨ Вальберхова ⟩

<sup>10</sup> Но мы могли бы в свете  
Видаться каждый день.

⟨ Сосницкий ⟩

Конечно! я бы мог  
Пуститься в ⟨     ⟩ 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.

〈Вальберхова〉

Хвалиться есть ли чем?

<sup>20</sup> Что тут хорошего! Ну, я прощаю тем,  
Которые, пусться 〈в〉 пятнадцать лет на волю,  
Привыкли — как же быть? — лишь к пороху 〈да к〉 полю.  
Казармы нравятся им больше наших зал.  
Но ты, который век в биваках не жила,  
Который не видал поход〈ной〉 пыли сроду, —  
Зачем перенимать у них пустую моду?  
Какая нужда в том?

〈Сосницкий〉

В кругу своем они  
О дельном говорят, читают Жюмини.

〈Вальберхова〉

Да ты не читывал с тех пор, как ты родился.  
<sup>30</sup> Ты шлафорком одним да трубкою пленился.  
Ты жить не можешь там, где должен быть одет,  
Где [вечно] не курят, где только банку нет.

〈 С л у ж а н к а 〉

Насилу выехать решились из Москвы.

〈 Ж е н и х 〉

Здорова ль, душенька?

〈 С л у ж а н к а 〉

Здоровы ль, сударь, вы?

—  
〈 Ж е н и х 〉

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〉.

—  
〈 Ж е н и х 〉

Ну, как живете в подмосковной?  
Что Ольга Павловна?

〈 С л у ж а н к а 〉

Мы ждали, ждали вас.

Мы думал(и), ваш жар любовный

10

Уж и погас...

[И на балк(оне)] вдаль(?) смотрели беспрест(анно),  
Вздыхали 〈нрзб〉 — Не мчится 〈        〉

〈 Ж е н и х 〉

Спешить бы слишк(ом) было стран(но) —  
Я не любовник, а жених.  
А что ее сестра?

〈 С л у ж а н к а 〉

[Ей,] кажется, не скучно:

Эльвиров с нею неразлучно.

〈 Жених〉

Ага.

〈 Служанка〉

Вчера был здесь, сегодня ждем его.

〈 Жених〉

Так точно, от него.

〈 Служанка〉

Что с вами?

〈 Жених〉

Ничего.

Ей-Богу, сердце не на месте.

<sup>20</sup> Пожалуй, ми〈лая〉, вот это письмецо  
〈Тихонько〉 подложи...

〈 Служанка〉

Кому?

〈 Жених〉

Моей невесте.

Да, Ольге Павловне — что смотришь мне в лицо?

Не прямо в руки ей, конечно.

Не проболтайся ж, друг сердечн〈ый〉.

〈 Служанка〉

Ей-Богу, вас понять нельзя.

Она ведь знает вашу руку.

〈 Жених〉

Да письмецо писал не я.

〈 Служанка〉

Вот что!.. вы выдумали штуку.

Хотите испытать невесту?

〈 Жених〉

Как не так.

<sup>30</sup> Мне? ревновать! избави Боже.

Я всё же 〈не〉 дитя, [а пуще] не дурак.

〈 Служанка〉

А что же?

## 〈 Жених 〉

Браслеты я купил — прикажешь, покажу.

Вот Ольге П〈авловне〉 обновка.

А знаешь ли, что я тебе 〈скажу〉:

Дарю ее тебе, примерная плуто〈вка〉.

## 〈 Служанка 〉

Помилуйте, да мне... и думать 〈я не〉 смела.

Мне совестно, я вся горю.

Покорно вас благодарю.

40 Я так...

## 〈 Жених 〉

[Послушай!] — улетела.



## 〈ИЗ К. БОНЖУРА〉

### 〈I. ПЛАН〉

#### Acte I

Scène première. Derv(ille) reçoit un rendez-vous —  
S(cène) 4. Derv(ille) et sa mère — exposition.  
Sc(ènes) 6, 7, 8. Derv(ille) et sa femme, seule. Adèle et Charles NБ —

#### 〈Acte II〉

Scène V Acte II.  
Adèle seule et un domestique qui apporte une miniature —  
Adèle seule. Act(e) II. Scène VII.  
Adèle et sa belle-mère — Scène IX.

#### Acte III

Charles seul. Sa cousine le fuit.  
Scène II. Charles, Derv(ille) et sa femme.  
10 Charles et M<sup>(e)</sup> Derv(ille) — explication(s)  
Scène VIII. Le mari, la belle-mère.  
Scène 9. Charles seul. Scène 10.

#### Acte 〈IV〉

Scène 5. Un billet. La belle-mère.  
〈Scène〉 6. M<sup>r</sup> Derville 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

#### Acte V

Scène(?), la dernière.

*Перевод с французского:*

Акт I

Сцена первая. Дерв(илю) назначено свидание —  
 С(цена) 4. Дерв(иль) и его мать — экспозиция.  
 Сц(ены) 6, 7, 8. Дерв(иль) и его жена, одна. Адель и Шарль NB —

⟨Акт II⟩

Сцена V Акт II.  
 Адель одна и слуга, который приносит миниатюру —  
 Адель одна. Акт II. Сцена VII.  
 Адель и ее свекровь — Сцена IX.

Акт III

Шарль один. Кузина его избегает.  
 Сцена II. Шарль, Дерв(иль) и его жена.  
 Шарль и г(-жа) Дерв(иль) — объяснени⟨я⟩.  
 Сцена VIII. Муж, свекровь.  
 Сцена 9. Шарль один. Сцена 10.

Акт ⟨IV⟩

Сцена 5. Записка. Свекровь.  
 ⟨Сцена⟩ 6. Г-н Дервиль 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Акт V

Сцена(?), последняя.

⟨II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК⟩

⟨Дервиль⟩

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 Каменн⟨ым⟩ мостом  
Вдову с племянницей; пойду туда пешком  
Под видом будто бы невинного гулянья.  
Ах! Матушка идет... предвижу увещанья.  
А, здравствуйте, татап...

⟨Г-жа Дервиль⟩

Куда же ты, постой.  
<sup>10</sup> Я шла к тебе, мой друг, мне надобно с тобой  
О деле говорить...

⟨Дервиль⟩

Я знал.

⟨Г-жа Дервиль⟩

[Возьми ж терпенье].  
Мой друг, не нравится твое мне поведенье.

⟨Дервиль⟩

А в чем же?

⟨Г-жа Дервиль⟩

Да во всем, — во-первых, ты жены  
Не видишь никогда — вы как разведены...  
Адель всегда одна — [всё дома] — ты в карете,  
На скач⟨к⟩е, в опере, на балах, вечно в свете —  
Или уже нельзя с женою посидеть?

〈Дервиль〉

[Да], право, некогда.

〈Г-жа Дервиль〉

Ты дома б мог иметь  
Обеды, вечера — ты [должен] бы представить  
<sup>20</sup> Жену свою везде... Пора, пора исправить  
Привычки прежние. — Нельзя ли сам собой  
Отвыкнуть наконец от жизни холостой?  
Я сделаю тебе другое замечанье.

**〈ПРОЕКТ ИЗ ДЕСЯТИ НАЗВАНИЙ〉**

Скупой  
Ромул и Рем  
Моцарт и Сальери  
Д(он) Жуан  
Иисус  
Беральд Савойский  
Павел I  
Влюбленный Бес  
Димитрий и Марина  
Курбский

Графиня

(одна, держит письмо)

«Через неделю буду в Париже непременно...» Письмо от 12-го, сегодня 18-ое; 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 недель шесть в своей комнате, потом опять явитесь в свет и все вам обрадуются.

Графиня

<sup>10</sup> 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

20 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.)* 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 крутом виновата, я могла забыть все свои обязанности, изменить ему... и для кого?.. Для изверга, который не посовестился... оставьте меня, говорят вам, оставьте меня.

Дорвиль

30 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. Дорвиль, Дорвиль! перестаньте. Вы с ума сошли. Ах!.. постойте; какая прекрасная мысль!

Дорвиль

40 Что такое?

Графиня

Я умру со стыда, но нет иного способа.

Дорвиль

Что ж такое?

Графиня

После узнаете.



Криспин приезжает в губернию на ярмонку — его принимают за ⟨нрзб⟩.  
Губерн⟨атор⟩ честный дурак — Губ⟨ернаторша⟩ с ним кокетнич⟨ает⟩ —  
Крисп⟨ин⟩ сватается за дочь

## ⟨ДРАМА О СЫНЕ ПАЛАЧА⟩

### ⟨I. 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.

<sup>10</sup> Il revoit dans un tournoi la fille du condamné etc.

Il obtient sa main; etc.

*Перевод с французского:*

Некий вельможа, виновный в государственной измене и приговоренный к смерти, ожидает в тюрьме дня казни и т. д.

Палач и его сын оба присутствуют при прощании знатного семейства. Дочь падает в обморок, молодой человек оказывает ей помощь.

Сцена казни.

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.

Его посвящают в рыцари и т. д.

Он встречает на турнире дочь приговоренного и т. д.

Он получает ее руку и т. д.

## ⟨ II. ПРОЗАИЧЕСКИЙ ОТРЫВОК ⟩

### ⟨ Т ю р е м щ и к ⟩

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,пустишь их на минуту, а чуть лишь слишком завоют или заболтаются, так и вон милости просим. На рассвете придет за ними Жак, палач, — и всё конечно. А вот посадили к нам графа Конрада, так я и жизни не рад. Я у него на посылках. Принеси 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? Черт 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 ночь напляшемся...

Стучат.

Это кто стучится? (*Идет к дверям и отворяет окошечко.*) Что вам надобно?

Слуга  
(*за дверью*)

Отворяй. Графиня с дочерью!

Т ю р е м щ и к

20 А где пропуск?

Слуга  
(*бросает ему бумагу*)

На! скорее ж! поворачивайся!

Т ю р е м щ и к

Сейчас, сейчас! экая каторга!

Отворяет двери. Входят графиня и дочь ее, обе в черном платье.  
Тюремщик им низко кланяется.

— 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 вырабатываешь в день, Гаспар Дик?» Я призадумался — зачем этот вопрос? Не думает ли он о новом налоге? На всякий случай я отвечал ему осторожно: «Мил(остивый) граф, день на день не похож; в иной выработаешь пять и шесть копеек, а в другой и ничего». — «А женат ли ты, Гасп(ар) Д(ик)?» 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».

## ⟨ПАПЕССА ИОАННА⟩

### ⟨ПЛАН⟩

#### ACTE I

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

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

#### *en récit*

Jeanne à l'université, sous le nom de Jean de Mayence. Elle se lie avec un jeune gentilhomme espagnol — amour, jalousie, duel — Jeanne soutient une thèse et est faite docteur.

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

#### ACTE II

Jeanne à Rome, cardinal, le pape meurt — elle est faite pape...

Jeanne commence à s'ennuyer. Arrive l'ambassadeur d'Espagne

#### ACTE III

Son condisciple. 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.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В автографе слева на полях — записи: 1) у начала второго абзаца пушкинского плана: La passion du sav⟨oir⟩ (страсть к знанию — фр.); 2) у конца второго абзаца: Elle devant St. Simon. (Она перед св. Симоном. — фр.); 3) между вторым и третьим абзацами: L'ambition (Честолюбие — фр.). Под планом, после трех рядов отчеркиваний — запись:

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

(Если это драма, она слишком будет напоминать «Фауста» — лучше сделать из этого поэму в стиле «Кристабель» или в октавах — фр.).

*Перевод с французского:*

### Акт I

Дочь честного ремесленника, который дивится ее учености, заурядная мать, не видящая в этом ничего хорошего. Жильбер приглашает некоего ученого посмотреть на его дочь — чудо в семье. Приготовления, при которых матери приходится все делать одной.

Ученый (*демон знания*) появляется среди всех собравшихся по приглашению Жильбер(ера). Он беседует только с Жанной и уходит. Пересуды женщин; радость отца — озабоченность и гордость дочери. Она убегает из дому, чтобы отправиться в Англию (?) учиться в университете.

*в рассказе*

Жанна в университете под именем Жана Майнцского. Она сближается с молодым испанским дворянином — любовь, ревность, дуэль — Жанна защищает диссертацию и получает докторскую степень.

Жанна — настоятельница монастыря; строгий устав, который она там вводит. Монахи жалуются...

### Акт II

Жанна в Риме, кардиналом, папа умирает — она становится папой... Жанна начинает скучать. Появляется исп(анский) посл(анник).

### Акт III

Ее товарищ в годы учения. Они узнают друг друга. Она угрожает ему инквизицией, а он разоблачением. Он пробирается к ней. Она становится его любовницей. Она рождает между Колизеем и монастырем \*\*. Дьявол ее уносит.

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ,  
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ  
МАТЕРИАЛЫ,  
ВАРИАНТЫ





В разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты» печатаются не вошедшие в корпус основных текстов редакции драматических произведений Пушкина, приводятся все подготовительные материалы к ним (за исключением тех планов, которые связаны с неосуществленными замыслами и вынесены в основной текст раздела «Отрывки и наброски»), черновые автографы и варианты беловых автографов, разночтения копий и прижизненных публикаций. Материалы, относящиеся к каждому произведению, по возможности расположены в хронологическом порядке. Исключение составляет вынесенная вперед «михайловская» редакция «Бориса Годунова» 1825 г., которая печатается полностью. Иная, чем в беловом автографе, редакция сцены «Светлица» в «〈Русалке〉» помещена после созданных на более раннем этапе черновых автографов первых трех сцен этой драмы и набросков песен русалок. Большие фрагменты, исключенные из рукописи, не выносятся вперед, как это сделано в Акад., а помещаются в рамках общей росписи автографа, что позволяет с большей ясностью представить ход работы над рукописью. Черновые автографы стихотворных текстов расписаны полностью (включая верхний слой черновика), в том числе и в тех случаях, когда работа Пушкина остановилась на стадии создания чернового автографа и редакторская сводка его верхнего слоя печатается в основном корпусе.

Система подачи вариантов стихотворных произведений — та же, что и в томах лирики настоящего издания (см. ее подробное описание в наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 123—128). Единственное отличие связано с редакторскими сводками верхнего слоя черновых автографов. В томах лирики по возможности последовательно проводится отказ от них, поскольку «любая неавторская сводка чернового автографа является редакторским конструктом» (там же, с. 127). Черновой текст еще не дает цельной или сколько-нибудь завершенной редакции произведения. Авторские сводки Пушкина не воспроизводят верхнего слоя чернового автографа, а его первоначальные варианты зачастую попадают в основной текст (см. там же). Тем не менее в настоящем томе после полной росписи черновых автографов отдельных сцен «Бориса Годунова» и «〈Русалки〉» приводятся редакторские сводки верхнего слоя черновика. Такое решение продиктовано желанием облегчить читательское восприятие достаточно объемных черновых текстов, в которых уже отчасти определились сюжетно-композиционные особенности будущего произведения. Обращаясь к сводкам, следует помнить, что они ни в коей мере не дают адекватного представления о творческом процессе.

При сопоставлении черновых и беловых автографов «Бориса Годунова» и «〈Русалки〉» обнаруживается, что общие контуры сцены (а в большинстве случаев — и порядок расположения стихов) определялись уже при черновой работе. Это позволило при росписи черновых автографов использовать нумерацию стихов белового

автографа (в «Борисе Годунове» — нумерацию соответствующих стихов первой, «михайловской», редакции драмы, в «(Русалке)» — нумерацию стихов основного текста). При таком способе подачи материала различия между черновыми автографами и беловыми редакциями отдельных сцен проступают с наибольшей наглядностью.

Как и в томах лирики, при росписи черновых автографов, в вариантах и редакторских сводках сохраняется пунктуация автографа. При подаче первой редакции «Бориса Годунова» проставляются отсутствующие в автографе знаки препинания, пунктуация при необходимости модернизируется.

Пунктуационные разночтения не приводятся. Исключение сделано для «Пира во время чумы», дважды, с небольшими орфографическими и пунктуационными отличиями, напечатанного в 1832 г.: в альманахе «Альциона» и в Ст 1832. Источником публикации в «Альционе» явился пушкинский автограф; текст Ст 1832 перепечатан с «Альционы» (см. примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 856). Разночтения печатных изданий и автографа, вероятнее всего, возникли в результате редакторской или корректорской правки. Но поскольку возможность авторской правки полностью не исключается, в данном случае, в отступление от общих принципов издания, редакция настоящего тома сочла необходимым представить полную роспись пунктуационных разночтений.

Система подачи вариантов прозаических текстов не отличается от Акад. и других авторитетных современных академических изданий. С указанием номера страницы и строки выписывается фрагмент основного текста, а после косой черты приводится его предшествующий вариант. Например:

С. 203 11 бережливостию, терпением, трудолюбием / прилежанием, бережливостию, терпением

Если фрагмент имеет несколько предшествующих вариантов, они располагаются в порядке их предполагаемого появления в тексте и каждому из них последовательно присваиваются обозначения *а, б, в* и т. д. Например:

С. 203 12 и счетные книги, и весь дом. / *а.* и торговлю и весь дом.  
*б.* и счета и весь дом.

Если первоначальный вариант был только намечен и не получил сколько-нибудь законченного семантического и синтаксического выражения, он приводится с редакторской пометой *Начато*. Например:

С. 203 14 которые нас презирают да забирают в долг товары. / *а. Начато:* да  
*б. Начато:* которые тебя презирают да зани(мают)

или:

С. 212 2 О чем же я буду вам говорить? — не о нашем ли рыцаре? / *а. Начато:* Вы  
*б. Начато:* О чем же я вам  
*в. Начато:* О чем же я буду вам говорить? — не о том ли рыцаре,

Если правка касается целиком одной или нескольких реплик, эти реплики не выписываются, а указываются только номера строк, которым они соответствуют в основном тексте. Например, для указания на то, что в первоначальном варианте автографа реплики отсутствовали, используется запись:

С. 204 14—15 *Отсутствуют.*

Отдельные слова или небольшие по объему части фразы, зачеркнутые и замененные сразу по ходу письма, иногда заключаются в квадратные скобки. Например:

Каин [копал] рыл землю

Если первоначальный вариант был вычеркнут и ничем не заменен, слева от косой черты указывается, после какого фрагмента основного текста он находился. Например:

С. 207 16 После свою честь и свою выгоду / а. — Мы лишились того и другого коли переходим в другое.

б. — Мы лишились той и другой коли оставляем то, в коем родились.

Если вычеркнутый и ничем не замененный фрагмент был записан в автографе между отдельными репликами, указывается только его место между соответствующими строками основного текста. Например:

С. 204 Между 10 и 11:

Март <ын>

И это я слышу не в первой —

Берт <ольд>

Сосед! не будь сам себе врагом. Ты знаешь: золота мне не нужно; я ищ<sup>у</sup> одной истины — Не потеряй случая сделаться первым из земных богачей.

Если исправление сделано в ремарке, напечатанной отдельной строкой, указывается, после какой строки основного текста расположен исправленный фрагмент. Например:

Ремарка

после 4 Франц с часть <ю> вассалов скрывается за лес. /  
часть вассалов скрывается за лес

Аналогичным образом указывается место исправленной ремарки в стихотворном тексте, только вместо номера строки приводится номер стиха. Например:

Ремарка

после 47 встречаются и шепчутся / встречаются, кричат

В отдельных случаях место ремарки указывается иначе, например:

Ремарка

после

названия

сцены бродяги-чернецы / бродяги в виде чернецов

Если исправлено обозначение действующего лица, предворяющее реплику, указано перед какой строкой или стихом расположено исправленное обозначение. Например:

С. 219

Перед 14 Франц / Альбер

Если правке подвергся обширный фрагмент текста, слева перед чертой приводятся только его начальные и последние слова, а остальные заменены тильдой (~).

Незначительная правка в подготовительных материалах к «Борису Годунову» и к «Сценам из рыцарских времен», полностью приведенная в настоящем разделе, отмечена в примечаниях под строкой.

Так же как при подаче стихотворных текстов, вычеркнутые слова заключены в квадратные скобки, редакторские конъектуры — в угловые скобки, редакторские заголовки, пометы и примечания выделены курсивом, неразобранные слова переданы обозначением: <нрзб> (с указанием при возможности количества неразобранных слов: например, <2 нрзб>); недописанное неразобранное слово обозначено: <начато нрзб>). Слова, которые в основном тексте напечатаны курсивом, в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты» выделяются разрядкой. Вопросительным знаком в угловых скобках сопровождаются все слова, чтение которых в рукописи вызывает сомнение. В случае предположительных конъектур вопросительный знак ставится внутри угловых скобок.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
1825—1830 гг.

БОРИС ГОДУНОВ

(С. 7)

*Первая («михайловская») редакция пьесы  
(ПД 891)*

КОМЕДИЯ О ЦАРЕ БОРИСЕ И О ГРИШКЕ ОТРЕПЬЕВЕ  
1825

*(1598 г. 20 февр(аля))*

КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ

Князья 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 немудрено:  
Народ еще повоет да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
<sup>10</sup> 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

Скажу, что понапрасну  
 30 Лилася кровь царевича-младенца;  
 Что если так, Димитрий 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;  
 Весь город был свидетель злодеянья;  
 40 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 неожиданной,  
 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 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 утрашит;  
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 выберут.

Воротынский

Да, много 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.



Н а р о д

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

Щелкалов

(с Красного крыльца)

Собором положили

- 10 В последний раз отведать силу просьбы  
Над скорбною правителя душой.  
Завтра вновь святейший патриарх,  
В Кремле отпев торжественно молебен,  
Предшествуем хоругвями святыми,  
С иконами Владимирской, Донской,  
Воздвигется; 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 сирью Московю  
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

Н а р о д .

О д и н

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

Д р у г о й

Что слышно?

Т р е т и й

Все еще

Упрямится; однако есть надежда.

Б а б а

(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 мы плачем?

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 обзёмь. 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 принимаю 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

<sup>10</sup> 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 дорогие.  
(Уходит, за ним и бояре.)

Князь Воротынский  
(останавливая Шуйского)

Ты угадал.

Шуйский

А что?

Воротынский

Да здесь, намедни,  
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!

(1603 года)

## НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ

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,  
Не много лиц мне память сохранила,  
Не много 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 поседельй,  
 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 вовеки.

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;  
 Смирйя 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 клобук.  
 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 братьи:  
 «Отцы мои, желанный день придет,  
 Предстану здесь алкающий спасенья.  
 Ты, Никодим, ты, Сергей, ты, Кирилл,

- Вы все — обет примите мой духовный:  
 Прииду к вам, преступник окаянный,  
 И схмию честную восприму,  
 К стопам твоим, св(ятый) 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 объаты были страхом,
- 140 Уразумев небесное виденье,  
 Зане святой 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. Наутро 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 загремел,  
 И в ужасе под топором злоден  
 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 заутрене... 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 келье  
 Здесь на тебя донос ужасный пишет;  
 И не уйдешь ты от суда мирского,  
 Как не уйдешь от Божьего суда.

### 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, 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 костьюем.  
 Нет, не вытерплю! нет мочи. Через ограду да бегом.  
 Мир велик: мне путь-дорога на четыре стороны,  
 10 Поминай как звали.

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 мечом.  
 Что, когда бы наш царевич из могилы вдруг воскрес  
 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 древнего Варяга и теперь любезно всем.

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.

#### ПАЛАТЫ ПАТРИАРХА

Патриарх, игумен Чудова монастыря.

Патриарх

И он убежал, от(ец) игумен?

Игумен

Убежал, св(ятый) 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 братии, а я, видя, что он еще млад и неразумен, отдал его под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен; читал наши летописи, сочинял каноны святым; но, зная, грамота далася ему не от Господа Бога...

## Патриарх

<sup>10</sup> Уж эти мне грамотей! Что еще выдумал! буду царем на Москве! Ах он сосуд дьявольский! Однако нечего царю и докладывать об этом; что тревожить отца-государя? Довольно будет объявить о победе 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, от(ец) игумен.

## Игумен

Ересь, св(ятый) 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.  
<sup>10</sup> 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 золото  
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 ускорию 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 упреком,  
И всё тошнит, и голова кружится,  
И мальчишки 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 потчевать, 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!

Мисаил

10 Складно сказано, от(ец) Варлаам.

Хозяйка

(входит)

Вот вам, отцы мои. Пейте на здоровье.

Мисаил

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?

Григорий

Не хочу.

Мисаил

Вольному воля...

Варлаам

А пьяному рай, от⟨ец⟩ Мисаил! Выпьем же чарочку за шинкарочку...  
(«Где неволей добрый молодец» и пр.)

Однако, отец Мис⟨аил⟩, 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

20 Пей, да про себя разумеи, от⟨ец⟩ Варл⟨аам⟩! Видишь, и я порой складно говорить умею.

Варлаам

А что мне про себя разумеи?

Мисаил

Оставь его, от⟨ец⟩ Варл⟨аам⟩.

Варлаам

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

(*Пьет и поет.*)

Григорий

(*хозяйке*)

Куда ведет эта дорога?

Хозяйка

В Литву, мой кормилец, к Луёвым горам.

Григорий

А далече ли до Луёвых гор?

Хозяйка

30 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*)

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 от(цом) Мис(аилом) одна заботушка: пьем до донушка, выпьем, поворотим и в доньшко поколотим.

Мисаил

Складно сказано, от(ец) Варл(аам)...

Григорий

Да кого ж им надобно? Кто бежал из Москвы?

Хозяйка

40 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 всякий мальчишка доведет до Луёвых гор. От этих приставов только и толку, что притесняют прохожих да обирают 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

50 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

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

Мисаил

Так ты раздумал...

Григорий  
(тихо)

Молчи.

Пристав

60 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; деньги любят, деньги 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)

70 Господь помилуй и спаси!

В продолжение Вар(лаамовой) речи перв(ый) пристав значительно всматривается в Мисаила.

Первый пристав

Алеха! при тебе ли царский указ?

Второй

При мне.

Первый

Поддай-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 изловить и повесить. Знаешь ли ты это?

Мисаил

80 Не знаю.

Пристав  
(Варлааму)

Умеешь ли ты читать?

Варлаам

Смолоду знал, да разучился.

Пристав  
(Мисаилу)

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

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

Пристав

Кто здесь грамотный?

Григорий

(выступает вперед)

Я грамотный.

Пристав

Вот на! А у кого же ты научился?

Григорий

У нашего пономаря.

Пристав

(даст ему указ)

Читай же вслух.

Григорий

(читает)

«Чудова монастыря недостойный чернец Григорий, из роду Отр(епьевых), 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)

100 Как же не ты?

Григорий

«И царь повелел изловить его...»

Пристав

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.

Пристав

Ребята! здесь Гришка! Держите, вяжите его! Вот уж не думал, не гадал.

Варлаам

(вырывая бумагу)

Отстаньте, блядины дети! что я за Гришка? — как! 50 лет, борода седая, брюхо толстое! Нет, брат! молод еще надо мною 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, 20. 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, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Да это, друг, уж не ты ли?»

Григорий вдруг вынимает кинжал; все перед ним расступаются, 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 неистощимой  
 Пройстекут 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, кн(язь) Вас(илий) Ив(анович), 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

Чудеса да и только.

30 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.

Кто б ни был он, спасенный ли царевич,  
40 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  
У Вишневецкого, что на одре болезни  
50 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  
И, говорят, помогу обещаю.

## Шуйский

- 60 Всё это, брат, такая кутерьма,  
Что голова кругом пойдет невольню.  
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  
Сдержат венец на умной голове.  
И поделом ему! он правит нами,  
Как царь Иван (не к ночи будь помянут).
- 70 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.  
Знатнейшие меж нами роды — где?
- 80 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 воры.  
Зависим мы от первого холопа,  
Которого захочем наказать.
- 90 Вот — Юрьев день задумал уничтожить.  
Не властны мы в поместях 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  
Им посулить старинный Юрьев день,  
Так и пойдет потеха.

Шуйский

Прав ты, Пушкин.

100 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 геогр(афическую) карту. Царевна, мамка царевны.

Ксения

*(держит портрет)*

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

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

Феодор

10 Я говорю тебе, что похож.

Ксения

*(целует 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 Ивана-королевича.

## Ксения

Нет, мамушка, я и мертвому буду ему верна.

Входит Борис.

## Царь

Что Ксения? что милая моя?  
В невестах уж печальная вдовица!  
20 Всё плачешь ты о мертвом женихе.  
Дитя мое! судьба мне не сулила  
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?

## Федор

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

## Царь

А это что такое  
Узором здесь виется?

## Федор

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,  
Все области, которые ты ныне  
40 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.

(Ксении.)

Душа моя, поди в свою светлицу;  
Прости, мой друг. Утешь тебя Господь.

Ксения с мамкою уходит.

Что скажешь мне, Семен Ильич?

Семен Годунов

Сегодня

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

Царь

50 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 Мирославских,  
Бутурлиных, Михайла Салтыкова  
Да Пушкина — да несколько других;  
А разошлись уж поздно. Только Пушкин  
60 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.  
Но кажется — ты сам пришел за делом:  
70 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 к(нязь) Шуйский. Говори.

Шуйский

Царь, из Литвы пришла нам весть...

Царь

Не та ли,  
Что Пушкину привез ввечер гонец?

Шуйский

Всё знает он! — Я думал, государь,  
Что ты еще не ведаешь сей тайны.

Царь

Нет нужды, князь: хочу сообразить  
80 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.  
Но знаешь сам: бессмысленная чернь  
90 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  
Дмитрия воскреснувшее имя.

Царь

100 Дмитрия!.. как? этого младенца!  
Дмитрия!.. Царевич, удались.

Шуйский

Он покраснел: быть буре!..

Федор

Государь,

Дозволишь ли...

Царь

Нельзя, мой сын, поди.

Федор уходит.

Дмитрия!..

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  
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон  
110 Не прилетел из Кракова. Ступай.

Шуйский

Иду.

Царь

Постой. Не правда ль, эта весть  
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, кн(язь) Василий:  
Как я узнал, что отрока сего...  
120 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

Подумай, князь. Я милость обещаю,  
Прошедшей лжи опалою напрасной  
130 Не накажу. Но если ты теперь

Со мной хитришь, то головою сына  
 Клянусь — тебя постигнет злая казнь:  
 Такая казнь, что царь Ив(ан) 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 Дмитрия? Три дня  
 Я труп его в соборе посещал,  
 140 Всем Угличем туда сопровождаемый.  
 Вокруг его тринадцать тел лежало,  
 Растерзанных 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: Дмитрий  
 Во гробе спит.

### Царь

Довольно; удались.

Шуйский уходит.

150 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  
 Иль звук лишит детей моих наследства?  
 160 Безумец я! чего ж я испугался?  
 На призрак сей подуи — и нет его.  
 Так решено: не окажу я страха —  
 Но презирать не должно ничего...  
 Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

## КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО

Самозванец и pater Черниковский.

## Самозванец

Нет, мой отец, не будет затруднений;  
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 и вся восточна церковь  
Признают власть наместника Петра.

## Pater

Вспомоществуй тебе св(ятый) Игнатий,  
10 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

*Amen.* 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 Санборе 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,  
Сыны славян, я скоро поведу  
30 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,

<sup>40</sup> Своих обид ожесточенный мститель,

С литовцами под ветхий город Ольгин,

Молва об нем умолкла.

Курбский

Мой отец

В Волынии 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

<sup>50</sup> 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! Приблизься, 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 царский трон ступенями тебе.

Самозванец

70 Мужайтесь, безвинные страдальцы, —  
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 проведаль.  
Уж грамоту твою везде читают.  
Все ждут тебя. Недавно двух бояр  
Борис казнил за то, что за столом  
Они твое здоровье тайно пили.

Самозванец

80 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  
90 Наследником наречь намерен он?

Хрущов

Он замыслов своих не объявляет;  
Но кажется, что молодого сына,  
Феодора — он прочит нам в цари.

Самозванец

В расчетах он, быть может, ошибется.  
Ты кто?

Карела

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

Самозванец

Я знал донцов. Не сомневался видеть  
100 В своих рядах казачьи бунчуки.  
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  
Пожалуем наш верный вольный Дон.

Поэт

*(приближается, кланяясь низко и хватая Гр<ишку> за полу)*

Великий принц, светлейший королевич!

Самозванец

Что хочешь ты?

Поэт

*(подает ему бумагу)*

Примите благосклонно

Сей бедный плод усердного труда.

Самозванец

110 Что вижу я? Латинские стихи!  
Стократ священ союз меча и лиры,  
Единый лавр их дружно обвивает.

Родился я под небом полунощным,  
 Но мне знаком латинской музыки голос,  
 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-русски — виршеписец  
 Иль скоморох.

Самозванец

Прекрасные стихи!

Я верую в пророчества пиитов.  
 120 Нет, не вотще в их пламенной груди  
 Кипит восторг: благословится подвиг,  
 Его ж они прославили заране!  
 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.<sup>1</sup>  
 Итак, друзья, до завтра, до свиданья.

Все

130 В поход, в поход, да здравствует Димитрий,  
 Да здравствует великий князь Московский!

<sup>1</sup> Перевод: Муза венчает славу, а слава музу (лат.).

## ЗАМОК ВОЕВОДЫ МНИШКА В САНБОРЕ

## 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, московский трон,  
В гостях у нас пирует он  
И бесит русских и поляков.  
Ах, Боже мой! дождусь ли дня?..  
Не правда ли? когда в свою столицу  
Дмитрий повезет московскую царицу,  
Вы не оставите меня?

Марина

Ты разве думаешь — царицей буду я?

Рузя

- 30 А кто ж, когда не вы? кто смеет красотою  
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 целым 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

Сейчас, готово все.

Служанки суетятся.

Марина

Мне должно все узнать.

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 московский?

Мнишек

А какова, скажи, моя Марина?  
Я только ей промолвил: ну, смотри!  
<sup>10</sup> Не упускай Димитрия!.. И вот  
Всё кончено. Уж он в ее сетях. —  
Идет, идет!.. и с панною Мариной!

Музыка играет польский. Самозв(анец) 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 Димитрий?

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

<sup>20</sup> Когда ж поход?

Кавалер

Когда велит царевич,  
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 жмем и не целуем —  
Ох, не забыл старинных я проказ!  
Теперь не то, не то, что прежде было:  
И молодежь, ей-ей, — не так смела,  
<sup>30</sup> И красота не так уж весела —  
Признайся, друг: все как-то приуныло.  
Оставим их; пойдем, товарищ мой,  
Венгерского обросшую травой  
Велим оторвать 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;  
 П(е)ред собой вблизи видал я смерть,  
 Пред смертью душа не содрогалась.  
 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. Чего же я боюсь?  
 Не знаю сам. 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...  
 20 Но что-то вдруг мелькнуло... шорох... тише...  
 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

- 30 Часы бегут, и дорого мне время —  
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,  
40 Намеренья и даже опасенья —  
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  
50 Царевича. Марина! зри во мне  
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,  
60 Уж новизна сменяет новизну;  
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,  
70 Твоя любовь...

## Марина

Стыдись; не забывай  
 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

- 80 Не мучь меня, прелестная Марина,  
 Не говори, что сан, а не меня  
 Избрала ты. Марина! ты не знаешь,  
 Как больно тем ты сердце мне язвишь —  
 Как! ежели... о страшное сомненье! —  
 Скажи: когда 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 Дмитрий 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 Дмитрий  
 Давно погиб, зарыт — и не воскреснет;  
 А хочешь ли ты знать, кто я таков?  
 Изволь; скажу: я бедный черноризец;  
 Монашеской неволею скучая  
 100 Под клубуком, 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; Дмитрием 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

(*a parte*)

- 110 Куда завлек меня порыв досады!  
С таким трудом устроенное счастье  
Я, может быть, навеки погубил.  
Что сделал я, безумец? — Вижу, вижу:  
Стыдишься ты не княжеской любви.  
Так вымолви ж мне роковое слово;  
В твоих руках теперь моя судьба,  
Реши: я жду.  
(Бросается на колена.)

Марина

Встань, бедный самозванец.

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

Самозванец

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 ней же я притворствовать не смел.  
Любовь, любовь ревнивая, слепая,  
Одна любовь принудила меня  
Всё высказать.

Марина

Чем хвалится, безумец!

- 140 Кто требовал признанья твоего?  
 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 простотой,  
 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.  
 160 Клянусь тебе, что никогда, нигде,  
 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! итак, должна я верить —  
 О, верю я! — но чем, нельзя ль узнать,  
 Клянешься ты? не именем ли Бога,  
 Как набожный примышл езуитов?  
 Иль честию, как витязь благородный,  
 170 Иль, может быть, единым царским словом,  
 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  
 180 Тоску любви, надеюсь, заглушат —  
 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  
 190 Об участи, отвергнутой тобою.

Марина

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.  
 200 Им это лишь и нужно, и тебя,  
 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,  
 210 Тогда за мной шли брачного посла.  
 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. — Черт с ними: мочи нет.  
 И пугает, и вьется, и ползет,  
 Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.  
 220 Змея! змея! — Недаром я дрожал.  
 Она меня чуть-чуть не погубила.  
 Но решено: завтра двину рать.

1604, 16 октября

ГРАНИЦА ЛИТОВСКАЯ

Кн. Курбский и Самозванец, оба верхами.  
 Полки приближаются к границе.

Курбский

(прискакав первый)

Вот, вот она! вот русская граница!  
 Святая Русь, отечество! я твой!  
 Чужбины прах с презреньем отряхаю  
 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 загулял  
 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 возвратить 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 клетки. 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 коней 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 шепот,  
 Умы кипят... их нужно остудить —  
 Предупредить желал бы казни я,  
 Но чем и как? решим теперь. Ты первый,  
 Св(ятый) от(ец), 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, бесстыдно 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 кладезов 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 говор(и)т<sup>1</sup>: „Встань, дедушка, поди  
 Ты в Углич-град, в собор Преображенья;  
 Там помолись ты над моей могилкой,  
 Бог милостив — 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 св(ятый) собор и слушаю обедню  
 И, разгораясь 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 отирает 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

<sup>1</sup> В автографе: Мне говорят

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?  
120 Народ и так колеблется безумно,  
И так уж есть довольно шумных толков;  
Умы людей не время волновать  
Нежданною, 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 ним 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 кн(язь) Шуйский. Молодец!

## ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ

Народ.

Один

Скоро ли царь выйдет из собора?

Другой

Обедня кончилась; теперь идет молебен.

Первый

Что? уж проклинали того?

Другой

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

Первый

Пускай себе проклиняют; царевичу дела нет до Отрепьева.

Другой

А царевичу поют теперь вечную память.

Первый

Вечную память живому! Вот ужо им будет, безбожникам.

Третий

Чу! шум. Не царь ли?

Четвертый

Нет; это юродивый.

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

Мальчишки

10 Николка, Николка — Железный колпак!.. тррррр...

Старуха

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

Юродивый

Дай, дай, дай копеечку.

Старуха

Вот тебе копеечка; помяни же меня.

Юродивый

(садится наземь и поет)

Месяц едет;  
Котенок плачет,  
Юродивый, вставай,  
Бай, бай, бай...  
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

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.

21 декабря

РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО

Битва.

Воины

(бегут в беспорядке)

Беда, беда! Царевич! ляхи! вот они! вот они!

Входят капитаны Маржерет и В(а)льтер<sup>1</sup> Розен.

Margeret

Куда, куда? allons...<sup>2</sup> пошоль назад!

Один из беглецов

Сам пошол, коли есть охота, проклятый басурман.

Margeret

Quoi? quoi?<sup>3</sup>

Другой

Ква! ква! Тебе любо, заморскому ворону, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

Margeret

Qu'est-ce à dire pravoslavni?.. Sacrés gueux, maudites canailles! Mordieu, mein Herr, j'enrage: on diroit que ça n'a pas des bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour f{outre} le ca{mp}.<sup>4</sup>

В. Розен

10 Es ist Schande.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> В автографе после замены первоначального: Волмар (см. ниже, с. 370) осталось написание: Вольтер

<sup>2</sup> Перевод: Ну!.. (фр.)

<sup>3</sup> Перевод: Маржерет. Что? что? (фр.)

<sup>4</sup> Перевод: Что значит православни?.. Прощельги окаянные, проклятые сволочи! Черт побери, mein Herr (сударь — нем.), я взбешен: можно подумать, у них нет рук, чтобы драться, а только ноги, чтобы дать деру (фр.).

<sup>5</sup> Перевод: Позор (нем.).

Margeret

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?<sup>1</sup>

В. Розен

Sie haben Recht.<sup>2</sup>

Margeret

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?<sup>3</sup>

В. Розен

Oh, ja!<sup>4</sup>

Margeret

Hé! voyez donc, voyez donc! L'action s'engage sur les derrières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanof, qui aurait fait une sortie.<sup>5</sup>

В. Розен

Ich glaube das.<sup>6</sup>

Входят немцы.

Margeret

20 Ha, ha! voici nos Allemands. — Messieurs!.. mein Herr, dites leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons!<sup>7</sup>

В. Розен

Sehr gut. Halt!<sup>8</sup>

Немцы строятся.

Marsch!<sup>9</sup>

Немцы  
(идут)

Hilf Gott!<sup>10</sup>

Русские снова бегут.

<sup>1</sup> Перевод: Пропади ты пропадом! Я не сдвинусь ни на шаг — раз дело начато, надо его кончать, согласны, mein Herr (сударь — нем.)? (фр.)

<sup>2</sup> Перевод: Вы правы (нем.).

<sup>3</sup> Перевод: Маржерет. Дьявольщина, становится жарко! — Этот чертов Самозванец, как они его называют, не пальцем деланный, — как думаете, mein Herr (сударь — нем.)? (фр.)

<sup>4</sup> Перевод: О да! (нем.)

<sup>5</sup> Перевод: Маржерет. Э, глядите, глядите! Завязался бой в тылу у неприятеля. Это, наверно, наступает смельчак Басманов (фр.).

<sup>6</sup> Перевод: Думаю, да (нем.).

<sup>7</sup> Перевод: Маржерет. Ага! вот и наши немцы. Господа!.. mein Herr (сударь — нем.), велите им построиться и, черт нас раздери, пойдем наконец в атаку! (фр.)

<sup>8</sup> Перевод: Отлично. Стой! (нем.)

<sup>9</sup> Перевод: Марш! (нем.)

<sup>10</sup> Перевод: С нами Бог! (нем.)

Ляхи

Победа! победа! Слава царю Димитрию.

Димитрий

(верхом)

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

Трубят, бьют барабаны.

СЕВСК

Самозванец, окруженный своими.

Самозванец

Где пленный?

Лях

Здесь.

Самозванец

Позвать его ко мне.

Входит русский пленник.

Кто ты?

Пленник

Рожнов, моск(овский) 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 Ц<sup>арской</sup> 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.  
Кому язык отрежут, а кому  
20 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 допраш<sup>ивает</sup> 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 тыс⟨яч⟩ 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:  
Назавтра бой.

(Уходит.)

Все

Да здравствует Димитрий!

Лях

40 Назавтра бой! их тыс⟨яч⟩ пятьдесят,  
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 плен(ник),  
 То я тебя  
     (указывая 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

Лжедмитрий, Пушкин.

В отдалении лежит конь издыхающий.

## Лжедмитрий

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

## Пушкин

(про себя)

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

## Самозванец

Послушай, мож(ет) бы(ть),  
 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 тучу 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 все-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, спасаяся побегом,  
Беспечен он, как мирное 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.

Борис

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

Басманов

Что на него смотреть?  
 20 Всегда народ к смятению 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 отвечу 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 по-пустому;  
 Как звон святой, он должен лишь вещать  
 Велику скорбь или великий праздник.  
 О милый сын, ты входишь в те лета,  
 Когда нам кровь волнует женский лик.  
 Храни, храни святую чистоту  
 110 Невинности и гордую стыдливость.  
 Кто чувствами в порочных наслажденьях  
 В младые 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.

Ф е о д о р

(на коленях)

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

Ц а р ь

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! схимия... святое пострижение...  
 Ударил час, в монахи царь идет...  
 И темный гроб моею будет кельей...  
 Повремени, вл<адыко> патр<иарх>,

Я царь еще; внемлите вы, бояре:  
 Се тот, кому приказываю царство;  
 Целуйте 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 моск(овском) 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 одушевлею,  
 А вы, кого против меня пошлете?  
 Не казака ль Корелу? али Мнишка?  
 Да много ль вас, всего-то восемь т(ысяч).

## 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, Басма(нов)?  
 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, Бас(манов), 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.  
Послушаем.

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 порази́л Бориса.  
 Димитрию Россия покорилась;  
 10 Басманов сам с раскаяньем усердным  
 Свои полки привел ему к присяге.  
 Он к вам идет с любовью и 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 упрямыться безумно  
 И милостей кичливо убегать?  
 Но он идет на царственный престол  
 Своих отцов — в сопровожденьи грозном.  
 Не гневайте ж царя и бойтесь Бога.  
 Целуйте 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! связать Борисова щенка!

Народ

(несется толпою)

Вязать! вязать! Да здр(авствует) Дим(итрий)!  
 Да гибнет род Б(ориса) 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 Галицын, Мосальский<sup>1</sup>. Другие мне незнакомы.

Ксения

<sup>10</sup> Ах, братец, сердце замирает!

Галицын, Мосальский<sup>1</sup>, Молчанов и Шереметевы.  
За ними трое стрельцов.

Народ

Расступитесь, расступитесь. Бояре идут.

Они входят в дом.

Один из народа

Зачем они пришли?

---

<sup>1</sup> В автографе: Масальский

Другой

А, верно, приводить к присяге Ф(еодора) Годунова.

Третий

В самом деле? — Сл(ы)шишь, какой в доме шум! Тревога, дерутся...

Народ

Взойдем! — двери заперты — слышишь? визг! это женский голос — крики замолкли — шум продолжается.

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.

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует ц(арь) Димитрий Иванович!

Народ

20 Да здравствует царь Димитрий Иванович!

7 ноября  
1825

Конец комидии,  
в ней же первая персона  
царь Борис Годунов.

Слава Отцу и Сыну и С(вятому) Духу,  
АМИНЬ.

## Подготовительные заметки

(ПД 835, л. 44—44 об.)

Убиение св. Димитрия. Чиновники Владим(ир) Загрядской и Никиф(ор) Чепчугов не согласились. — Дядька царский, окольный Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Битяговского. Сын его Данило, плем(янный) Никита Качалов, мамка царевичева Василиса Волохова, сын ее Осип (убийцы). Кормилица Дим(итрия) Ирина Жданова.

1591 мая 15. — Судьи: Клешнин и кн. Вас(илий) Ив(анович) Шуйский, младший брат погибшего кн. Андрея Ш(уйского), дьяк Вылузгин. 19 мая с Крутицким митрополитом (Геласий)<sup>1</sup> являются в Углич в церк(овь) Св. Преображения. Геласий просит прощения за вдов(ствующую) царицу. Царицу постригают в пустыню<sup>10</sup> Св. Ник(олая) на Выксе.<sup>2</sup>

1598. Государств(енный) дьяк и печатник Василий Щелкалов<sup>3</sup> требует присяги во имя Думе боярской. Избр(ание) 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, Кольчевы, Быкасовы, друзья кн(язей) Шу(йских). Кн. Андр(ей) Ив(анович) Ш(уйский) Псковской сослан в Каргополь, других заточили в Буй-город, в Галич, в Шую и в Сибирь.<sup>4</sup> Кн. Ив(ана) Татева в Астрахань. Купцам отсекали головы. Дионисий и Варлаам — заточены: 1-ый в мон(астырь) Ху-тынский, 2-ой в Антониев Новог(ородский). К(нязь) Ш(уйский) удушен.

<sup>20</sup> 1584. Верховная дума. Кн. Мстиславский, старший боярин и воевода. Никита Роман(ович) Юрьев, дядя госуд(арев), брат Анастасии. Кн. Шуйский Пск(овской). Бельский, любимец Грозного. Гудунов, зять Малюты Скуратова.

Феодор царств(овал) 14 лет.

После убийст(ва) Дим(итрия) до избр(ания) Гуд(унова) 7 лет.

Князя Рюр(икова) пл(емени) Шуйский, Сицкий, Воротынской, Ростовский, Телятевский и пр.

## План

(ПД 835, л. 45)

Год(унов) в монастыре. Толки князей — вести — площадь, весть о избрании. [Год(унов). Юродивый] — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

Год(уно)в в монастыре. Его раскаянье — монахи беглецы. Гуд(унов)в семействе —

Год(унов) в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — Год(унов) и колдуны.

<sup>1</sup> (Геласий) вписано.

<sup>2</sup> Слова: Геласий просит прощения ~ в пустыню Св. Ник(олая) на Выксе вписаны на нижнем поле листа; место их вставки обозначено крестиком.

<sup>3</sup> Вместо: дьяк и печатник Василий Щелкалов было: дьяк Андрей Щелкалов

<sup>4</sup> Слова: и в Сибирь вписаны на полях и помечены значком №

Самозванец [поср(еди)] перед сражением —

Смерть Годунова (известие о первой победе, пиры, появление самозванца) при-  
сяга бояр, измена.

10 Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече — убийство  
царя — самозванец [принима(ет)] въезжает в Москву —

*Черновой автограф первых пяти сцен<sup>2</sup>*

(ПД 835, л. 45—46, 47 об., 48—50, 52 об., 55—56)

1 действие

⟨Сцена 1⟩

20 февр⟨аля⟩ 1598

(ПД 835, л. 45—46)

<i>Ремарка</i>		
<i>в начале сцены</i>	а.	Воротынской, Ростовской
	б.	Кн. Шуйский, Воротынской
1—4 <sup>3</sup>	А	а. Москва пуста, вослед за патриархом Народ пошел в
		б. Москва пуста, вослед за патриархом И весь народ
		в. Москва пуста, вослед за патриархом ⟨                    ⟩ бояре и народ —
	Б	Наряжены смотреть мы за устройством, А между тем и не за кем смотреть — Москва пуста, вослед за патриархом К монастырю пошел и весь народ —
	5	Как думаешь? чем кончится тревога? <sup>2</sup> —
	6	а. <i>Начато:</i> — Чем кончится? не мудрено б. — Чем кончится? узнать не мудрено:
<i>Вм. 7—9</i>	а.	Борис еще посердится немного Откажется
	б.	Народ еще постонет на коленях — Борис еще посердится поплачет
	в.	Народ еще повоет на коленях — Борис еще посердится немного
10		И наконец из милости к нему
11	а.	Принять венец смиренный согласится
	б.	Принять венец смиренно согласится
12		А там — а там он будет нами править
13	а.	По прежнему — лукавый скоморох!..

<sup>1</sup> Скобка вписана; первоначально перед словом: известие было поставлено тире.

<sup>2</sup> Нумерация стихов, за исключением специально оговоренных случаев, — по основному тексту первой («михайловской») редакции пьесы (см. выше, с. 259—272).

<sup>3</sup> Первоначально сцена начиналась со ст. 5: Как думаешь? чем кончилась тревога? — Ст. 1—4 записаны ниже (между ст. 71 и 72) и заключены в рамку.

- б. По прежнему —  
Но вот уж месяц боле
- в. По-прежнему.  
— Но месяц уж протек,
- 14—15 Как заключась в обители святой  
Он, кажется, покинул все мирское,
- 16—17 а. Ни Патриарх, ни <            > сонм бояр —  
Ни <            > ни вопли  
Склонить его доселе не могли —
- б. Ни патриарх, ни думные бояре  
Склонить его доселе не могли —
- 18 а. Не внемлет он их <            > увещаньям —  
б. Не внемлет он докучным увещаньям —  
в. Не внемлет он ни частым увещаньям —
- 19 а. <            > ни воплю всей Москвы —  
б. Ни клятвам их — ни воплю всей Москвы —  
в. Ни просьбам их ни воплю всей Москвы —  
г. Ни их мольбам ни воплю всей Москвы —
- 20 а. *Начато*: Ни голосам —  
б. Ни голосу Великого собора
- 21—24 А а. *Начато*: Напрасно мо<лят>  
б. Напрасно <            > молить его сестру  
Как о<н>
- Б  
Его сестру напрасно умоляли  
Благословить Бориса на державу —
- а. [Но] Но юная монахиня-царица  
б. Печальная монахиня-царица  
Как он тверда, как он неумолима —<sup>1</sup>
- 25—26 Знать сам Борис сей дух в нее вселил  
Что ежели правитель в самом деле
- 27 а. Державными заботами наскуча  
б. Державными заботами наскучил
- 28 а. И на престол готовый не взойдет?  
б. И на престол открытый не взойдет?
- 29—30 Что скажешь ты —  
Скажу, что понапрасну  
Лилася<sup>2</sup> кровь царевича-младенца
- 31 а. Что если так; Дмитрий мог бы жить —  
б. Что и теперь Дмитрий мог бы жить —  
в. *Вычеркнуто*.  
г. Что если так; Дмитрий мог бы жить —
- 32—62 *Отсутствуют*.
- 63 а. — Ужасное злодейство! но быть может  
б. — Ужасное злодейство! о конечно

<sup>1</sup> Слова: как он неумолима были вычеркнуты и восстановлены.

<sup>2</sup> Слово: Лилася было зачеркнуто, и сверху начата правка: Он, по-видимому, сразу же отмененная. Затем восстановлено: Лилася



- 64 а. *Начато*: Раскаянье влечет  
 б. *Начато*: Раскаянье грызет,  
 в. Губителя раскаянье грызет!..
- 65—66 А а. *Начато*: И к ступеням  
 б. *Начато*: От  
 в. [*Начато нрзб*)]<sup>1</sup> Быть может кровь царевича святого  
 г. Быть может тень царевича стоит  
 На ступенях московского престола
- Б а. Быть может кровь царевича святого  
 б. Быть может кровь царевича сегодня  
 Ему шагнуть мешает на престол —
- Между 66 и 67 а. *Начато*: [Но жаль] А  
 б. Ужасное злодейство! жаль однако ж —  
 в. Ужасное злодейство! жаль однако! —  
 Борис умен; правление его  
 Покоило, величило Россию —
- а. *Начато*: Но ведь избрать  
 б. Кого ж избрать — что будет без него —  
 в. Он царь — ( ) что будет без него —  
 г. Прямой он царь — что будет без него —  
 д. Он прямо царь — что будет без него —
- 67 а. — И не тужи — он будет на престоле  
 б. — И не тужи — он будет государем
- 68—71 А Какая честь для нас, для всей России  
 а. Вчерашний раб, татарина по(томок)<?<sup>2</sup>  
 б. Вчерашний раб, Малюты гнусный зять  
 в. Вчерашний раб, внук ( )  
 г. Вчерашний раб, татарин внук мурзы  
 д. Вчерашний раб, татарин зять Малюты,  
 е. Внук ( ), татарин зять Малюты,  
 ж. [Вчерашний раб], татарин зять Малюты,<sup>2</sup>  
 Зять палача, и сам [пря(мой)] в душе палач,  
 а. *Начато*: Возьмет венец ц(аря)  
 б. *Начато*: Возьмет венец и  
 в. Возьмет венец<sup>3</sup> и бармы Мономаха —
- Б Какая честь для нас, для всей России  
 Возьмет венец и бармы Мономаха —  
 [Вчерашний раб], татарин зять Малюты,  
 Зять палача, и сам в душе палач,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Вероятно, с опиской начатое слово: быть

<sup>2</sup> Слова: Вчерашний раб не были восстановлены, вероятно, случайно.

<sup>3</sup> В ходе работы над стихом слова: Возьмет венец были вычеркнуты и восстановлены.

<sup>4</sup> Новый порядок стихов указан поставленными слева от них цифрами: 1) (у стиха: Какая честь для нас, для всей России) и 2) (у стиха: Возьмет венец и бармы Мономаха). Далее в автографе записаны ст. 1—4 и обведены рамкой, указывающей, что они относятся к другому месту сцены.

- Вм. 72—74 — Да род его не знатен — мы знатнее.  
Ведь ты да я,<sup>1</sup> природные князья —
- 75 а. Природные, мы Рюриковой крови —  
б. — Природные, и Рюриковой крови
- 76—78 — Так следственно и мы б имели право  
Наследовать Феодору — да боле  
Чем Гудунов, вчерашний раб — ну что ж
- 79 а. Когда Борис шутить не перестанет  
б. *Начато:* Когда Борис еще р( )  
в. Когда Борис шутить не перестанет  
г. Когда Борис хитрить не перестанет,
- 80 [Мы] Давай народ искусно волновать —
- 81 а. *Начато:* Продолжим м(ы)(?)  
б. ( ) Пусть он медлит  
в. *Начато:* Пусть Гудунов  
г. *Начато:* Он(?) с(?) радостью(?) Бориса  
д. Пускай они оставят Гудонова
- 82 а. *Начато:* Своих князей довольно — пусть  
б. Своих князей у них довольно — пусть
- Вм. 83—91 А а. Из [они]<sup>2</sup> нас они любого именуют  
б. Из нас они любого изберут  
а. *Начато:* Себе царем — конечно  
б. *Начато:* Себе царем — Нет мудрено  
в. Себе царем — да хорошо б — но трудно  
[Давно] Давно царям мы, как дворяне, служим  
Народ отвык в нас видеть племя Славы  
Воинственных властителей своих —  
Нет мудрено тягаться с Год(уновым),  
Он привязал и страхом и любовью  
И славою — все русские сердца —
- Б Из нас они любого изберут  
Себе царем — да хорошо б — но трудно  
а. *Начато:* Давно мы лишены уделов  
б. Уже давно мы лишены уделов  
Давно царям мы, как дворяне, служим  
а. Народ отвык от племени Варягов  
б. Народ отвык в нас видеть племя Славы  
в. Народ отвык в нас видеть древний корень  
Воинственных властителей своих —  
( ) много нас  
А мудрено тягаться с Год(уновым),  
Он привязал и страхом и любовью  
И славою — все русские сердца —

<sup>1</sup> Слова: да я зачеркнуты, затем над строкой вписано слово: да. Слово: я, по-видимому, случайно осталось невосстановленным.

<sup>2</sup> Описка.

- В Из нас они любого изберут  
 Себе царем — да хорошо б — но трудно  
 Уже давно мы лишены уделов  
 Давно царям мы, как дворяне, служим  
 Народ отвык в нас видеть древний корень  
 Воинственных властителей своих —  
 Нет мудрено тягаться с Год(уновым),  
 Хоть много нас князей ( )  
 Он привязал и страхом и любовью  
 И славою — все русские сердца —
- Г Из нас они любого изберут  
 Себе царем — да хорошо б — но трудно  
 Уже давно мы лишены уделов  
 Давно царям мы, как дворяне, служим  
 Народ отвык в нас видеть древний корень  
 Воинственных властителей своих —  
 И много нас наследников Варяга  
 [А]<sup>1</sup> мудрено тягаться с Год(уновым),  
 Он привязал и страхом и любовью  
 И славою — все русские сердца —
- 92 а. Он смел [а] — вот все — а мы... но тише! слышишь  
 б. — Он смел — вот все — а мы... но тише! видишь —
- 93 Народ идет рассыпавшись, назад —
- 94 а. Пойдем скорей! узнаем чем решилось...  
 б. *Начато*: Пойдем узнать  
 в. Пойдем скорей! узнаем, решено ли...

## 〈Сцена 2〉

(ПД 835, л. 47 об.)

- 1 а. *Начато*: Неумолим! он прогнал  
 б. Неумолим! он от себя прогнал
- 2—5 Святителей, бояр и патриарха  
 Они пред ним напрасно пали ниц —  
 Его страшит сияние престола.  
 О Господи! кто будет нами править
- Между 5 и 6 А а. Он обещал с боярами рядить  
 б. Он обещал с боярами радеть  
 По-прежнему — но царство без царя,  
 А хищный<sup>2</sup> хан опять набег готовит  
 Он явится внезапно под Москвой  
 Кто отразит поганые [дружи(ны)] толпы  
 Кто сдвинет Русь в грозящую дружину

<sup>1</sup> Союз: А остался невосстановленным, по-видимому, случайно.<sup>2</sup> Исправлено из *начато*: хит(рый)

- Б а. Опять <            > за<sup>1</sup> <            >  
 б. <            > за державу  
 Пойдет раздор — а царство без царя,  
 Как устоит — <            >  
 А хищный хан набег опять готовит  
 И явится внезапно под Москвой
- а. *Начато*: Кто отразит погану силу  
 б. Кто отразит поганую орду  
 Кто сдвинет Русь в грозящую дружину
- В <            > а царство без царя  
 Как устоит — подыметсЯ раздор  
 А хищный хан набег опять готовит  
 И явится внезапно под Москвой  
 Кто отразит поганую орду  
 Кто сдвинет Русь в грозящую дружину
- 6—7 О горе нам — но вот верховный дьяк  
 Выходит к<sup>2</sup> нам, вещать решенье думы
- 8 а. Послушаем Ццелкалова! молчать!..  
 б. Гей! Слушаем Ццелкалова! молчать!..  
 в. Шш; слушайте Ццелкалова! молчать!..
- 9 а. <            > бояре<sup>3</sup> положили  
 б. Бояре все — в совете положили  
 в. Бояре вам — собором положили
- Вм. 10—13 А а. *Начато*: В последний раз отведаТЬ завтра  
 б. В последний раз употребить мольбы  
 в. В последний раз употребить все силы  
 Заутра патриарх <            >  
 а. Отпев <            > торжественный молебен  
 б. В Кремле отпев торжественный молебен
- Б а. Назавтра <            > в последний раз  
 б. В последний раз отведаТЬ наши силы<sup>4</sup>  
 а. Да сжалится правитель над Россией  
 б. Да сжалится над нами брат царицы  
 И примет власть. Заутра патриарх  
 В Кремле отпев торжественный молебен
- В В последний раз отведаТЬ силу просьбы  
 <            > в(еликий) патриарх  
 В Кремле отпев торжественный молебен
- 14—15 А а. Подымет <            > ико(ны)  
 б. Предшествуем хоругвию святою  
 С иконами — Владимирской, Донской —

<sup>1</sup> Предлог: за в ходе дальнейшей работы остался незачеркнутым.

<sup>2</sup> Предлог: к вписан.

<sup>3</sup> Слово: бояре было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Слова: наши силы в ходе дальнейшей работы над стихом остались невычеркнутыми.

- Б Предшествуем хоругвями, святыми  
Иконами — Владимирской, Донской —
- 16—17 А а. Воздвигнется — за ним<sup>1</sup> синклит священн(ый)  
Бояре все и выборные люди
- Б Воздвигнется — за ним синклит, бояре
- а Дворяне все все выборные люди
- б. Дворяне, рать<sup>2</sup> и выборные люди
- в. И сонм дворян, и выборные люди
- 18 а. *Начато*: И вы, Москвы честной  
б. *Начато*: И все вы
- в. И весь народ московский православный
- г. И весь ты(?) (?) московский православный
- д. И ты, [народ] московский православный
- 19—21 а. Мы все пойдем в последний раз молить  
Правителя — да властвует над нами! —  
*Начато*: Да [ц(арствует)] будет
- б. Мы все пойдем в последний раз Бориса  
В слезах молить да царствует над нами! —  
Да сжалятся над сиротою Россией —.<sup>3</sup>  
[Под(ите)] Идите же вы с богом по домам
- 22 а. *Начато*: Да теплятся свечи
- Вм. 23—24 б. Да теплятся у вас пред образами  
Свечи
- в. Да теплится свеча пред образами
- г. *Начато*: Да теплится лампада
- д. Пред образами (?) лампаду
- е. Затеплите всенощную лампаду  
Молитесь — да взыйдет<sup>4</sup> к небесам —
- а. *Начато*: Моленье;
- б. (?) молитвы теплый(?)
- в. *Начато*: Ваш глас
- г. *Начато*: Ваш грешный глас
- д. Наш гре(шный)(?) (?) да ниспошлет  
Г(оспо)д(ь)
- е. Наш гре(шный)(?) (?) да ниспошлет отраду
- ж. Наш гре(шный)(?) (?) бог ниспошлет отраду
- з. Наш гре(шный)(?) (?) да ниспошлет отраду  
[В уньнии] Господь своим [рабам]

<sup>1</sup> В ходе работы над стихом слова: за ним были переправлены на: а с ним; затем опять восстановлено: за ним

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: рать осталось невычеркнутым, а окончание слова: дворяне неисправленным.

<sup>3</sup> После этого стиха поставлен горизонтальный штрих — вероятно, знак завершения сцены, однако позже (видимо, уже после того, как на смежном листе была начата следующая сцена) работа на л. 47 об. была продолжена.

<sup>4</sup> Исправлено из первоначального: взудут

## 〈Сцена 3〉

(ПД 835, л. 48—48 об.)

- 1 а. *Начато:* Они пошли — к царице в келью<sup>1</sup>  
б. Теперь они пошли — к царице в келью<sup>1</sup>
- 2 а. Туда вошел — Борис и патриарх  
б. Туда вошли — Борис и патриарх
- 3 а. И несколько вельмож — Борис он всё  
б. И несколько вельмож — правитель долго —  
в. И несколько вельмож — 〈 〉 как〈<sup>2</sup>〉 он долго —  
г. И несколько вельмож — он право долго —  
д. С толпой вельмож — он право слишком〈<sup>2</sup>〉 долго —
- 4 Упрямится — однако есть надежда —
- 5—6 а. Не плачь, не плачь — а то сейчас я буке  
Отдам тебя — не плачь не плачь — 〈 〉  
б. Не плачь, не плачь — 〈 〉 бука, бука  
〈 〉 — не плачь не плачь —  
в. Не плачь, не плачь — агу! вот бука! буке  
Отдам тебя — агу! не плачь не плачь<sup>2</sup>
- 7 а. Нельзя ли нам пробиться хоть к ограде<sup>3</sup>  
б. Нельзя ли нам пробиться за оград〈у〉
- 8—13 А *Начато:* Нельзя — и в поле даже душно  
Не только там — [см〈 〉] 〈 〉 вся Москва  
Сперлася здесь — смотри ограды, церковь  
И ярусы витые колокольни  
а. И кровли всех церквей кипят народом  
б. И кровли и кресты кипят народом  
в. И кровли и кресты, 〈 〉 народом  
Унизаны и движутся безмолвны
- Б а. Куда! Нельзя — и в поле даже тесно  
б. Нельзя. Куда! — и даже в поле [тесно]  
Не только там — — [здесь — —] легко ли вся Москва  
а. Сперлася здесь — смотри ограды, кровли  
б. Сперлася здесь — смотри, кругом 〈 〉  
в. Сперлася здесь — смотри, ограды, кровли  
[Зубчатые]<sup>4</sup>  
Все ярусы высокой колокольни  
Главы церквей и самые кресты  
а. Унизаны народом! 〈нрзб〉

<sup>1</sup> В автографе: келлю<sup>2</sup> Ст. 5—6 записаны отдельно, вверху л. 48 об., уже после завершения всей сцены на л. 48. Слева они отчеркнуты скобкой (знак переноса), но место вставки в автографе не указано.<sup>3</sup> В ходе дальнейшей правки стиха окончание слова: ограде осталось неисправленным.<sup>4</sup> Ниже было начато вторично: [Зубч( )]

- 14 б. Унизаны народом любопытным —<sup>1</sup>  
 а. Но слышишь ли, какой чудесный шум —  
 б. Но что за шум, послушай что за шум —
- 15—17 А Смотри, смотри! как волны упадет  
 Народ  
 Б а. Смотри, смотри! упали там как волны  
 б. Смотри, смотри! [там] [бой⟨ ⟩⟨?⟩]<sup>2</sup>⟨ ⟩ падают<sup>3</sup> как волны  
 в. Смотри, смотри! все падают<sup>3</sup> как волны  
 [Еще] За рядом ряд, еще — еще — ну брат  
 Дошло до нас [ско⟨ ⟩] [что де⟨ ⟩] скорее ж на колени  
 [Смотри] [Так⟨?⟩]  
 вой и плач<sup>4</sup>
- 18—23 А а. *Начато*: Ах смилуйся, отец, будь  
 б. Ах смилуйся, отец наш, властвуй нами  
 Будь нам царем!..  
 Все плачут! посмотри<sup>5</sup>  
 Б Ах смилуйся, отец наш, властвуй нами  
 Будь нам царем — о чем ты плачешь, баба  
 а. *Начато*: Ах, дядюшка не нам о то⟨м⟩  
 б. Ах, дядюшка то ведают бояре  
 Не нам чета! — ну что же, баловник  
 [Ты] Ты присмирел! [во⟨т⟩] вот я тебя ужо  
 Плачь, баловень! — Все пла⟨чут! посмотри⟩  
 В Ах смилуйся, отец наш, властвуй нами  
 Народ завыл — о чем ты плачешь, баба  
 А как нам знать то ведают бояре  
 а. Не нам чета! — ну что же, [⟨начато нрзб⟩] как не нужно  
 б. Не нам чета! — ну вот, как должно плакать  
 а. *Начато*: Так и притих! вот буке  
 б. Так и притих! вот бука ⟨ ⟩ вот  
 в. Так и притих! вот бука съест тебя  
 Плачь, баловень! — Все пла⟨чут! посмотри⟩
- Вм. 24—26 А а. *Начато*: Заплачь  
 б. *Начато*: Что ж плачь  
 в. Заплачем же и мы — и силюсь — нет  
 Я не могу — я также — нет ли луку  
 Потрем глаза — я хоть слюней намажу

<sup>1</sup> Ст. 8—13 справа охвачены скобкой, перед которой поставлена цифра: 1, возможно обозначающая, что эти стихи должны были составить реплику первого персонажа из народа (ср. обозначение «Один» в тексте этой сцены в беловом автографе, где те же стихи составляют реплику второго персонажа — см. выше, с. 263—264). Интерпретация пометы предложена В. Д. Раком.

<sup>2</sup> Ниже было записано и зачеркнуто начало слова, относящееся к работе над этим или над следующим стихом: бы⟨ ⟩⟨?⟩

<sup>3</sup> В автографе: падают

<sup>4</sup> Ремарка: вой и плач вписана.

<sup>5</sup> Стих остался невычеркнутым. Дальнейшая работа над ст. 19—23 велась на л. 48 об. позднее, уже после завершения всей сцены на л. 48.

- Б Заплачем же и мы — я силюсь брат  
Да не могу — я также — нет ли луку  
Потрем глаза — нет я слюней намажу<sup>1</sup>
- В Заплачем же и мы — я силюсь брат  
〈Да не могу —〉 хоть ущипну тебя  
Дай выдеру я клок из бороды  
Начато: Ну не дури ж
- Г Заплачем же и мы — я силюсь брат  
〈Да не могу —〉 дай ущипну тебя  
Иль выдеру хоть клок из бороды  
а Начато: Ну не смеси  
б. Начато: Ох не смеси а я брат нет  
в. Нет я слюней глаза себе намажу
- Д Заплачем же и мы — я силюсь брат  
Дай ущипну тебя, иль вырву клок  
Из бороды — [Ах не] ох 〈нрзб〉 не смеси
- Е Заплачем же и мы — я силюсь брат  
Да не могу — дай ущипну тебя  
а. Иль вырву клок из бороды  
Куда там —  
б. Иль вырву клок из бороды  
молчи  
Не вовремя ты шутишь — нет ли луку  
〈Потрем глаза — нет я слюней помажу〉
- Между 26 и 27 а. Отец, отец! мы сиры, бедны, бедны  
б. Ох ох отец! мы бедны, бедны, сиры  
в. Отец, отец! мы бедны, бедны, сиры  
а. Начато: [Бу〈дь〉] Прими венец! ох  
б [Будь н〈〉〈?〉] 〈           〉 мы все твои рабы —<sup>2</sup>  
в. [Ох будь] Будь нам царем мы все твои рабы —  
г. Прими венец! мы все твои рабы —
- 27 а. Что там еще — не вижу и не слышу  
б Начато: Что там еще — не вижу я ни  
в. Что там еще — да кто их разберет?
- 28 а. Начато: Борис приял венец<sup>3</sup>  
б. Начато: Борис приял корону  
в. 〈           〉 венец  
г. Он восприял венец он согласился
- 29 а. [Он] Борис наш царь — 〈           〉 слава,  
б. Борис наш царь — Царь! слава! слава, слава!

<sup>1</sup> Незачеркнутый вариант. Дальнейшая работа над фрагментом, соответствующим ст. 24—26, проходила на левом поле листа, по-видимому, позднее, уже после того, как оборот его был занят следующей сценой (пока л. 48 об. оставался свободным, доработка сцены на Девичьем поле велась на нем — см. выше, с. 340, примеч. 2 и с. 341, примеч. 5).

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слова: все твои были зачеркнуты, а над строкой записано: дети мы. Возможно, на каком-то этапе существовал вариант: мы дети мы рабы. Потом было восстановлено первоначальное: мы все твои рабы

<sup>3</sup> В ходе работы над стихом слова: Борис приял были зачеркнуты и восстановлены.



## 〈Сцена 4〉

(ПД 835, л. 48 об.—49)

<i>Ремарка</i> в начале сцены		Шуйский, Воротынский, Щелкалов, патриарх Иов, Галицын
	1	а. Ты праведный владыко, вы бояре б. Внемлите: ты владыко, вы бояре
	2	а. <i>Начато:</i> Вы ви〈дите〉 б. <i>Начато:</i> Откры〈     〉
	3	в. Обнажена моя душа пред вами, а. Вы видели что я приемлю власть б. Вы видите что я приемлю власть
	4	Великую, со страхом и смиреньем! —
	5	<i>Отсутствует.</i>
	6	а. <i>Начато:</i> Мне ль б. <i>Начато:</i> Не м〈не〉〈?〉 в. Наследую могущим Иоаннам —
<i>Между 6 и 7</i>		а. Прославившим державною рукой 〈     〉 воскресшую Россию — б. Прославившим под скипетром своим Столь много лет страдавшую Россию — в. <i>Вычеркнуто.</i>
	7—8	Наследую — и ангелу-царю... О праведник, о мой отец державный
	9	а. Воззри с небес на прежнего 〈     〉 И осени его благословеньем — б. Воззри с небес на слезы, сокрушенье И осени своим благословеньем в. Воззри с небес на слезы слуг твоих
	10	а. Пошли с небес тому кого любил б. И ниспошли тому кого любил
	11	<i>Отсутствует.</i>
	12	а. <i>Начато:</i> На свой б. <i>Начато:</i> На власть в. Великое на власть благословенье г. Священное на власть благословенье
	13	а. Да правлю я со славой твой <sup>1</sup> народ! б. Да правлю я во славе свой народ!
	14	Да буду благ и праведен как ты!.. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Слово: твой вписано над строкой.<sup>2</sup> На левом поле листа отдельно записанный стих:

- а. *Начато:* Услышь Господь  
б. Воньми моленю 〈     〉 царя  
в. Воньми Господь молен〈и〉ю царя

*Под ст. 14* проведена черта, по-видимому обозначающая окончание сцены. Однако работа над ней была тут же продолжена.

- 15 а. От вас я жду, <            > бояре  
 б. От вас я жду содействия бояре
- 16 Служите мне, как вы царю служили,<sup>1</sup>
- 17 а. Как заседал я с вами наравне  
 б. Когда слу(жил) я с вами наравне
- 18 Не избранный еще<sup>2</sup> народной волей —
- Вм. 19                                    Шуйс < кий >
- а. О государь мы, верные рабы  
 б. О государь мы, все твои рабы  
 Не изменим присяге, нами данной
- Бояр < е >
- Не изменим, мы верные рабы —
- Гуд < унов >
- 20 а. Теперь пойдем молиться на гробах  
 б. Теперь пойдем поклонимся гробам
- 21 Почиющих властителей России  
 [По <   >] [Поклонимся мы праху Иоа < ннов >]
- Вм. 22—24 А а. *Начато*: А там<sup>3</sup> [сзывать] созвать на мой  
 б. А там сзывать <            > народ на пир  
 в. А там сзывать весь мой народ на пир  
 а. Все званые: от первого<sup>4</sup> вельможи  
 б. Открытый пир: от первого вельможи  
 а. *Начато*: До нищего  
 б. <            > до нищего слепца  
 в. *Начато*: До бедного  
 г. До нищего, до [*< начато нрзб >*] бедного холопа<sup>5</sup>
- Б А там сзывать весь добрый мой народ  
 На [общ < ий >] ца < рский > пир: от первого вельможи  
 а До нищего последнего все з < ваны >  
 б. <            > до нищего слепца  
 [Вс <   >] Всем вольный вход в великие палаты  
 Все званые: все<sup>6</sup> гости дорогие<sup>7</sup>
- 25 а. *Начато*: Ты угадал — а что — намедни  
 б. Ты угадал — а что скажи — намедни

<sup>1</sup> Стих вписан на левом поле листа.

<sup>2</sup> Слово: еще зачеркнуто и повторено над строкой.

<sup>3</sup> В ходе работы над стихом слова: А там были заменены на: Потом. Впоследствии было восстановлено: А там

<sup>4</sup> В ходе работы над стихом слово: первого было заменено на: светлого. Впоследствии было восстановлено: первого

<sup>5</sup> В ходе работы над стихом слово: холопа было вычеркнуто и восстановлено.

<sup>6</sup> Слово: все было вычеркнуто и восстановлено.

<sup>7</sup> После этого стиха была поставлена фигурная скобка, отмечавшая конец сцены; однако работа над ней была продолжена на том же листе, непосредственно после скобки.

- 26 в. — Ты угадал — а что — да там; намедни,  
Ты помнишь — нет не помню ничего —
- 27 а. *Начато*: Ты говорил  
б. *Начато*: Когда Москва  
в. Когда народ пошел в Девичье поле
- Между 27 и 28 а. *Начато*: А я с то(бой)  
б. И мы одни гуляли по Москве —  
в. И мы одни шатались по Москве —
- 28 Ты говорил... — [теперь] не время помнить,
- 29 а. Советую что сказано забыть —  
б. Здоровее былое забывать —<sup>1</sup>
- 30—32 Отсутствуют.
- Между 29 и 33 Шум затихает<sup>2</sup>
- 33 а. Народ царя приветствует и вопит —  
б. Народ приветствует царя пойдем —  
в. Народ приветствует царя иду —  
г. Но чу! Народ приветствует царя —
- 34 а. *Начато*: Пойдем (*начато нрзб*),  
б. Отсутствие мое<sup>3</sup> заметить могут.
- 35 а. *Начато*: Лукавый князь! надменный  
б. Лукавый князь! лукавый царедворец —  
в. Иду за ним:  
Лукавый царедворец —

## 〈Сцена 5〉

## Явление 4

Чудов монастырь. — Ночь.

I. Черновой автограф ст. 1—27

(ПД 835, л. 49—50)

- 1—3 А а. *Начато*: Я вижу брег  
б. И так я скоро кончу мне осталось  
в. ( ) — кончаю мне осталось  
Моих времен ( ) повесть
- Б а. ( ) немного(?) мне осталось  
б. [Еще] [еще] ( ) недолго мне еще осталось  
в. ( ) на преданьи  
( ) я кончу<sup>4</sup> повесть

<sup>1</sup> На левом поле листа между ст. 28 и 29 начато: [Что]<sup>2</sup> Ремарка: Шум затихает вписана.<sup>3</sup> Слово: мое вписано над строкой.<sup>4</sup> Слово: кончу, вероятно, было исправлено из первоначального: кончаю. Слова: я кончу были зачеркнуты и восстановлены.

- И в<sup>1</sup> памяти навеки успокою  
 Земное все — в могилу нисходя
- а. *Начато:* Смиренный труд  
 б. Мой др⟨нрзб⟩й⟨?⟩ труд смиренный безымянный  
 в. Оставляю труд смиренный безымянный<sup>2</sup>  
 Исполню долг мне богом<sup>3</sup> завещанный
- В  
 Еще одно последнее сказанье  
 И летопись окончена моя  
 Исполню долг мне богом завещанный
- 4—6 А [Он] Свидетел⟨ем⟩,<sup>4</sup> Господь, меня поставил
- а. И грамоте [п⟨ ⟩] бесценной⟨?⟩ [просветил] вразумил  
 б. И грамоте измлада вразумил  
 в. И грамотой мой разум вразумил  
 Дабы
- Б а. *Начато:* Ты, много  
 б. *Начато:* О, много  
 в. В теченьи ⟨ ⟩ многих лет  
 г. В течении мятежных<sup>5</sup> многих лет  
 д. Свящ⟨енный⟩ долг — Не даром многих лет  
 Свидетел⟨ем⟩ Господь меня поставил  
 И грамотой мой разум вразумил
- а. Передаю я внукам православных  
 б. Передаю потомкам православных  
 в. *Начато:* Поведаю я всем  
 г. *Начато:* Поведаю я внукам  
 д. Поведаю грядущим времен⟨ам⟩  
 е. Передаю грядущим времен⟨ам⟩
- а. [Я] ⟨ ⟩ я повесть об отцах  
 б. Заветные минувших дней дела  
 в. Минувших дней заветные дела  
 г. [Правдивую] времен минувших [повесть]<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Предлог: в вписан над строкой.

<sup>2</sup> Стихи:

И в памяти навеки успокою  
 Земное всё — в могилу нисходя  
 Оставляю труд смиренный безымянный

отчеркнуты на полях скобкой — знак исключения их из начала сцены и переноса в другое место. Использованы в работе над ст. 22—23.

<sup>3</sup> Слова: мне богом вписаны.

<sup>4</sup> В автографе, по-видимому, описка: Свидетель

<sup>5</sup> Слово: мятежных зачеркнуто и повторено над строкой.

<sup>6</sup> Далее в автографе следует фрагмент, соответствующий ст. 12—17. Доработка ст. 4—6 велась на левом поле листа. Стихи:

Передаю грядущим времен⟨ам⟩  
 [Правдивую] времен минувших [повесть]

остались незачеркнутыми; они не дорабатывались. В автографе они вместе со следующими непосредственно после них черновыми вариантами фрагмента, соответствующего ст. 12—17 (Да ведают судьбу страны родн⟨ой⟩ ~ ⟨ ⟩ смиренно умоля⟨ю⟩т), выделены фигурной скобкой, обозначающей их перенос в другое место. При

- В Заветный долг — Недаром многих лет  
Свидетел(ем) Господь меня поставил  
И книжному искусству вразумил<sup>1</sup>
- Вм. 7—11 А Со временем монах трудолюбивый
- а. *Начато*: [Иль] Как я  
б. < > затворник мирный  
а. [За< >] < > зажжет лампаду  
б. [Как] < > зажжет лампаду  
в. Над хартией<sup>2</sup> мой зажжет лампаду  
а. *Начато*: Молитву сотворит  
б. И сотворив усердную молитву  
*Начато*: Прочтет мои...
- Б а. Когда-нибу<дь> чернец бл(агочестивый)  
б. Когда-нибу<дь> монах трудолюбивый  
< > затворник мирный  
а. Сии листы лампадой озарит  
б. *Начато*: Зажжет свою лампаду  
в. *Начато*: Мои
- В Когда-нибу<дь> монах трудолюбивый
- а. *Начато*: Найдет в пыли  
б. *Начато*: Найдет меня в пыли  
в. Найдет ее в хранительной пыли  
г. Найдет ее хранимую в пыли  
д. Ее найдет в хранительной пыли  
а. *Начато*: Средь келии  
б. < > и в кельи<sup>3</sup> затворясь  
в. И в келии [до утра] затворясь  
*Начато*: Как я<sup>4</sup>
- Г Когда-нибу<дь> монах трудолюбивый  
Ее найдет в хранительной пыли  
И затворясь в уединенной кельи<sup>5</sup>  
Как я зажжет лампаду < >
- а. *Начато*: И хартию мою [пер< > >]  
б. < > перепишет  
а. *Начато*: Для христиан  
б. < > православных христиан  
в. < > и ради чтенья христиан

этом от фрагмента, соответствующего ст. 12—17, эти стихи в свою очередь отчеркнуты горизонтальной чертой, а у стиха: Да ведают судьбу страны родн(ой) стоит цифра: 1, указывающая на этот стих как на первый в выделенных скобкой стихах.

<sup>1</sup> Над словами: И книжному искусству вразумил зачеркнутая запись: в памяти, возможно, также связанная с работой над фрагментом.

<sup>2</sup> Перед словом: хартией зачеркнутое начало слова: [хр< >]; по-видимому, это то же слово, начатое с ошибкой.

<sup>3</sup> В автографе: келин

<sup>4</sup> Слова: И в келии < > затворясь и Как я при переходе к следующему этапу работы над фрагментом остались незачеркнутыми.

<sup>5</sup> В автографе: келлиn

- Д 2. <                    > для чтения христиан  
 Когда-нибу(дь) монах трудолюбивый  
 Ее найдет в хранительной пыли  
 а. *Начато:* Как я  
 б. *Начато:* Затеplit он  
 в. *Начато:* С(?) молит(вою)(?)  
 2. <                    > прочтет меня перед лампадой  
 <                    > переписет  
 <                    > для чтения христиан  
 Е Когда-нибу(дь) монах трудолюбивый  
 Ее найдет в хранительной пыли  
 а. *Начато:* <И> засветив, как я,  
 б. <И> засветив лампаду в темной кельи  
 Прочтет меня и сотворит молитву  
 И м(ожет) быть<sup>1</sup> меня он переписет  
 <                    > для чтения христиан<sup>2</sup>  
 Вм. 12—13 а. Да ведают судьбу своих отцов  
 б. Да ведают судьбу [земли] страны родн(ой)  
 14 а. [Да] Своих цар(ей)<sup>3</sup> усердно поминают  
 б. Своих цар(ей) усердно поминая  
 15 а. *Начато:* Благодарят за добрые  
 б. *Начато:* За славу за добро  
 в. За их любовь за благо(?) за(?) добро  
 2. За их любовь <за> славу за добро  
 л. За их труды <за> славу за добро  
 16 а. *Начато:* А за грехи — [Свя( )] Пречисту деву  
 б. *Начато:* А за грехи — Пречистую  
 в. *Начато:* А за грехи — святыx  
 2. А за грехи — за темные деянья<sup>4</sup>  
 17 а. *Начато:* [Моля] Пречистую  
 б. <                    > Спасителя Христа  
 в. <                    > [Христа и Спаса] Марию деву молят  
 2. <                    > смиренно умоля(ю)т<sup>5</sup>  
 18—19 А а. <                    > — Как тускло безмятежно  
 б. <                    > — Как быстро, как неясно  
 а. *Начато:* Минувшее проходит  
 б. *Начато:* Бурливые про( )

<sup>1</sup> Слова: И м(ожет) быть исправлены из начато: быть может

<sup>2</sup> Далее следуют слова: Да ведают — указание на перенос сюда фрагмента, соответствующего ст. 12—17, который был первоначально записан выше (см. выше, с. 346—347, примеч. 3). Ниже, после слов: Да ведают записан фрагмент: Борис, Борис! престола ты достиг ~ И на земле как в вышних перед богом (см. его роспись ниже, с. 350—352), послуживший основой для заключительных стихов сцены (ст. 197—203). Он занимает нижнюю часть л. 49 об. и верх л. 50.

<sup>3</sup> В автографе в слове: царей описка.

<sup>4</sup> Слово: деянья в ходе работы над стихом было зачеркнуто и вновь записано рядом.

<sup>5</sup> В автографе фрагмент, соответствующий ст. 12—17, первоначально был записан после ст. 4—6 (см. выше, с. 346—347, примеч. 3).

- в. Минувшее проходит предо мной — —  
 Б Земное все как быстро, как неясно  
 < > проходит предо мной
- 20 а. *Начато*: Я пережил  
 б. *Начато*: Давно ль года  
 в. Давно ль оно неслось событий полно
- 21 а. *Начато*: Как бурное волнами  
 б. Как < > океан  
 в. Как бездной < > океан  
 г. Как < > [*начато нрзб*] океан  
 д. Как стаей волн кипящий океан  
 е. Как океан < > шумных(?) волн(?)  
 ж. Как океан засеянный волнами  
 з. Как океан усеянный волнами
- 22 а. *Начато*: И так оно теперь  
 б. И так теперь безмолвно безмятежно — —
- Вм. 23—25 А а. Передо мной опять выходит<sup>1</sup> людный  
 б. Передо мной опять выход(я)т люди  
 а. Товарищи моих начальных лет  
 б. Товарищи < > лет моих  
 в. Наперсники, товарищи мои  
 г. Товарищи мои [в *нрзб*] < > в битвах  
 а. [И(?) п< >(?)] < > их лица оживают<sup>2</sup>  
 б. *Начато*: И в дружеств< >
- Б а. Властители — и старые друзья  
 б. Князья, враги — и старые друзья  
 Передо мной опять выход(я)т люди  
 Товарищи мои в пирах и битвах  
 И сладостн(ых) семейственн(ых) беседах  
 а. Но где же их знакомый [*нрзб*] голос  
 б. Но где же их знакомый лик и страсти  
 в. Но где же их знакомый лик и голос  
 а. [Н(?)] И мощные, < > страсти —  
 б. И действия, и < > страсти —  
 а. *Начато*: Чуть слабый свет от их  
 б. Чуть-чуть их след ложится легкой тенью  
 Немного слов доходят до меня —  
 И мне давно, давно пора за ними —  
*Начато*: [Они дав(но)] [Уж] [Я с изнова] Вдвойне живу
- В Князья, враги — и старые друзья  
 Передо мной опять выход(я)т люди  
 Товарищи мои в пирах и битвах  
 И сладостн(ых) семейственн(ых) беседах  
 Как ласки их мне дороги бывали  
 а. Как — < > жгли < > мне < > их < >

<sup>1</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: выходит осталось неисправленным.

<sup>2</sup> Слово: оживают, возможно, исправлено из первоначального: оживая

- б. Как живо жгли мне сердце их обиды.  
 Но где же их знакомый лик и голос  
 И действия, и (                    ) страсти —  
 Немного слов доходят до меня —  
 Чуть-чуть их след ложится легкой тенью  
 И мне давно, давно пора за ними —<sup>1</sup>
- Г <Передо мной опять выходят> люди<sup>2</sup>
- а Давно давно покинувшие мир
- б. Уже давно покинувшие мир
- а. Властители<sup>3</sup> которым поклонялся
- б. Властители которым был покорен  
 И недруги<sup>4</sup> и старые друзья  
 Товарищи моей цветущей жизни
- а. И в шуме битв и в (                    ) беседах
- б. И в шуме битв и в (нрзб) беседах  
 Но где же их знакомый лик и голос  
 И действия, и (                    ) страсти —  
 Немного слов доходят до меня —  
 Чуть-чуть их след ложится легкой тенью<sup>5</sup>  
 И мне давно, давно пора за ними —  
 Но близок день, лампа(да) догорает  
 Еще одно ужасное преданье<sup>6</sup>
- 26—27

II. Черновой набросок, послуживший основой  
 для заключительных стихов сцены

(ст. 197—203)

(ПД 835, л. 49 об.—50)

Редакторская сводка

Борис, Борис! престола ты достиг  
 Исполнились надменные желанья,

<sup>1</sup> Следующий вариант шести первых стихов фрагмента был записан ниже текста всего фрагмента и отделен от него горизонтальным штрихом; предыдущий вариант (В) при этом остался незачеркнутым.

<sup>2</sup> Стих в автографе только намечен: вхд. люди

<sup>3</sup> В ходе работы над стихом слово: Властители было вычеркнуто и намечена его замена. И те кня(зья)(?), затем восстановлено: Властители

<sup>4</sup> В ходе работы над стихом слово: недруги было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>5</sup> Стихи:

Немного слов доходят до меня —  
 Чуть-чуть их след ложится легкой тенью

выделены слева фигурной скобкой. Вполне вероятно, что скобка была поставлена в тот момент, когда Пушкин решил существенно сократить данный фрагмент, сохранив лишь два отмеченных стиха.

<sup>6</sup> Ст. 26—27 записаны отдельно на левом поле смежного листа (49 об.) рядом с фрагментом, соответствующим ст. 7—II.



Вокруг тебя послушные рабы,  
 Всё с трепетом твоей гордыне служит  
 Никто тебе напомнить не дерзает  
 О жребии царевича... никто;  
 И ты забыл — младенца кровь святую  
 А в ке(ли) безмолвное перо  
 Здесь на теб(я) донос безмолвный пишет —  
 10 И не уйдет злодейство от суда  
 И на земле как в вышних перед богом

Черновой автограф<sup>1</sup>

- 1—2 а. *Начато:* Борис, Борис! ты на престоле  
 б. Борис, Борис! престола ты достиг  
 Исполнились надменные желанья,  
 3—4 Вокруг тебя послушные рабы,  
 а. Они тебя ( ) славят  
 б. Все с трепетом [тебе] твоей гордыне служат  
 в. Всё с трепетом твоей гордыне служит  
 5 а. [Н( )] Никто тебе напомнить не посмеет  
 б. Никто тебе напомнить не дерзает  
 6 а. О гибели царевича... никто;  
 б. О жребии царевича... никто;  
 7—11 А а. *Начато:* Лишь  
 б. ( ) лишь совесть может бы(ть)  
 в. Лишь совести недремлющ(ей) ( )  
 г. Лишь совести быть может тайный ропот  
 а. А между (тем)<sup>2</sup> безмолвное перо,  
 б. А между (тем) безвестное перо  
 в. А между (тем) безмолвное перо  
 а. *Начато:* Здесь о тебе<sup>3</sup> в безмолвной  
 б. Здесь на теб(я) донос [безмол(вный)] ужасный пишет —  
 в. Здесь на теб(я) донос безм(олвный) пишет  
 а. *Начато:* И не уйдут земн( )  
 б. И не уйдет счастливое<sup>4</sup> злодейство  
 а. ( ) от суда людс(кого)  
 б. ( ) от молвы  
 Б И ты забыл — младенца кровь святую  
 А в ке(ли) безмолвное перо

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по тексту редакторской сводки.

<sup>2</sup> В автографе описка: А между тебе

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом окончание слова: тебе осталось несправленными.

<sup>4</sup> Слово: счастливое вписано над строкой.

Здесь на теб(я) донос безмолвный пишет —  
И не уйдет злодейство от суда  
И на земле как [там пред Вы( )] в вышних перед богом<sup>1</sup>

III. Первоначальный черновой набросок,  
относящийся к ст. 28—60  
(ПД 835, л. 52 об.)

Редакторская сводка

Три раза в ночь — злой враг будил меня  
Мне снилось что лестница крутая  
Меня вела на башню — с башни той  
И видел я Москву как муравейник  
Народ шипя на площади кипел —  
И на м(е)н(я) указывал со смехом —  
И тот же сон три раза видел я  
И три раза я падал — с той же башни  
Чудесный сон — покры(тый) хл(адным) п(отом)  
<sup>10</sup> Проснусь — гляжу — а все п(е)ред лампадой  
За хартией святой старик сидит  
И во всю ночь он не смыкал очей

Черновой автограф<sup>2</sup>

- |   |  |
|---|--|
| 1 | <p>а. <i>Начато:</i> Три раза в ночь — гр( )(?)<br/>б. <i>Начато:</i> Три раза в ночь — меня<br/>в. <i>Начато:</i> Три раза в ночь — будил меня<br/>г. Три раза в ночь — злой сон будил меня<br/>д. Три раза в ночь — злой враг будил меня</p>   |
| 2 | <p>а. <i>Начато:</i> Мне снился бой<br/>б. <i>Начато:</i> Три раза бой<br/>в. [Кр( )] Кровавый бой три раза мне приснился<br/>г. Приснилось мне что ( ) [спр(?)]<br/>д. Приснилось мне что ( ) с Кремля<br/>е. Мне снился бой и лестница крутая<br/>ж. Мне снилось что лестница крутая</p> |

<sup>1</sup> Под этим стихом поставлен горизонтальный штрих, означающий конец фрагмента. Данный фрагмент на л. 49 об.—50 не связан с предыдущим и последующим текстом. Он лег в основу заключительного монолога Григория, но еще до этого, работая над монологом Пимена на л. 56, Пушкин предполагал воспользоваться первой его частью. В тот момент он вернулся к записи на л. 49 об. и внес правку в ст. 2—5. Поскольку эта правка относится к другому этапу работы и не касается всего фрагмента, она не отражена в редакторской сводке и росписи автографа. См. ниже, с. 357—358, текст чернового автографа после ст. 87 и примеч. 1 на с. 358.

<sup>2</sup> Нумерация стихов — по тексту редакторской сводки.

- 3 а. Меня ведет на башню — с высоты  
б. Меня вела на башню — с башни той
- 4 а. *Начато*: Я видел  
б. *Начато*: Мне виделось народ  
в. Мне виделось Москва как муравейник  
г. [Как] И видел я Москву как муравейник
- 5 а. Народ в толпах на площади кипел<sup>1</sup> —  
б. Народ шумя на площади кипел —  
в. Народ шипя на площади кипел —
- 6 а. *Начато*: [И мне] И кланялся мне<sup>2</sup> <        > [с сме< >]<sup>3</sup>  
б. И [предо] на м<е>н<я> указывал со смехом —
- 7—12 А а. *Начато*: И с высоты [вдр<уг>] я па<дал><?>  
б. И с высоты <        > летел — и трижды  
Все тот же сон — объятый хладным потом  
Проснусь — [а он] <        > а все перед<sup>4</sup> лампадой  
[Свят< >] За хартией святой старик сидит  
а. И летопись <        > пишет  
б. <        > [ле<топись><?>] <        > пишет  
в. То думает <        > то пишет  
а. *Начато*: Всю ночь  
б. *Начато*: Он не смыкал очей — — —  
в. [В] Ужель всю ночь он не смыкал очей?  
г. И во всю ночь он не смыкал очей
- Б а. И страшно мне <        > становилось  
б. И страшно мне на башне становилось  
в. *Вычеркнуто*.  
а. Я с высоты <        > летел  
б. *Начато*: [Вдруг] Вниз я летел и <нрзб>  
в. И три раза я падал — чудный сон  
г. И тот же сон три раза видел я  
а. И три раза я падал — право чудно  
б. И три раза я падал — с той же башни  
Чудесный сон — покры<тый> хл<адным> п<отом>  
Проснусь — гляжу — а все п<е>ред лампадой  
За хартией святой старик сидит  
И во всю ночь он не смыкал очей

<sup>1</sup> Слово: кипел или начато с опiskeй, или исправлено из начатого другого слова.

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: мне осталось неизменным.

<sup>3</sup> Над строкой зачеркнутое начало слова: сме<><?>, также относящееся к работе над стихом.

<sup>4</sup> В автографе, вероятно, случайная ошибка: пред

IV. Черновой автограф ст. 28—87<sup>1</sup>

(ПД 835, л. 55—55 об.)

- 28—31            Все тот же сон! чудесно! в третий раз —
- а. Все тот же сон — а все перед лампадой
- б. Проснусь гляжу — а все перед лампадой
- в. Проснулся я — а все перед лампадой  
 {За хартией святой старик сидит  
 И во всю ночь он не смыкал очей}
- Между 31 и 32    [Минувших лет он пишет повесть — ]
- 32            а. *Начато*: Как я люблю глядеть
- б. Как я люблю его смиренный лик
- в. Как я люблю его спокойный лик
- Между 32 и 33    а. И тихий взор и важное смиренье
- б. И [важ(ный)] ясный взор и тихое смиренье
- в. И ясный взор и хладное терпе(нье)
- г. *Вычеркнуто*.
- 33            Когда душой в [прош(едшем)] минувшем погружен —
- 34—35           а. Он летопись свою<sup>2</sup> ведет — я часто  
 Хотел бы знать о чем теперь он пишет —
- б. Он летопись свою ведет — [желать(?)<sup>3</sup>]  
 Я угадать хотел о чем он пишет —<sup>4</sup>
- в. Он летопись свою ведет — я часто  
 Угадывал о чем теперь он пишет
- 36—39           О битвах ли, о казнях Иоанна  
 О мятежах Новгородской воли  
 О [гибельн(ом)] владычестве татар  
 [О мирны( )] О славе ли святой Руси<sup>2</sup> напрасно.
- 40—42    А    [Его] Все тот же ( ) и на челе его  
           Ничто ( ) не изменяет мыслей
- Б    Все тот же ( ) холодный величавый
- а. Ни на челе ни ( ) ни во взорах
- б. Ни на челе высоком ни во взорах  
 Нельзя прочесть его заветных<sup>5</sup> дум —

<sup>1</sup> Работа на л. 55 началась со строки: Минувших лет он пишет повесть — . Последующие стихи, вероятно, сначала должны были прямо продолжать черновой фрагмент, записанный на л. 52 об. В процессе работы у Пушкина возникла мысль о переконпановке всего фрагмента, в результате чего большая его часть (Три раза в ночь — злой враг будил меня ~ И три раза я падал — с той же башни) была с небольшим изменением первого стиха перенесена ниже, в диалог Григория и Пимена, работа над которым шла на л. 55 об. Оставшиеся четыре стиха (Чудесный сон — покры(тый) хл(адным) п(отом) ~ И во всю ночь он не смыкал очей) по смыслу теперь должны были открывать монолог Григория. Два первых из них были переработаны на л. 55 об. и выделены слева скобкой, обозначающей их перенос (см. ниже, с. 355, примеч. 4).

<sup>2</sup> Слово: свою вписано над строкой.

<sup>3</sup> Возможно, описка вместо: желал

<sup>4</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слова: я и хотел остались незачеркнутыми.

<sup>5</sup> Слово: заветных, по-видимому, вписано.

- 43 а. Так думный дьяк в приказе поседельй  
б. Так мудрый дьяк в приказах поседельй
- 44—46 А [Гл( )] Глядит<sup>1</sup> ( ) на правых и виновных  
Не ведая
- Б а. *Начато*: Зрит равн( )  
б. ( ) взирает равнодушно —  
в. *Начато*: [В суд( )] [Глядит] На зло и благо  
г. Глядит равно на правых и не правых  
д. Спокойно зрит на правых и не правых  
а. Добру и злу внимает равнодушно  
б. Добру и злу внимая равнодушно  
Не ведая ни гнева ни любви<sup>2</sup>
- 47—49 Проснулся ты — благослови меня  
Святыи отец — благослови Господь  
Тебя и днесь и присно и во веки —
- 50 а. *Начато*: Ты все писал — и сон  
б. Ты все сидел — и сном не позабылся  
[Знать] [А]  
в. Ты все писал — и сном не позабылся
- Вм. 51—60 а. А мой покой исполнен был мечтаньем<sup>3</sup>  
б. А мой покой встревожен был мечтаньем  
Три раза в ночь злой враг меня будил<sup>4</sup>  
(Мне снилося что лестница крутая  
Меня вела на башню — с башни той  
И видел я Москву как муравейник  
Народ шипя на площади кипел —  
И на м(е)н(я) указывал со смехом —  
И тот же сон три раза видел я  
И три раза я падал — с той же башни)
- 61—62 Пречудный сон!..  
Младая кровь играет,  
Смирйя себя молитвой и постом
- 63—64 а. И сны твои видений райских будут  
б. И сны твои видений райских полны  
в. И сны твои видений райских будут  
Исполнены — донине если я

<sup>1</sup> В ходе работы над стихом слово: Глядит было вычеркнуто и восстановлено.

<sup>2</sup> На левом поле листа рядом со ст. 45—46 прозаическая запись: приближаюсь к тому времени когда перестало земное бытъ для меня занимательным —

<sup>3</sup> Стих вписан после того, как ниже была сделана запись:

Три раза в ночь злой враг меня будил  
и проч.

<sup>4</sup> Далее помета: и проч., означающая перенос сюда стихов, содержащих описание сна Григория, из черного фрагмента на л. 52 об. (Мне снилося что лестница крутая ~ И три раза я падал — с той же башни). Ниже пометы: и проч. на л. 55 об. переделаны два из оставшихся четырех стихов черного наброска с л. 52 об. и отчеркнуты сбоку скобкой, обозначающей их перенос в начало монолога Григория на л. 55 (см. выше, с. 354, примеч. 1 и варианты ст. 28—31). Справа на поле листа — отдельная запись: соблазны разны

- 65—67 А Не сотворю молитвы долгой — враг  
 а. [На м( )] Мне грешные мечтанья насылает  
 б. Мне шумные мечтанья насылает  
 в. Мне тайные(?) мечтанья насылает  
 Б [На] На хладный одр монаха отходя  
 Не сотворю молитвы долгой — враг  
 Мой слабый сон мечтаньями смущает
- 68 а. Мне чудятся ( ) пиры  
 б. Мне чудятся то [гре(шные)] светлые пиры
- 69 а. *Начато*: То битвы  
 б. ( ) то схватки боевые  
 в. То ратный стан и схватки боевые
- 70 а. Безумные утехи юных лет  
 б. Безумные утехи малых лет
- Между 70 и 71 а. — Ты днем об них, отец, воспоминаешь  
 б. — Ты часто сам об них воспоминаешь  
 [Ты пове( )] И я люблю, отец, тебе внимать!..
- 71 а. *Начато*: Как счастье  
 б. Как весело провел свою ты младость  
 в. Как весело провел свою ты юность
- 72—74 А а. Ты видел двор [ве(ликих)] ( ) Иоаннов  
 б. Ты видел блеск [роско( )] и пыш(ность)(?) Иоаннов  
 в. Ты видел блеск и роскошь Иоаннов  
 а. Ты ратовал под башнями Казани  
 б. Ты воевал под башнями Казани  
 а. *Начато*: [Ты (начато нрзб)] Ты Псковск( )  
 б. Ты рать Литвы у Пскова поражал  
 в. Ты рать Литвы [сво( )] при Шуйском отражал  
 Б Ты воевал под башнями Казани  
 Ты рать Литвы при Шуйском отражал  
 Ты видел блеск и роскошь Иоаннов
- Вм. 75—76 А а. *Начато*: А я зачем безвестный  
 б. А я от самых отроческих лет  
 в. А я зачем от отроческих лет  
 г. Счастлив(!) А я от отроческих лет  
 а. Среди келий ( ) безвестный, бедный инок —  
 б. Среди келий ( ) смиренный, бедный инок —  
 в. По келиям скитаюсь, праздный инок —  
 г. По келиям скитаюсь, бедный инок —  
 а. *Начато*: [Я красную] Я трачу дни  
 б. Я провожу неведомую младость  
 в. Я трачу здесь неведомую младость  
 г. *Начато*: [И трачу (нрзб)] Влачу свои  
 Б *Вычеркнуто.*
- 77—78 а. *Начато*: Зачем<sup>1</sup> в боях

<sup>1</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: зачем было зачеркнуто и восстановлено.

- б. Зачем и я не тешился в боях  
[И] Не пировал за трапезой царя!
- 79 а. Успел бы я, как ты, под старость лет  
б. Успел бы я под старость, как (и) ты  
в. Успел бы я, как ты, под старость лет
- 80 а. От суеты, от мира отказ(аться)  
б. Забыв ( ) от мира отложиться  
в. От суеты, от мира отложиться  
г. Насытись им, от мира отложиться
- 81 Произнести спасительный обет!<sup>1</sup>
- 82 а. Начато: И в тихую  
б. И в келии [бл( )] молчальной затвориться  
в. И навсегда в обитель затвориться!<sup>2</sup>
- 83 а. Начато: Не сетуй, брат что рано ты  
б. Не сетуй, брат, что рано грешный свет —  
в. Не сетуй, брат что рано грешный мир
- 84 а. Оставил ты; что меньше<sup>3</sup> искушений  
б. Оставил ты; что мало искушений
- 85 а. Ты на пути ( ) снискал  
б. Ты повстречал — поверь моим словам
- 86 а. Начато: [В] Там<sup>4</sup> мало благ а много, м(ного)  
б. Начато: Ах часто я жалею  
в. Начато: [Г] Не жаль  
г. Нас издали пленяет слава пышность
- 87 а. [Владычества] И женск( )  
б. И женская [преступ(ная)] непрочная любовь  
в. И женская лукавая любовь<sup>5</sup>
- После 87 А а. Начато: Я<sup>6</sup> испытал все наслажденья  
б. Я покупал кровавою ценой  
в. Тяжелою кровавою ценой  
В ( )  
Б В былые (дни) кровавою ценой  
а. Начато: Я покупал соблазны  
б. Я покупал ( ) соблазны мира  
в. Я покупал все наслажденья мира  
а. Начато: Я испытал их пустоту —  
б. Я испытал их тлен и суету —  
Начато: Они ду( )

<sup>1</sup> Стих вписан.

<sup>2</sup> Далее в автографе горизонтальный штрих, обозначающий конец монолога Григория.

<sup>3</sup> Слово: меньше зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> В ходе работы над стихом слово: Там было заменено на: Как; затем восстановлено: Там

<sup>5</sup> Ниже зачеркнутая запись, также относящаяся к работе над ст. 86—87: [сладость власти]. Следующий далее фрагмент не имеет прямого соответствия с окончательным текстом сцены и, по-видимому, отражает лишь самое начало работы над ним. Он частично отразился в ст. 87—90 окончательного текста.

<sup>6</sup> Я исправлено из первоначального: И

В В былые <дни> кровавою ценой  
 Я покупал все наслажденья мира  
 Я испытал их тлен и суету —  
 Предательски нам сердце изнузив  
 Не утолят они духовной жажды  
 Смотри: Борис достиг верховной власти<sup>1</sup>  
 Исполнились надменные желанья,  
 Вокруг его послушные рабы,  
 Всё с трепетом его гордыне служит  
 Но счастья нет его душе преступной  
 Единый Бог дарует нам покой;<sup>2</sup>  
 Благодарю [Всевыш(него)] создателя что он  
 Мне наконец открыл <            > очи

*Редакторская сводка чернового автографа  
 первых пяти сцен*

1 действие

<Сцена 1>

20 февр<аля> 1598.

Кн. Шуйский, Воротынской

Наряжены смотреть мы за устройством,  
 А между тем и не за кем смотреть —  
 Москва пуста, вослед за патриархом  
 К монастырю пошел и весь народ —  
 Как думаешь? чем кончится тревога? —  
 — Чем кончится? узнать не мудрено:  
 Народ еще повоюет на коленях —  
 Борис еще посердится немного  
 И наконец из милости к нему  
 Принять венец смиренно согласится  
 А там — а там он будет нами править  
 По-прежнему.  
 — Но месяц уж протек,  
 Как заключась в обители святой  
 Он, кажется, покинул все мирское,

<sup>1</sup> В автографе стих обведен. Здесь, судя по всему, Пушкин предполагал использовать начало фрагмента, записанного на л. 49 об.—50 (Борис, Борис! престола ты достиг и след.). Первый стих фрагмента заменен стихом: Смотри: Борис достиг верховной власти; следующие три стиха подверглись правке, связанной с заменой местоимений второго лица (тебя, твоей) на третьи: его. Ст. 5—11 (Никто тебе напомнить не дерзает ~ И на земле как в вышних перед Богом) не могли быть использованы в данном месте монолога Пимена. Ст. 5 был вычеркнут и заменен стихом: Но счастья нет его душе преступной

<sup>2</sup> Стих был вычеркнут и восстановлен.



Ни патриарх, ни думные бояре  
 Склонить его доселе не могли —  
 Не внемлет он ни частым увещаньям —  
 Ни их мольбам ни воплю всей Москвы —  
 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 открытый не взойдет?  
 Что скажешь ты —

Скажу, что понапрасну

Лилася кровь царевича-младенца  
 Что если так; Димитрий мог бы жить —  
 — Ужасное злодейство! о конечно  
 Губителя раскаянье грызет!..  
 Быть может тень царевича сегодня  
 Ему шагнуть мешает на престол —  
 Ужасное злодейство! жаль однако! —  
 Борис умен; правление его  
 Покоило, величило Россию —  
 Он прямо царь — что будет без него —  
 — И не тужи — он будет государем  
 Какая честь для нас, для всей России  
 Возьмет венец и бармы Мономаха —  
 [Вчерашний раб], татарин зять Малюты,  
 Зять палача, и сам в душе палач,  
 — Да род его не знатен — мы знатнее.  
 Ведь ты да я, природные князья —  
 — Природные, и Рюриковой крови  
 — Так следственно и мы б имели право  
 Наследовать Феодору — да боле  
 Чем Гудунов, вчерашний раб — ну что ж  
 Когда Борис хитрить не перестанет,  
 Давай народ искусно волновать —  
 Пускай они оставят Гудонова  
 Своих князей у них довольно — пусть  
 Из нас они любого изберут  
 Себе царем — да хорошо б — но трудно  
 Уже давно мы лишены уделов  
 Давно царям мы, как дворяне, служим  
 Народ отвык в нас видеть древний корень  
 Воинственных властителей своих —  
 И много нас наследников Варяга  
 [А] мудрено тягаться с Год(уновым),

Он привязал и страхом и любовью  
 И славою — все русские сердца —  
 — Он смел — вот все — а мы... но тише!  
видишь —  
 Народ идет рассыпавшись, назад —  
 Пойдем скорей! узнаем, решено ли...

### 〈Сцена 2〉

Неумолим! он от себя прогнал  
 Святителей, бояр и патриарха  
 Они пред ним напрасно пали ниц —  
 Его страшит сияние престола.  
 О Господи! кто будет нами править  
 〈                   〉 а царство без царя  
 Как устоит — подымется раздор  
 А хищный хан набег опять готовит  
 И явится внезапно под Москвой  
 Кто отразит поганую орду  
 Кто сдвинет Русь в грозящую дружину  
 О горе нам — но вот верховный дьяк  
 Выходит к нам, вещать решение думы  
 Шш; слушайте Щелкалова! молчать!..  
 Бояре вам — собором положили  
 В последний раз отведать силу просьбы  
 〈                   〉 в(еликий) патриарх  
 В Кремле отпев торжественный молебен  
 Предшествуем хоругвями, святыми  
 Иконами — Владимирской, Донской —  
 Воздвигнется — за ним синклит, бояре  
 И сонм дворян, и выборные люди  
 И ты, [народ] московский православный  
 Мы все пойдем в последний раз Бориса  
 В слезах молить да царствует над нами! —  
 Да сжалится над сирью Россией —.  
 Идите же вы с богом по домам  
 Затеплите всеобщую лампаду  
 Молитесь — да взыйдет к небесам —  
 Наш гре(шный)〈?〉 〈           〉 да ниспошлет отраду  
 [В унынии] Господь своим [рабам]

### 〈Сцена 3〉

Теперь они пошли — к царице в келью  
 Туда вошли — Борис и патриарх  
 С толпой вельмож — он право слишком〈?〉 долго —  
 Упрямится — однако есть надежда —  
 Не плачь, не плачь — агу! вот бука! буке

Отдам тебя — агу! не плачь не плачь  
 Нельзя ли нам пробиться за оград(у)  
 Нельзя. Куда! — и даже в поле [тесно]  
 Не только там — — легко ли вся Москва  
 Сперлася здесь — смотри, ограды, кровли  
 Все ярусы высокой колокольни  
 Главы церквей и самые кресты  
 Унизаны народом любопытным —  
 Но что за шум, послушай что за шум —  
 Смотри, смотри! все падают как волны —  
 За рядом ряд, еще — еще — ну брат  
 Дошло до нас скорее ж на колени

вой и плач

Ах смилуйся, отец наш, властвуй нами  
 Народ завыл — о чем ты плачешь, баба  
 А как нам знать то ведают бояре  
 Не нам чета! — ну вот, как должно плакать  
 Так и притих! вот бука съест тебя  
 Плачь, баловень! — Все пла(чут! посмотри)  
 Заплачем же и мы — я силуясь брат  
 Да не могу — дай ущипну тебя  
 Иль вырву клоч из бороды

молчи

Не вовремя ты шутишь — нет ли луку  
 <Потрем глаза — нет я слюней помажу>  
 Отец, отец! мы бедны, бедны, сиры  
 Прими венец! мы все твои рабы —  
 Что там еще — да кто их разберет?  
 Он восприял венец он согласился  
 Борис наш царь — Царь! слава! слава, слава!

<Сцена 4>

Шуйский, Воротынский, Щелкалов,  
 патриарх Иов, Галицын

Внемлите: ты владыко, вы бояре  
 Обнажена моя душа пред вами,  
 Вы видите что я приемлю власть  
 Великую, со страхом и смиреньем! —  
 Наследую могущим Иоаннам —  
 Наследую — и ангелу-царю...  
 О праведник, о мой отец державный  
 Воззри с небес на слезы слуг твоих  
 И ниспошли тому кого любил  
 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 царю служили,  
 Когда слу(жил) я с вами наравне  
 Не избранный еще народной волей —

Шуйс(кий)

О государь мы, все твои рабы  
 Не изменим присяге, нами данной

Бояр(е)

Не изменим, мы верные рабы —

Гуд(унов)

Теперь пойдем поклонимся гробам  
 Починующих властителей России  
 А там сзывать весь добрый мой народ  
 На ца(рский) пир: от первого вельможи  
 ( ) до нищего слепца  
 Всем вольный вход в великие палаты  
 Все званые: все гости дорогие  
 — Ты угадал — а что — да там; намедни,  
 Ты помнишь — нет не помню ничего —  
 Когда народ пошел в Девичье поле  
 И мы одни шатались по Москве —  
 Ты говорил... — [теперь] не время помнить,  
 Здоровее былое забывать —

Шум затихает

Но чу! Народ приветствует царя —  
 Отсутствие мое заметить могут.  
 Иду за ним:

Лукавый царедворец —

(Сцена 5)

Явление 4

Еще одно последнее сказанье  
 И летопись окончена моя  
 Исполню долг мне богом завещанный  
 Заветный долг — Недаром многих лет  
 Свидетел(ем) Господь меня поставил  
 И книжному искусству вразумил  
 Когда-нибу(дь) монах трудолюбивый  
 Ее найдет в хранительной пыли  
 (И) засветив лампаду в темной кельи  
 Прочтет меня и сотворит молитву  
 И м(ожет) быть меня он переписшет  
 ( ) для чтенья христиан

Да ведают судьбу страны родн(ой)  
Своих царей усердно поминая  
За их труды (за) славу за добро  
А за грехи — за темные деянья  
( ) смиренно умоля(ю)т  
Земное все как быстро, как неясно  
( ) проходит предо мной  
Давно ль оно неслось событий полно  
Как океан усеянный волнами  
И так теперь безмолвно безмятежно — —  
(Передо мной опять выходят) люди  
Уже давно покинувшие мир  
Властители которым был покорен  
И недруги и старые друзья  
Товарищи моей цветущей жизни  
И в шуме битв и в (нрзб) беседах  
Но где же их знакомый лик и голос  
И действия, и ( ) страсти —  
Немного слов доходят до меня —  
Чуть-чуть их след ложится легкой тенью  
И мне давно, давно пора за ними —  
Но близок день, лампа(да) догорает  
Еще одно ужасное преданье  
Все тот же сон! чудесно! в третий раз —  
Проснулся я — а все перед лампадой  
(За хартией святой старик сидит  
И во всю ночь он не смыкал очей)  
Как я люблю его спокойный лик  
Когда душой в минувшем погружен —  
Он летопись свою ведет — я часто  
Угадывал о чем теперь он пишет  
О битвах ли, о казнях Иоанна  
О мятежах Новгородской воли  
О [гибельн(ом)] владычестве татар  
О славе ли святой Руси? напрасно.  
Все тот же ( ) холодный величавый  
Ни на челе высоком ни во взорах  
Нельзя прочесть его заветных дум —  
Так мудрый дьяк в приказах поседельй  
Спокойно зрит на правых и не правых  
Добру и злу внимая равнодушно  
Не ведая ни гнева ни любви  
Проснулся ты — благослови меня  
Святой отец — благослови Господь  
Тебя и днесь и присно и во веки —  
Ты все писал — и сном не позабылся  
А мой покой встревожен был мечтаньем  
Три раза в ночь злой враг меня будил

<Мне снилось что лестница крутая  
 Меня вела на башню — с башни той  
 И видел я Москву как муравейник  
 Народ шипя на площади кипел —  
 И на м(е)н(я) 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,  
 Смиряй себя молитвой и постом  
 И сны твои видений райских будут  
 Исполнены — доньше если я  
 На хладный одр монаха отходя  
 Не сотворю молитвы долгой — враг  
 Мой слабый сон мечтаньями смущает  
 Мне чужды то светлые пиры  
 То ратный стан и схватки боевые  
 Безумные утехи малых лет  
 — Ты часто сам об них воспоминаешь  
 И я люблю, отец, тебе внимать!..  
 Как весело провел свою ты юность  
 Ты воевал под башнями Казани  
 Ты рать Литвы при Шуйском отражал  
 Ты видел блеск и роскошь Иоаннов  
 Зачем и я не тешился в боях  
 Не пировал за трапезой царя!..  
 Успел бы я, как ты, под старость лет  
 Насытись им, от мира отложиться  
 Произнести спасительный обет!  
 И навсегда в обитель затвориться!  
 Не сетуй, брат что рано грешный мир  
 Оставил ты; что мало искушений  
 Ты повстречал — поверь моим словам  
 Нас издали пленяет слава пышность  
 И женская лукавая любовь  
 В былые <дни> кровавою ценой  
 Я покупал все наслажденья мира  
 Я испытал их тлен и суету —  
 Предательски нам сердце изнурил  
 Не утолят они духовной жажды  
 Смотри: Борис достиг верховной власти  
 Исполнились надменные желанья,  
 Вокруг его послушные рабы,  
 Все с трепетом его гордыне служит  
 Но счастья нет его душе преступной  
 Единый Бог дарует нам покой;  
 Благодарю создателя что он  
 Мне наконец открыл <            > очи

**Варианты заглавия**

(ПД 73)

- а. Комедия  
 О настоящей беде Моск(овскому) Госуд(арству)  
 О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве —<sup>1</sup>  
 сочинение [А] Валериана Палицына  
 в лето 7333  
 В городище Ворониче
- б. Комедия  
 О настоящей беде Моск(овскому) Госуд(арству)  
 О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве —  
 писано бысть Алексашкою Пушкиным  
 в лето 7333  
 На городище Ворониче<sup>2</sup>

**Предполагавшаяся вставка после сцены  
«Ограда монастырская»**

(ПД 73)

После сцены VI<sup>3</sup>

Где ж он? где старец Леонид?  
 Я здесь один и все молчит  
 Холодный дух в лицо мне дует  
 И ходит холод по главе....  
 Что ж это? что же знаменует?  
 Беда ли мне, беда ль Москве?

Беда тебе, Борис лукавый!  
 Ц(аревич) тению кровавой<sup>4</sup>  
 Войдет со мной в твой светлый дом.  
 10 Беда тебе! главы преступной  
 Ты не снесешь ни покаяньем  
 Ни Мономаховым венцом —

<sup>1</sup> Ниже записано сокращенное название изданного М. М. Щербатовым в 1771 г. сборника летописных фрагментов (см. о нем наст. т., примеч., с. 602): Летопись о многих мятежах и пр.

<sup>2</sup> Вверху листа позднее сделана запись: Драматическая повесть, отражающая размышления Пушкина над жанровым определением пьесы.

<sup>3</sup> Помета: После сцены VI вписана.

<sup>4</sup> Стих вписан.

**Список действующих лиц тех сцен,  
которые по первоначальному плану составляли  
первую часть пьесы**

(ПД 73)

Действующие лица  
в 1-ой части

Борис Гудунов, царь  
 Патриарх Иов  
 Игумен Чудова монастыря  
 Пимен летописец  
 Григорий Отрепиев  
 В.<sup>1</sup> Шуйский } князя Рюриковой крови  
 Воротынский }  
 Василий Щелкалов, верховный дьяк  
 Мисаил } монахи  
 Варлаам }  
 Злой чернец  
 Хозяйка корчмы  
 Сторожевые приставы  
 Народ

**Вариант заглавия  
в письме к П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 г.**

(ПД 1301)

Комедия о настоящей беде Московскому государству,  
 о ц(аре) Борисе и о Гришке Отр(епьеве)  
 писал раб Божий Алекс(андр) сын Сергеев Пушкин  
 в лето 7333, на городище Ворониче

**Первоначальные варианты белого автографа<sup>2</sup>**

(ПД 891)

КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ

- \*1 Наряжены Москву мы вместе ведать
- 53 Начато: На все
- 65 Начато: Бо(?)
- 82 Своих царей у них довольно, пусть

<sup>1</sup> В. вписано.

<sup>2</sup> Звездочкой отмечены те стихи, вариант которых, представленный в последнем слове текста «михайловской» редакции, возник в результате карандашной правки, внесенной до 2 ноября 1826 г.



## КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

\*17 Да сонм бояр,<sup>1</sup> да выборные люди

## КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ

26 *Начато:* Когда народ

1603 ГОДА. НОЧЬ.

## КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ

18 В моих трудах я сызнава живу,  
 32 Как я люблю его спокойный лик  
 104 (Тогда в ней жил Кирилл многострадальный,  
 135 К его одру, ему едину зримый  
 160 Спешу туда — а там уж весь народ  
 184 Входил в дела мирские. Брат Григорий,

## ОГРАДА МОНАСТЫРСКАЯ

5 *Начато:* Долгой ночью  
 26 Племя древнее Варяга и теперь любезно всем

## ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

\*6 Желал бы знать, чего желает он?<sup>2</sup>  
 \*12 Даров любви, но только утолим  
 24 Она любить умеет только мертвых —  
 52 Единое, случайно заведется

## КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ

13 Что же ты не подтягиваешь да и не потягиваешь? / Что же ты не  
 пьешь да и не потягиваешь  
 36 выпьем, поворотим / попьем, поворотим  
 57 проводил старцев / провожаю старцев  
 \*85 Так вот тебе царский указ / Так вот тебе царский указ и с приме-  
 тами того Гришки

## ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

17 *После:* Нет мамушка, я и мертвому буду ему верна. / *Начато:*  
 Никогда  
 111 Сейчас.

<sup>1</sup> Слово: бояр, вероятно, было записано по ошибке.

## Царь

- Постой. Не правда ль, эта весть  
147 Черты лица совсем не изменились. —

## КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО

- 2 Я знаю нрав народа моего  
7 Весь мой народ, вся северная церковь  
20 Остановлюсь на целые три дня

## УБОРНАЯ МАРИНЫ

- 22 *Начато:* Забыв Москву

## НОЧЬ. САД. ФОНТАН

- 93 Любовницей ему принадлежавшей<sup>1</sup>  
101 Обдумал я, готовя миру чудо  
139 Все высказать.

## Мар(ина)

- Чем хвалится безумец?  
143 Так должен бы по крайней мере ты  
178 *Начато:* Прощай навек. Войны кровавой  
187 Не будешь ты подругою моей  
\*194 Что более поверят юной деве  
217 Чем с женщиной. — Черт с ними: силы нет  
222 *Начато:* Но решено: завтра

1604. 16 ОКТЯБРЯ. ГРАНИЦА ЛИТОВСКАЯ<sup>2</sup>

*Ремарка после  
названия сцены*

- оба верхами/оба верхом  
1 Так вот она! вот русская граница!  
2 Отечество, святая Русь! Я твой!  
6 О мой Отец утешится во гробе  
7 Забытые возрадуются кости! —  
18 Его вражду за гробом укр(отив)

<sup>1</sup> Описка вместо: принадлежавшей

<sup>2</sup> Перед названием сцены записано: Сцена I. Отсюда и до конца пьесы сцены пронумерованы. О том, на каком этапе работы над рукописью предположительно возникла нумерация сцен, см. наст. т., примеч., с. 577. Слева на полях карандашом поставлена цифра: III (возможно, не пушкинской рукой). Цифра указывает на начало третьей части пьесы. О делении на части и отмене этого деления см. наст. т., примеч., с. 576—577.

- 19—21 а. Ты кровь излить за сына Иоанна  
Готовишься; законного царя  
Ты думаешь отечеству... ты прав
- б. Готовишься за сына Иоанна  
Ты кровь излить; законного царя  
Готовишься отечеству... ты прав
- в. Ты кровь излить за сына Иоанна  
Готовишься; законного царя  
Ты возратить отечеству... ты прав
- 22 Душа твоя должна гореть весельем.
- 29 Я вас веду на братьев; я Литву
- 30 Позвал на Русь, я в бедную Москву
- 33 а. На гнусного злодея, на убийцу! —
- б. А на тебя, злодей цареубийца!

*Ремарка*

после 34

Скачут. Полки переходят через границу. /  
Скачут.

### ЦАРСКАЯ ДУМА<sup>1</sup>

- 2 *Начато:* На нас ведет злодейскую
- 5—6 а. Ты Трубецкой и ты Басманов; вам  
Над войсками начальство поручаю
- б. Ты Трубецкой и ты Басманов; вам  
Над городом начальство поручаю
- \*в. Ты, Трубецкой, и ты, Басманов; помочь  
Нужна моим беспечным воеводам.
- 12 а. *Начато:* Заморского, мы
- б. Заморского, в железной клетке. Честью
- Вм. 13—18 Тебе клянусь.

(Уходит с Трубецким.)

### Царь

Щелкалов! Разослать<sup>2</sup>

- 20 Чтоб на коня сажались и людей
- 23 Служителей причетных. В стары годы
- 30 Вы знаете что гнусный самозванец
- 32 Повсюду им рассыпанные письма
- 33 *Начато:* Воз⟨        ⟩⟨?⟩
- 73 *Начато:* А слышали⟨сь⟩
- 77 *Начато:* И бо⟨г⟩
- 78 И бог тебе грехи твои простит —
- 82 И буду я великий чудотворец! —

<sup>1</sup> Перед названием сцены: Сцена II

<sup>2</sup> Начало речи царя (Мне свейский государь ~ Я отказал) записано на обороте листа; место вставки отмечено крестом.

- 90 Так сладостно как будто слепоту  
 91 а. *Начато:* Я⟨?⟩  
 б. Из глаз моих печальных вытекала  
 101 И сведал я, что многие страдалцы  
 104 *Начато:* Вот мой совет: в  
 117 Не скажут ли что мы святыню веры  
 118 В мирских делах орудием творим?<sup>2</sup>  
 119 Народ и так волнуется безумно  
 121 Умы людей не время воспалять  
 126 Так, государь — когда прикажешь ты  
 131 Прошу теперь пожаловать в палату  
 134 Как холодный пот с лица его закапал?<sup>3</sup>  
 136 Не смел вздохнуть, не смел пошевелиться

ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ<sup>1</sup>

- 6 А царевичу поют теперь вечную память / Царевичу поют теперь вечную память  
 8 Чу! шум. / Зашумели.

*Ремарка**после*

- 9 Входит Юродивый в железной шапке, обвешенный веригами, окруженный мальчишками. / Юродивый входит окруженный мальчишками  
 19 Здравствуй, Николка / *Начато:* Здравствуй, желе⟨зный колпак⟩  
 19—20 по железной шапке / по шапке  
 27 Николку маленькие дети обижают / Николку дети обижают  
 31 Нет, нет, нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит. / а. Не надо молиться за царя Ирода — Христос не велит.  
 б. Не надо молиться за царя Ирода — Богородица не велит.  
 \*в. Нет, нет! Не надо молиться за царя Ирода — Богородица не велит.

РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО<sup>2</sup>*Ремарка**после*

- 1 В⟨а⟩льтер Розен / Волмар Розен<sup>3</sup>  
 4—6 Margeret. Quoi? quoi?<sup>4</sup> ~ а мы ведь православные / Другой.  
 Тебе легко, заморскому ворону подыматься на русского царевича а мы православные<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Перед названием сцены: Сцена III<sup>2</sup> Перед названием сцены: Сцена IV<sup>3</sup> В автографе после исправления осталось написание: Вольтер<sup>4</sup> Перевод: Маржерет. Что? что? (фр.)<sup>5</sup> При дальнейшей правке фрагмента слова: заморскому ворону остались неисправленными, в результате чего в окончательном тексте «михайловской» редакции получи-

- 7 Qu'est-ce a dire<sup>1</sup> / Начато: Quoi, quoi<sup>2</sup>  
 8—9 ça n'a pas des bras pour frapper, ça n'a que de jambes pour f(oudre) le  
 ca(mр) / ça n'a pas des bras pour frapper<sup>3</sup>  
 14 Tudieu, il y fait chaud! — Ce diable de Samozvanetz / Ce diable de  
 Dimitri<sup>4</sup>  
 20—21 dites leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons! / dites leur donc  
 de se rallier et chargeons!<sup>5</sup>  
 22 Sehr gut. Halt! / Halt!<sup>6</sup>
- Ремарка*  
 после 22 Немцы строятся / Немцы ровняются
- Ремарка*  
 после 26 Трубят, бьют барабаны / Трубы трубят, барабаны бьют

СЕВСК<sup>7</sup>

- 1 Начато: Где пленник твой?  
 4 Не совестно тебе что на меня  
 17 Что? ждут меня?

## Пле(нник)

Бог весть. Ведь о тебе

- 24—25 Отсутствуют.  
 28 А войско что?

## Пле(нник)

Что с ним? одето, сыто

- 32 Ну! обо мне как судят в вашем войске?  
 33 Да говорят о милости твоей  
 34 Что ты хоть будь не гневайся и вор  
 36 Начато: Им докажу: не станем ждать  
 43 15-и москалей не потрусит.  
 44 а. Да, издали. А как дойдет до драки  
 б. Да, вызовет — А как дойдет до драки

ласть очевидная неувязка: Ква! ква! Тебе любо, заморскому ворону, квакать на русского царевица; а мы ведь православные (см. выше, с. 315).

<sup>1</sup> Перевод: Что это значит (фр.).

<sup>2</sup> Перевод: Что, что (фр.).

<sup>3</sup> Перевод: у них нет рук, чтобы драться, а только ноги, чтобы дать деру / у них нет рук, чтобы драться (фр.).

<sup>4</sup> Перевод: Дьявольщина, становится жарко! — Этот чертов Самозванец / Этот чертов Димитрий (фр.).

<sup>5</sup> Перевод: велите же им построиться и, черт возьми, пойдем в атаку! / велите же им построиться и пойдем в атаку! (фр.) В автографе слово: se rallier первоначально записано с ошибкой: se gailler и исправлено. Ошибка перешла в БГ.

<sup>6</sup> Перевод: Отлично. Стой! / Стой! (нем.)

<sup>7</sup> Перед названием сцены: Сцена V

ЛЕС<sup>1</sup>

4 Несчастный конь!..

Пуш (кин)  
(про себя)

Ну вот о чем жалеет!

7—8 Он раненый лишь только заморился  
И оживет

Пу (шкин)

Куда! он издыхает

9 Мой добрый конь!.. что делать? снять узду  
13 Я видел как сегодня в бурю боя  
15 Как зыбкие колосья облепили  
18 Где витязь мой?

Лях

Он лег на поле смерти

24 Я вас ужо! 10-го повешу  
27 Истреблены.

Сам (озванец)

А дело было б наше;

34 Как где; да здесь чем это не ночлег?

*Ремарка*

в 36 Ложится, кладет седло под голову и засыпает /  
Ложится, кладет седло под голову  
40 И нам, друзья, не должно унывать —

МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ<sup>2</sup>

10 *Отсутствует.*  
16 С раздорами, с гордынею боя (рской)  
18 Лишь дай сперва волнение народа

*Ремарка*

после 47 встречаются и шепчутся / встречаются, кричат  
51 5

Царь занемог, он умирает

Басм (анов)

Боже!

56 *Начато:* Обнимемся, прости  
60 Но так и быть — мой сын, ты мне дороже  
63 Мне подданным смиренным надлежало  
67 Я за венец один отвечу Богу —  
68 О милый сын, не ослепляйся ложно

<sup>1</sup> Перед названием сцены: Сцена VI

<sup>2</sup> Перед названием сцены: Сцена VII

- 73 Мой ум давно во<sup>1</sup> власти искушенный  
 75 Передо мной они дрожали молча  
 79 Смирять мятеж, опутывать измену?  
 81 *Начато*: Он слабости дарует мощь...  
 86 Хоть Шуйского. Для войска ныне нужен  
 98 а. *Начато*: Ты  
 б. Затягивай правления бразды  
 102 Заботливо храни устав церковный;  
 107 О милый друг, ты всходишь в те лета  
 112 В дни юные привыкнул утопать  
 115—116 В семье своей будь навсегда главой  
 116—116 Мать почитай — но властвуй сам собой  
 128 Вот я кому приказываю царство  
 131 Ему служить с усердием и правдой!

СТАВКА<sup>2</sup>

- Вм. 3 Пока Борис еще был жив, Дмитрий  
 В переговор с тобою не вступал,  
 Теперь  
 10 *Начато*: Законному; но если есть  
 19 Ему престол уступит сын Борисов  
 21 Дотоле он престола не уступит  
 25 Не казака ль Корелу? или Мнишка?  
 30 Что поляки лишь хвастают да трусят  
 38 *Начато*: Когда ему [б] везде без битвы  
 63 *Начато*: Но мне ль  
 65 а. *Начато*: Кто там? сю(да)  
 б. Сюда! кто там? Коня! трубите сбор

ЛОБНОЕ МЕСТО<sup>3</sup>

- 7 Он шел казнить коварного злодея  
 8 Но Божий суд Бориса уж сразил  
 9 Царевичу Россия покорилась  
 10—11 *Отсутствуют.*  
 13 *Начато*: Вы (?)  
 \*16 Конечно нет.  
 Пушк (и н)  
 Московские граждане!  
 26 *Начато*: Но он идет и сядет н(а престол)(?)  
 28 а. *Начато*: Не гневайте ни  
 \*б. Не гневайте ж царя и бойтесь бога<sup>4</sup>

<sup>1</sup> При правке стиха предлог: во остался неизменным.

<sup>2</sup> Перед названием сцены: Сцена VIII

<sup>3</sup> Перед названием сцены: Сцена IX

<sup>4</sup> Слово: царя было зачеркнуто чернилами и восстановлено карандашом; правка связана с работой над следующим стихом.

29 а. Отсутствует.

\*б. Целуйте крест законному царю

Ремарка

после 33 (Сходит.) Шум народный / (Сходит)

#### КРЕМЛЬ. ДОМ БОРИСОВ. СТРАЖА У КРЫЛЬЦА<sup>1</sup>

2 не велено говорить с заключенными / *Начато*: не велено с заключенными

Ремарка

после 3 подходит также к окну / *Начато*: подходит к

4 Брат да сестра! Бедные дети, / Бедные дети,

9 Это Галицын, Мосальский. Другие мне незнакомы / Это люди незнакомые

13 приводить к присяге Ф(еодора) Годунова / приводить к присяге Годунова

14 Сл(ы)шишь, какой в доме шум! / Слушай<sup>2</sup> какой шум!

19 да здравствует ц(арь) Димитрий Иванович! / да здравствует Димитрий!

*Правка по тексту белого автографа,  
предложенная В. А. Жуковским  
после получения цензурных замечаний<sup>3</sup>  
(ПД 891)*

#### КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ

62 И в петлю лезть не соглашуся даром.

84 Не мало нас наследников Варяга

#### ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ

Ремарка

перед 18

18—26 Вычеркнуто.

#### КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ

34—37 Вычеркнуто.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Перед названием сцены: Сцена X

<sup>2</sup> Буква: у в словс: слушай осталась неисправленной.

<sup>3</sup> Нумерация стихов — по тексту «михайловской» редакции.

<sup>4</sup> Начало реплики Варлаама, записанное внизу л. 25 (Эй, товарищ! ~ Знать не нужна тебе водка), поверх слабого карандашного зачеркивания вычеркнуто чернилами. Вероятно, второе зачеркивание сделано Пушкиным.



## МОСКВА. ДОМ ШУЙСКОГО

- 70—78      *Вычеркнуто.*<sup>1</sup>  
 84—90      *Вычеркнуто.*<sup>2</sup>

## ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ

- 23    обижают Николку! / обижают меня!  
 25    Николку дети обижают / а. Меня обижают мальчишки  
       б. Мальчишки обижают меня  
 27    Николку маленькие дети обижают... / Мальчишки меня обижа-  
       ют...  
 32    Молись за меня, бедный Николка. / Молись за меня, Юродивый.

## РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО

- 14—16    *Вычеркнуто.*

*Правка по тексту копии ПД 892,  
 снятой с автографа ПД 891<sup>3</sup>*

## КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ

- 54            Пускай его б уверил я во всем,

ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ<sup>4</sup>

- 19            Будь наш отец, наш царь!

## Один тихо

О чем там плачут?<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Фрагмент вычеркнут дважды: сначала очень тонким, неуверенным карандашным штрихом, затем — также карандашом, но с другим наклоном и более четким штрихом. Нельзя исключить, что второе зачеркивание сделано Пушкиным.

<sup>2</sup> Фрагмент вычеркнут так же, как ст. 70—78.

<sup>3</sup> Нумерация стихов — по тексту «михайловской» редакции. Приводятся только те поправки, в результате которых возникли новые, сравнительно с автографом ПД 891, варианты. Стихи, искаженные переписчиком и исправленные Пушкиным, указаны в примечаниях — см. наст. т., с. 579—580. Звездочками отмечены пометы и поправки, не нашедшие отражения в БГ.

<sup>4</sup> Вся сцена отчеркнута карандашом и намечена к сокращению: в ее начале и конце поставлены карандашные кресты, которые в ПД 892 использовались как значки, отмечавшие начало и конец исключаемых фрагментов.

<sup>5</sup> Поскольку сцена не вошла в БГ, поправка, естественно, не отражена в тексте этого издания.

## НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ

- 118 И схиму здесь честную восприму;  
 \*156 На некое был услан послушанье,<sup>1</sup>  
 \*174 Покайтесь! Народ им завопил

## ОГРАДА МОНАСТЫРСКАЯ

- 1—29 В начале и конце сцены поставлены карандашные кресты.  
 Вся сцена вычеркнута чернилами.

## ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

- \*55 Как молотком, стучит в ушах упрек

## КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ

Ремарка  
 после  
 названия  
 сцены, 1—37

Отчеркнуто на полях карандашом до слов: и в донушко поколотим. Крестами намечены к сокращению два фрагмента: строки 13—16 (Что же ты не подтягиваешь ~ Выпьем же чарочку за шинкарочку...) и 34—37 (Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседился ~ Складно сказано, отец Варлаам...).

Ремарка  
 после  
 названия  
 сцены

бродяги-чернецы / бродяги в виде чернецов

\*Ремарка  
 после 12

Варлаам затягивает песню  
 Ты проходишь дорогая и проч. / Варлаам затягивает песню

Ах, любя ты любя моя  
 Посмотри-тка ты, любя, на меня...

Ремарка  
 после 16

Где неволей добрый молодец и пр. / Посмотри-тка ты, любя, на меня

25 да еще и спесивится; может быть, кобылу нюхал... / да еще и спесивится.

\*98 оказалось, что бежал он<sup>2</sup> / оказалось, бежал он

\*108 Отстаньте, блядины дети! / Отстаньте, сукины дети!

<sup>1</sup> Поправка, сделанная М. П. Погодиным сначала карандашом прямо по тексту, затем — над строкой, чернилами. Поправка сделана при подготовке публикации в МВ и вошла в его текст (см. наст. т., примеч., с. 575).

<sup>2</sup> Ошибка переписчика; в автографе: оказалось, отбежал он

## МОСКВА. ДОМ ШУЙСКОГО

- \*66—99 *Весь монолог Пушкина отчеркнуто на полях карандашом.*  
 \*75 *Вычеркнуто.*  
 \*87 *Вычеркнуто.*

## ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

- \*1—10 *Вычеркнуто (1—9 карандашом, 10 — чернилами).*  
 \*16 *забудешь Ивана королевича. / забудешь своего королевича.*  
 \*149 *Во гробе спит.*

Царь

(спокойно)

Довольно; удались.

## КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО

- \*1 *Нет, мой отец, не будет затрудненья;*  
 \*7 *Весь мой народ, вся северная церковь,*  
 \*17 *Аминь. Кто там!*

(Входит слуга)

Сказать: мы принимаем.

- \*62—94 *Вычеркнуты.*<sup>1</sup>  
 Вм. 115—119 *И я люблю парнасские цветы.*  
 (читает про себя)  
*Я верую в пророчества пинтов.*

## УБОРНАЯ МАРИНЫ

- 1—55 *Сцена намечена к сокращению карандашными крестами, поставленными в ее начале и конце.*

## НОЧЬ. САД. ФОНТАН

- Вм. 11—12 *Нет — это страх. День целый ожидал<sup>2</sup>*  
 Перед 125 *Самозванец*  
 (встает)  
 \* Вм. 130—132 *Виновен я; но не тебе, Марина,*

<sup>1</sup> Сначала был вычеркнут ст. 70: Мужайтесь, безвинные страдальцы, затем карандашными крестами были намечены к сокращению ст. 74—94 и, наконец, были исключены ст. 62—94.

<sup>2</sup> В копии, вероятно, в результате ошибки переписчика ст. 11 читался: Нет — это страх. Чего ж боюсь?

## ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ

- 10 Николка, Николка — Железный колпак!.. / Железный колпак, железный колпак!..
- \*11 Отвяжитесь, бесенята, от блаженного. — Помолись, Николка, за меня грешную. / Отвяжитесь от него, бесенята. Помолись, жел(езный) колп(ак), за меня грешную.
- \*14 Месяц светит,  
Вм. 17—18 Богу помолися
- 19 Здравствуй, Николка / Здравствуй, Юродивый
- 23 Взяли мою копеечку; обижают Николку! / Взяли мою копеечку; обижают Юродивого
- \*25 Борис, Борис! Николку дети обижают. / а. Борис, Борис! меня дети обижают.  
б. Борис, Борис! Юродивого дети обижают.
- \*27 Николку маленькие дети обижают... / Юродивого маленькие дети обижают...
- \*30 Молись за меня, бедный Николка. / Молись за меня, бедный Юродивый!

## РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО

*Сцена переписана лишь до строки б, т. е. до реплики: Ква! ква! ~ православные (вероятно, переписчик не разобрал следовавшего ниже текста).*

*Вся запись вычеркнута; у начала сцены поставлен карандашом крест.*

## СЕВСК

*Запись: Сцена V перед названием сцены вычеркнута.*

## ЛЕС

*Запись: Сцена VI перед названием сцены вычеркнута.*

## МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

- 27—34 Стихи отчеркнуты карандашом до конца реплики царя.
- 123 А! схи́ма... так! святое постриже́нье...

## КРЕМЛЬ. ДОМ БОРИСОВ

- \*15—16 крики замолкли — шум продолжается. / крики замолкли.

*Разночтения публикации сцены «Ночь. Келья  
в Чудовом монастыре» в МВ  
с беловым автографом ПД 891*

Заглавие Сцена из трагедии «Борис Годунов».

1603 год.

Ночь. Келья в Чудовом монастыре.

- 104 (В ней жил тогда Кирилл косноязычный,  
156 На некое был услан послушанье.<sup>1</sup>

*Разночтения публикации сцены «1604, 16 октября.  
Граница литовская» в СЦ  
с беловым автографом ПД 891*

Заглавие Отрывок из Бориса Годунова.

1604. 16 октября.

Граница литовская.

- 11 В своем пиру теперь он загуляет,  
29 Я вас веду на братьев; я Литву

*Разночтения публикации сцены «(1598 г<ода> 20 февр<аля>)  
Кремлевские палаты» в «Деннице»  
с беловым автографом ПД 891*

- 77 Наследовать Феодору?<sup>2</sup>

Шуйский

Да боле,

*Разночтения сцены «Ограда монастырская» в DJ  
с беловым автографом ПД 891<sup>3</sup>*

- 4 День зевая, бродишь, бродишь; делать нечего — соснешь...  
26 Племя древнего Варяга и теперь любезно им!

<sup>1</sup> Поправка, предложенная М. П. Погодиным (см. наст. т., примеч., с. 579).

<sup>2</sup> В стихе допущена ошибка (вопросительный знак вместо точки), совпадающая с неисправленной ошибкой в копии ПД 892, по которой, очевидно, печатался текст в «Деннице».

<sup>3</sup> Текст в DJ печатался по автографу ПД 891. Разночтения этой публикации явились, по всей видимости, результатом редакторского вмешательства Е. Ф. Розена.

Запись ст. 37 и половины ст. 38 из сцены  
«Царские палаты»  
(ПД 833, л. 35)

Что скажет нам Семен Никитич —  
Нынче  
Ко мне чем свет etc...<sup>1</sup>

Разночтения БГ<sup>2</sup>

НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ

21 Волнуясь, как море-окиян?

ПАЛАТЫ ПАТРИАРХА

12—13 дяку Смирнову али дяку Ефимьеву. / Дяку Смирнову, или  
Дяку Ефимьеву.

ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

55 Как молотком стучит в ушах упреком,

КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ

Ремарка  
после  
названия  
сцены  
Вм. 12—13

бродяги-чернецы / бродяги в виде чернецов  
Мисаил

Ц

Спасибо, родная, Бог тебя благослови. (Поет.)

Как во городе было во Казани...

Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?

110 Отстаньте, сукины дети! / Отстаньте, пострелы!

Ц

МОСКВА. ДОМ ШУЙСКОГО

38 И только-то.

Пушкин

Послушай до конца:

<sup>1</sup> Первоначально было записано только имя: Семен Никитич — исправление допущенной Пушкиным ошибки (в автографе ПД 891 и в копии ПД 892: Семен Ильич). Остальной текст приписан к имени, вероятно, по памяти.

<sup>2</sup> Литерой Ц обозначены разночтения, возникшие в результате цензурных исправлений и купюр.

- 71 Что на полу кровавом всенародно  
94 Работника! Не то, в приказ холопей.

## ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

- 118 Но отвечай: то был царевич!

Шуйский

Он.

## КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО

- 1 Нет, мой отец, не будет затруднений;  
35—36 Красавец сей?

Пушкин

Князь Курбский

Самозванец, Курбскому

Имя громко!

Ты родственник казанскому герою?

## НОЧЬ. САД. ФОНТАН

- 89 Дмитрий, ты и быть иным не можешь  
211 Но оперлась на тронные ступени,

## ГРАНИЦА ЛИТОВСКАЯ

- 6 О мой отец, утешилась и в гробе.

## ЦАРСКАЯ ДУМА

- 136 Не смел вздохнуть, не только шевелиться.

## РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО

- 7—8 mein Herr, j'enrage: on dirait / mein herr, j'enrage: en dirait  
12 mein Herr? / mein herr?  
20—21 se rallier / se raillier

## ЛЕС

- 28 Я было снял передовую рать —

## МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

34 Что?

Боярин

Привели гостей иноплеменных?

*Ремарка**после 47* встречаются и шепчутся / встречаются и шепчут

51

Пятый и шестой

Царь занемог, царь умирает.

Басманов

Боже!

115 В семье своей будь завсегда главой;



⟨НАБРОСКИ ПРЕДИСЛОВИЯ К «БОРИСУ ГОДУНОВУ⟩

(С. 91)

⟨1⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 1086)

С. 93

- Перед 1 а. *Начато*: Не стану обра  
б. Не стану оправдывать правила коими я руководствовался в состав-  
лении [сво⟨ей⟩] сей трагедии;  
1 Дух века требует важных перемен / Дух нашего времени требует пе-  
ремен  
2 они [не удовлетворяют] / а. они обманут  
б. его не удовлетворяют  
2 преобразователей / des novateurs  
3 Поэт, живущий на высотах создания / а. *Начато*: но без-  
умно поэту бороться  
б. *Начато*: Напрасно было бы поэту бороться  
3 яснее видит / *Начато*: яснее и  
3—4 недостатки справедлив⟨ых⟩ требований, / недостатки ошибочных  
требований,  
4 и то, что скрывается / то что скрывается  
5—6 Lopez de Vega, Шекспир, Расин / а. *Начато*: Lopez de Vega, Ра-  
син и  
6 уступали потоку; / а. *Начато*: каждый увлекся  
б. повиновались потоку;  
6 но гений, какое направление ни изберет / *Начато*: но какое направ-  
ление ни изберет

⟨2⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 841, л. 12)

- С. 93 2—3 Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразо-  
вание драматической нашей системы. / а. *Начато*: Предвижу напа-  
дения и признаю что неудача была бы для ме⟨ня⟩  
б. Предвижу нападения и признаю что неудача огорчила бы  
меня —  
в. *Начато*: Успех  
г. *Начато*: От успеха или неудачи моей трагедии будет зависеть  
д. *Начато*: Успех или неудачи моей трагедии будет иметь долгое  
влияние на преобразование на⟨шей⟩  
3 Боюсь, чтоб собственные ее недостатки / Боюсь чтоб недостатки  
6 Хотя успех «Полтавы» ободряет меня / *Начато*: Что касается до  
того

(3)

## Первоначальные варианты автографа

(ПД 112)

- С. 93      1    <С> отвращением / <С величай>шим отвращением<sup>1</sup>
- 1—3      [сво<ю>(?)] <трагедию>, и хотя я вообще всегда был довольно равнодушен <к> успех<у> или неудач<е> своих сочинений, / а. *Начато*: сво<е сочинение>?>заранее уверенный в его неуспехе; и хотя  
б. *Начато*: сво<ю трагедию> Хотя успех или неудача сочинений<sup>2</sup>  
в. сво<ю трагедию> и хотя я довольно равнодушен <к> успех<у> или неудач<е> своих сочинений,
- 3—4      неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствител<ьна>, а я в ней почти уверен. / неуспех Б о р и с а Г о д у н о в а будет мне чувствителен<sup>3</sup> а я в нем почти уверен.
- 4—5      Как Монтань, могу сказать о своем сочине<нии>: C'est une œuvre de bonne foi<sup>4</sup> / а. C'est une œuvre de bonne foi<sup>4</sup>  
б. Об <                      > C'est une œuvre de bonne foi  
в. Как Монтань могу сказать о моем сочине<нии> C'est une œuvre de bonne foi
- 6—7      Писанная в строгом уединении, вдали охлаждающе<го> света, [плод] постоянного труда, добросовестного изучения, трагедия сия / а. *Начато*: Писанный мною в уединении, вдали охлаждающей<sup>5</sup> критики, Бор<ис> Год<унов> мой  
б. Писанная в строгом уединении, вдали охлаждающе<го> света, плод искреннего вдохновения и добросовестных трудов, трагедия моя  
в. Писанная в строгом уединении, вдали охлаждающе<го> света, плод искреннего вдохновения, трудов добросовестных, трагедия моя  
г. Писанная в строгом уединении, вдали охлаждающе<го> света, [плод]<sup>6</sup> постоянного труда, добросовестных<sup>7</sup> изучений, трагедия моя
- 7—8      всё, чем писател<ю> насладиться дозволено: / а. *Начато*: всё что писатель  
б. *Начато*: всё наслаждение  
в. всё чем писатель,<sup>8</sup> может насладиться  
г. всё чем писател<ю> насладиться возможно
- 8      живое вдохновенное занятие / а. вдохновение  
б. *Начато*: во время  
в. оживленное занятие, вдохновения

<sup>1</sup> Начало первой строки восстанавливается предположительно, так как край листа оборван.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке форма слов: успех и неудача осталась неисправленной.

<sup>3</sup> При дальнейшей правке форма слова: чувствителен осталась неисправленной.

<sup>4</sup> Перевод: Это добросовестное произведение (фр.).

<sup>5</sup> При дальнейшей правке слово: охлаждающей осталось неизменным.

<sup>6</sup> Слово: плод, по всей видимости, зачеркнуто случайно.

<sup>7</sup> Было начато зачеркивание слова: добросовестных. Возможно, Пушкин отказался от зачеркивания, изменив форму слова.

<sup>8</sup> При дальнейшей правке форма слова: писатель осталась неисправленной.

- С. 93 8—10 внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия, наконец одобрения почти все⟨х⟩ коих мн⟨ениями привык я дорожить⟩ / *а. Начато*: наконец одобрения малого числа тех коих мнением привык я дорожить. Большая изв⟨естность?⟩  
 б. наконец одобрения малого числа<sup>1</sup> людей избранных  
 в. [сознание] [уверенность] внутреннее убеждение что употреблены были все усилия наконец одобрения почти все⟨х⟩ тех коих мн⟨ениями привык я дорожить⟩
- С. 94 11 Тр⟨агедия⟩моя уже известна / *а. Начато*: В числе  
 б. Трагедия моя известна
- 12 В числе моих слушатель⟨ей⟩ одного не достало, того, / *а. Начато*:  
 В числе моих слушателей нед⟨остало⟩  
 б. *Начато*: Но мне одного  
 в. Но мне не доставало одного слушателя; того  
 г. *Начато*: Но мне не доставало одного слушателя<sup>2</sup>; тот, кто⟨?⟩
- 13 поддержал меня; / *а. поддержал мой труд*;  
 б. поддержал мои труды;
- 13—14 чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою / *а. Начато*: если  
 б. *Начато*: чье одобрение казалось улыбалось моему  
 в. *Начато*: чье одобрение ласково улыбалось  
 г. *Начато*: чь⟨я⟩ хвала единстве⟨нно⟩  
 д. Чье одобрение представлялось моему воображению в часы труда  
 е. чье одобрение представлялось воображению моему наградою моего труд⟨а⟩<sup>3</sup>

⟨4⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 839, л. 45—47 об.)

- С. 94 1 Изучение Шекспира, Карамзина / *а. Комед⟨ия⟩ о царе Бо⟨ри-се⟩и о Гри⟨шке Отрепьеве⟩* была написана<sup>4</sup> в 1825 го⟨ду⟩  
 б. *Комед⟨ия⟩ о царе Бо⟨рисе⟩* и о Гри⟨шке Отрепьеве⟩ писана в 1825 го⟨ду⟩ долго не мог я<sup>5</sup> решиться выдать ее в свет —  
 в. *Начато*: Писанн⟨ая⟩ мною в уединении и кончен⟨ная⟩ в 1825  
 г. *Начато*: Писанн⟨ая⟩ мною в строгом уединении и кончен⟨ная⟩ в 1825  
 д. *Начато*: Строгое уединение  
 е. Уединение строгое, изучение Шекспира и Карамзина

<sup>1</sup> Слова: малого числа при дальнейшей правке остались невычеркнутыми.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке форма слова: слушателя осталась неисправленной.

<sup>3</sup> В автографе: труд. При дальнейшей правке слово осталось невычеркнутым.

<sup>4</sup> Слово: написана при дальнейшей правке осталось невычеркнутым.

<sup>5</sup> Слово: я вписано.

- С. 94 1—2 дало мне мысль / *Начато*: подали мне м(ысль)<?>
- 2—3 облечь в драм(атические)<sup>1</sup> форм(ы) одну из самых драматических эпох / а. оживить в драма(тических) формах<sup>2</sup> и одну из самых драматических эпох  
 б. Облечь в Шекспир(овы) форм(ы) одну из самых драматических эпох  
 в. Облечь в романт(ические) форм(ы) одну из самых драматических эпох
- 3 *После* эпох новейшей истории / а. *Начато*: Я писал в уединении, не смущаемый ни влиянием света ни  
 б. *Начато*: Я писал в строгом уединении, без влияни(я) света. [Комедия моя писан(а)] Может  
 в. Я писал в строгом уединении, не смущаемый [ни] никаким чуждым влиянием.  
 г. Я писал в строгом уединении, не смущаемый никаким светским<?> влиянием. Может быть слишком увлекся<sup>3</sup>
- 3 Шексп(иру) я подражал / Шексп(иру) старался я подражать
- 3—4 в его вольном и широком изображении характе(ров) / а. *Начато*: в изображении  
 б. *Как в тексте*.  
 в. в его вольном и [разнос(тороннем)] [широком] изображении характе(ров)
- 4 в небрежном и простом составлении типов. / а. *Отсутствует*  
 б. в составлении типов  
 в. в небреж(ном)и ярком составлении типов
- 5 в светлом развитии происшествий / в развитии происшествий
- 5—6 старался угадать / а. *Начато*: ста(рался)  
 б. угадывал я  
 в. старался я угадать
- 6—7 Умел ли ими воспользо(ваться) — не знаю. / Умел ли ими воспользо(ваться)?
- 7—8 труды мои были ревностны и добросовестны / труд мой был ревностный и т. д.
- 8 *После* труды мои были ревностны и добросовестны / а. *Начато*: Находясь в уединении не смущаемый никаким постор(онним) влиянием, я мог ошибочно судить о вкусе чит(ающей) публ(ики). Журна(лы) говор(или)  
 б. В строгом уединении не смущаемый никаким постор(онним) влиянием, я мог ошибочно судить о вкусе чит(ающей) публ(ики)
- 9 свою драму / мою драму
- 9—12 Хоро(ший) иль худой успех моих стихот(в)о(рени)й, благосклонное или строгое решение журналов о какой-нибудь стихотворной повести доньше слабо тревожили мое самолюбие. / а. *Начато*: Признаю  
 б. *Начато*: Признаюся я не могу

<sup>1</sup> Слово: драм(атические) вписано карандашом, позднейшая поправка.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке слово: формах осталось неизменным.

<sup>3</sup> Слова: никаким светским<?> влиянием остались невычеркнутыми.

- в. *Начато*: Признаюсь я не мог  
 г. *Начато*: Успех или неуспех какого-нибудь из моих<sup>1</sup> стихот(в)о(рени)й доньше слабо тревожил мое самолюбие — я с  
 д. Успех моих стихот(в)о(рени)й доньше слабо тревожил мое самолюбие — благосклонное или строгое<sup>2</sup> решение журналов о такой-то главе Онегина, о такой-то моей поэме  
 е. Успех моих стихот(в)о(рени)й благосклонное или строгое решение журналов о такой-то главе Онегина, о какой-нибудь из
- С. 94      12 Критики слишком лестные не ослепляли его, / а. *Начато*: Но признаюсь  
 б. *Начато*: Читая самые  
 в. Разборы слишком благосклонные не ослепляли его,  
 12 читая разборы / разборы  
 13—14 старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения / старался я со всевозможным хладнокровием угадать мнения<sup>3</sup> критика,<sup>4</sup> понять в чем именно состоят его обвинения  
 15—16 сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения / а. *Начато*: сие происходило конечно не из презрения, но по единственной<sup>5</sup>  
 б. сие происходило не из презрения к невежеству или недоброжелательству но единственно потому что  
 16 что для нашей литературы / что мало пользы для русской литературы  
 17—18 Но, признаюсь искренно, неуспех / Но признаюсь что неуспех  
 18 ибо я твердо уверен / ибо я уверен<sup>6</sup>  
 19 нашему театру приличны / а. *Как в тексте*  
 б. нашему театру более приличны  
 19 народные законы драмы Шекспировой / а. *Начато*: законы Шекспи( )  
 б. законы драмы Шекспировой  
 20 и что всякий неудачный опыт / *Начато*: и что падение  
 20—21 может замедлить преобразование нашей сцены / *Начато*: может замедлить успех  
 21—23 («Ермак» А. С. Хомякова есть более произвед(ение) лирическое, чем драм(атическое). Успехом своим оно обязано прекрасным стихам, коим(и)<sup>7</sup> оно писано). / а. *Начато*: (Ермак Хомякова есть более лирическое  
 б. (Ермак А. С. Хомякова есть более произвед(ение) лирическое, чем драм(атическое))

<sup>1</sup> Слово: моих, по-видимому, сначала было записано с какой-то ошибкой, а затем исправлено.

<sup>2</sup> Слово: строгое исправлено из первоначального: строгий.

<sup>3</sup> Слово: мнение исправлено из первоначального: мнения; в ходе работы было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Слово: критика вписано.

<sup>5</sup> Слово: единственной при дальнейшей правке осталось неизменным.

<sup>6</sup> Над строкой — записи, связанные с работой над фразой: [⟨начато нрзб⟩] [думаю(?)] [успе(х)(?)]

<sup>7</sup> В автографе: коим

- в. (Ермак А. С. Хомякова есть более произвед(ение) лирическое, чем драм(атическое). Успехом своим оно обязано с(тихам?)
- С. 94 25—26 У нас первый пример оному / а. *Начато*: У нас  
б. Первый пример оного<sup>1</sup>
- 28—29 цезурку французского пентаметра на второй стопе / *Начато*: цезурку французского пентаметра в
- 30 Есть шутки грубые, сцены простонародные. / а. Есть шутки грубые, площадные сцены — они казались мне необходимы, как иногда  
б. Есть шутки грубые, площадные сцены — они казались мне необходимы, и
- 31—33 Хорошо, если поэт может их избежать, поэту не должно быть площадным из доброй воли — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным. / а. *Начато*: Если поэт может их избежать, то  
б. *Начато*: Если поэт может их избежать, то он(?)  
в. *Начато*: Хорошо если поэт может их избежать, если же нет, то ему нет нужды стараться заменять ему  
г. Поэту не должно быть площадным из доброй воли
- 34 одного из предков моих, игравшего / а. *Как в тексте*  
б. одного из предков моих человека замечательного игравшего
- 35 я вывел его на сцену / а. *Как в тексте*<sup>2</sup>  
б. я вывел на сцену сего злодея  
в. я вывел на сцену сего человека
- С. 94—95
- 35—36 не думая о щекотливости приличия, соп атоге<sup>3</sup> но [без всякой дворянской спеси] / а. *Начато*: и не думая о щекотливых  
б. не думая о щекотливости приличия — Если бы из этого стали заключать<sup>4</sup> о моей спеси  
в. не думая о щекотливости приличия — Если бы из этого можно было заключ(и)ть о моей дворянской спеси — [то] [то кон(ечно?)] [чт(о)] [то] то я  
г. не думая о щекотливости приличия, соп атоге<sup>3</sup> но без всякой дворянской спеси
- С. 95 37 После дворянск(ая) спесь была самое смешное. / [Д] Древнее русское дворянство не может быть уважаемо; — — —
- 37—39 Аристокрацию нашу составляет дворянство новое — древнее же пришло в упадок, права (его) уровнены с правами прочих сост(ояний) / Аристокрацию нашу составляет дворянство новое — ибо оно уровнено со всеми сост(ояниями)
- 39—40 раздроблены, уничтожены, и никто, даже самые потомки и проч. — / а. *Начато*: раздроблены и внуки по(томки?)  
б. *Начато*: раздроблены, уничтожены и внуки  
в. *Начато*: раздроблены, уничтожены и никто, даже самые вн(уки?)

<sup>1</sup> Исправление слова: оного на: оному сделано карандашом.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке слово: его осталось невычеркнутым.

<sup>3</sup> Перевод: с любовью (ит.).

<sup>4</sup> При дальнейшей правке форма слова: заключать осталась неизменной.

- C. 95 41—42 не представляет никаких преимуществ в глазах благоразу⟨мною⟩  
черни / а. в глазах черни так же смешно как и быть знаменитым  
б. *Начато*: [по⟨?⟩] а в глазах черни быть стари⟨нным⟩  
42 к славе предков / к предков  
43 нарекание в странности / нарекание чудака  
43—44 или бессмысленном подражании иностранцам / или подражании  
иностранцам

⟨5⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 842, л. 4)

- C. 95 1 ayant renoncé ⟨à⟩ ma manière première / *Начато*: ayant changé<sup>1</sup> la  
manière de ma<sup>2</sup>  
2—3 l'indulgence avec laquelle / *Начато*: l'indulgence du<sup>3</sup>  
3 le sourire de la mode / la mode<sup>4</sup>  
5 la faveur avec laquelle / *Начато*: la faveur de⟨?⟩<sup>5</sup>  
5—6 elle avait accueilli mes faibles essais / elle m'avait accueilli<sup>6</sup>  
6 pendant les dix ans<sup>7</sup> / а. pendant dix ans<sup>8</sup>  
б. pendant les<sup>9</sup> dix [⟨*начато нрзб*⟩] ans<sup>10</sup>

⟨6⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 842, л. 4)

- C. 95 2 d'autant plus, volontiers que j'ai / c'est donc que j'ai<sup>11</sup>  
3 que j'étais dans l'erreur / que je m'<sup>12</sup>  
3—4 J'éprouvais une grande répugnance / C'est donc avec une grande répu-  
gnance<sup>13</sup>  
4 au publi⟨с⟩<sup>14</sup> / au république<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Слово: changé при дальнейшей правке осталось невычеркнутым.

<sup>2</sup> Перевод: отказавшись от ранней своей манеры / изменив манеру моей (фр.).

<sup>3</sup> Перевод: снисходительность, с какой / снисходительность (фр.) (далее должно было следовать косвенное дополнение).

<sup>4</sup> Перевод: улыбки моды / мода (фр.).

<sup>5</sup> Перевод: благосклонность, с какой / благосклонность (фр.) (далее должно было следовать косвенное дополнение).

<sup>6</sup> Перевод: она встречала мои слабые опыты / она встречала меня (фр.).

<sup>7</sup> Перевод: в течение десяти лет (фр.).

<sup>8</sup> Перевод: в течение десяти лет (фр.).

<sup>9</sup> Артикль: les вычеркнут и восстановлен.

<sup>10</sup> Перевод: в течение десяти [⟨*начато нрзб*⟩] лет (фр.).

<sup>11</sup> Перевод: тем охотнее, что я / вот почему я (фр.).

<sup>12</sup> Перевод: что ошибался / что я (фр.).

<sup>13</sup> Перевод: Я испытывал великое отвращение / Итак, с великим отвращением (фр.).

<sup>14</sup> Перевод: публике (фр.); в автографе — ошибочное написание: publ(i)que

<sup>15</sup> Перевод: республике (фр.) (описка).

⟨7⟩

**Первоначальные варианты автографа**

(ПД 1087)

- С. 96      2    mes prem(iers) essais / mes essais<sup>1</sup>  
2—4    et dans un temps où la sévérité et la malveillance m'eussent probablement  
          dégoûté de la carrière que j'allais embrasser, je leur dois reconnaissance en-  
          tière / je leur dois reconnaissance entière<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод: мои первые опыты / мои опыты (фр.).

<sup>2</sup> Перевод: и в такое время, когда строгость и недоброжелательство, вероятно, отвратили бы меня от избираемого мной поприща, я обязан им полной признательностью / я обязан им полной признательностью (фр.).



**СЦЕНА ИЗ ФАУСТА**

(С. 97)

**Разночтения МВ и Ст 1829**

<i>Заглавие</i>	Новая сцена между Фаустом и Мефистофилем	<i>МВ</i>
<i>Заглавие</i>	Новая сцена между Мефистофилем и Фаустом	<i>МВ</i>
<i>в оглавлении</i>	Берег моря.	<i>МВ</i>
<i>Первая ремарка</i>	Да груз богатый шоколата...	<i>МВ</i>
<i>Вм. 109—111</i>	Да груз богатый шоколата...	<i>МВ</i>
	.....	<i>Ст 1829</i>

**Разночтение БЗ**

111 Недавно к нам занесена.

**СКУПОЙ РЫЦАРЬ**

(С. 103)

*Наброски плана*

(ПД 835, л. 80)

- а. Жид  
Граф —  
б. Жид  
Граф и сын —

*Варианты белого автографа*

(ПД 919)

- |                      |   |
|----------------------|---|
| Заглавие             | Скупой  |
| Подзаголовок         | а. (The covetous Knight)  |
|                      | б. <i>Вычеркнуто.</i>   |
| Эпиграф <sup>1</sup> | а. Престань и ты жить в погребях<br>Как крот в ущельях подземельных<br>Державин |
|                      | б. <i>Вычеркнуто.</i>   |

## Сцена I

- 1—2 а. Во что бы то ни стало, на турнире  
Явлюся  
б. *Как в тексте.*<sup>2</sup>  
в. [Сам герцог звал меня на бал. Матильда  
Там будет — нет, во что бы то ни стало]<sup>3</sup>  
9 Оправился.

## Альб(ер)

А все же он в долгу:

- 11 а. А грудь ему не стоила двух су  
б. А грудь ему не стоила двух ливров<sup>4</sup>  
16 а. Он лучше б голову пробил мне.  
б. *Как в тексте.*  
18 а. Все рыцари сидели там в атласе  
б. *Как в тексте.*

<sup>1</sup> Позднейшая вставка.<sup>2</sup> Окончательный вариант, оставшийся незачеркнутым.<sup>3</sup> Позднейшая поправка; отдельно записанный и зачеркнутый вариант.<sup>4</sup> Позднейшая поправка.

- 26 А я с открытой головой, пришпорив  
 27—28 а. Эмира моего, помчался к графу  
 И бросил на двадцать шагов его,  
 б. *Как в тексте.*  
 31 Прелестная невольно закричала  
 32 И славили Геральды<sup>1</sup> мой удар  
 34 а. Безумной храбрости моей и силы  
 б. И грозной храбрости моей и силы  
 в. *Как в тексте.*  
 36 а. Геройства моего виною скупость —  
 б. *Как в тексте.*  
 37 Да заразиться здесь не трудно ею  
 46 а. Взаимы давать вам деньги без заклада  
 б. *Как в тексте.*  
 55—56 Кто там?

(Входит жид.)

Жид

Слуга ваш низкий.

Альб(ер)

А, дружище!

- Любезный жид, почтенный Соломон,  
 61 а. Всё рыцарям в их нужде помогаю  
 б. Всё рыцарям посильно помогаю  
 67—68 а. С тобой червонцы<sup>2</sup> высыпи мне сотню  
 Пока тебя не обыскали мы  
 б. *Как в тексте.*  
 78 а. Все сундуки голландских богачей  
 б. *Как в тексте.*  
 88 а. И юношу четыре старика  
 б. *Как в тексте.*  
 94 а. На что мне пригодятся?

Ж(ид)

Деньги, рыцарь

- б. *Как в тексте.*  
 100 а. А мой отец не слуг и не друзей  
 б. *Как в тексте.*  
 102 а. И как же служит<sup>2</sup> как избитый раб,  
 б. *Как в тексте.*<sup>2</sup>  
 105 а. *Начато:* Все бегаёт да лаёт —  
 б. *Как в тексте.*  
 106 а. *Начато:* А золото в  
 б. *Как в тексте.*

<sup>1</sup> Вероятно, позднелатинский вариант слова: *heraldus*.

<sup>2</sup> Позднейшая поправка.

Вм. 109—110

Ж (ид)

Да, на бароновых похоронах,  
 (Высокомошного владельца) больше  
 Прольется денег, нежель слез

Альб (ер)

Ты прав.

- 132 а. Куда? держи его. И смел ты мне!..  
 б. *Как в тексте.*  
 134 а. Иуда, змей! что я тебя сейчас же  
 б. *Как в тексте.*  
 138 а. Вон, пес!

Жид уходит.

Вот до чего доводит

- б. *Как в тексте.*  
 144 а. Мне принеси чернильницу. Я здесь  
 б. *Как в тексте.*  
 147 Его червонцы пахнуть будут адом<sup>1</sup>  
 153 а. Больному мельнику

Ал (ьбер)

Да помню, знаю....

- б. *Как в тексте.*  
 157—158 а. Меня как сына содержать. Нет, полно  
 Мне в этой башне  
 б. *Как в тексте.*

## Сцена II

- 1 а. Как юноша ждет тайного свиданья  
 б. *Как в тексте.*  
 7 а. В шестой сундук (в сундук, Увы! неполный)  
 б. *Как в тексте.*  
 12 а. Велел снести по горсте праха в кучу  
 б. *Как в тексте.*<sup>2</sup>  
 18 а. Сюда в подвал мою привычну дань  
 б. *Как в тексте.*  
 23 Лишь захочу — подымутся чертоги,  
 30—31 а. Я свистну и ко мне послушно тихо  
 Придет Злодейство в рубище кровавом  
 б. *Как в тексте.*  
 33 а. Смотреть, в них воли знак моей читая  
 б. *Как в тексте.*

<sup>1</sup> Чтение последнего слова является спорным; возможно чтение: ядом (см. об этом наст. т., примеч., с. 749—750).

<sup>2</sup> Слово: снести зачеркнуто и восстановлено.

- 38 а. А сколько человеческих трудов  
б. Как в тексте.
- 42 а. Начато: Его вдова мне отдала  
б. Как в тексте.
- 43 а. С тремя детьми перед моим окном  
б. С тремя детьми день целый под окном  
в. Как в тексте.
- 86 а. Он, он! когда умру сойdet сюда  
б. Как в тексте.
- 89 а. Отняв ключи у трупа моего  
б. Как в тексте.
- 93 а. Начато: Он разобьет св<ященныe?>  
б. Начато: Он разобьет зав<етныe?>  
в. Как в тексте.
- 94 а. Он пыль и грязь елеем напоит —  
б. Как в тексте.
- 105—106 И совесть никогда не грызла, этот  
Когтистый зверь, скребущий сердце, этот

## Сцена III

Ремарка перед 1

Альберт, Герцог.

- 2 Стыд бедности, нужду... Когда б не крайность  
17—21 а. Я рад вас видеть бодрым и здоровым.  
Вы помните меня?

Бар&lt;он&gt;

Я, государь?<sup>1</sup>

- б. Как в тексте.  
28—29 а. Пред вами, то есть...

Герц&lt;ог&gt;

Как давно мы с вами

Не виделись! вы двор забыли мой.

- б. Пред вами, то есть...

Герц&lt;ог&gt;

Как давно мы с вами

Расстались! вы двор забыли мой.

- в. Как в тексте.  
32 а. Турниры, балы, праздники. На них  
б. Как в тексте.  
39 а. Вас уважал. Мы вас всегда считали  
б. Как в тексте.

<sup>1</sup> По мнению Д. П. Якубовича, в данном случае можно предположить пропуск стихов при переписке (см.: Якубович 1935-1. С. 506).

- 45—46 а. Он дикого и сумрачного нрава —  
Мой сын не любит шумной, светской жизни  
б. Он дикого и сумрачного нрава —  
Не любит шумной, светской жизни он  
в. Как в тексте.<sup>1</sup>
- 47 а. Начато: Как молод(ой олень)  
б. Как в тексте.
- 50 а. Его к весельям, к дамам и турнирам.  
б. Как в тексте.<sup>1</sup>
- 58 а. То что желал от вас я угаить.  
б. Как в тексте.
- 74 Увольте, герцог...

Герц(ог)

Это что-то странно

- 76 а. Но что ж он сделал?<sup>2</sup>

Бар(он)

Он... он меня

- б. Как в тексте.<sup>1</sup>

- 81 а. И знаю то, что покушался он

- б. Как в тексте.

Ремарка

в 82

(Альберт бросается в комнату)

- 84—85 а. Я лгу! И ты пред нашим государем!..<sup>2</sup>

Ты мог отцу такое слово молвить!..

- б. Как в тексте.

Между 85 и 86

- а. И гром не грянул, и земля злодея

- б. Я лгу! И гром не грянул,<sup>3</sup> боже правый!..<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Позднейшая поправка.

<sup>2</sup> государем!.. исправлено из: государе!..

<sup>3</sup> В слове: грянул начато исправление: гряне(т).

<sup>4</sup> Вычеркнув этот стих, Пушкин записал ст. 86—87, причем в ст. 87 (И гром еще не грянул, Боже правый!) использовал зачеркнутый стих, несколько видоизменив его. При позднейшем обращении к рукописи крестами был намечен перенос ст. 87 на прежнее место между ст. 85 и 86 (это единственная карандашная поправка в рукописи, по-видимому принадлежащая Пушкину). В результате этой правки ст. 84—88 должны были читаться следующим образом:

Ты мог отцу такое слово молвить!..  
Я лгу! И ты пред нашим государем!..  
И гром еще не грянул, Боже правый!..  
Мне, мне... иль уж не рыцарь я

Альб(ер)

Вы лжец.

Бар(он)

Так подыми ж и меч нас рассуди!

Однако при публикации в «Современнике» эта поправка не была учтена.

- 86 а. *Начато:* Мне, мне... иль я не рыцарь  
 б. *Как в тексте.*

*Ремарка*

- после 88 а. (Бросает перчатку сын ее поспешно подымает.)  
 б. *Как в тексте.*

- 94—97 а. И ты, Тигренок! полно: (сыну) бросьте это,  
 Отдайте мне перчатку эту. (отымает ее)

Альб⟨ер⟩

(а parte)<sup>1</sup>

Жаль.

Гер⟨цог⟩

Подите: на глаза мои не смейте

- б. *Как в тексте.*  
 в. И ты, Тигренок! полно: (сыну) бросьте это,  
 Так и впился в нее когтями изверг  
 Отдайте мне перчатку эту. (отымает ее)

Альб⟨ер⟩

(а parte)

Жаль.

Гер⟨цог⟩

Подите: на глаза мои не смейте<sup>2</sup>

- 99 а. Не позову вас.  
 (Альбер выходит)

Вы, старик несчастный.

- б. *Как в тексте.*

101 Стоять я не могу... мои колени

103 а. Ключи мои! — — —

Герц⟨ог⟩

Он умер. Боже, боже!

- б. *Как в тексте.*

*Под текстом:* 23 окт⟨ября⟩1830  
 Болд⟨ино⟩

<sup>1</sup> *Ремарка вписана над строкой.*

<sup>2</sup> *Позднейшая правка. Стих: Так и впился в нее когтями изверг вписан перед стихом: Подите: на глаза мои не смейте. Местоположение стиха: Так и впился в нее когтями изверг в тексте обозначено крестиками.*

**МОЦАРТ И САЛЬЕРИ**

(С. 121)

*Предположительный вариант заглавия*

(ПД 144)

Зависть



## КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

(С. 133)

## Первоначальные варианты автографа ПД 920

〈Сцена I〉<sup>1</sup>

- 2 Достигли мы ворот Севиллы! скоро  
3 а. Покрадусь я по улицам знакомым  
б. Я покрадусь по улицам знакомым  
Между 4 и 5 а. *Начато*: Вот эдак точно. С〈     〉  
б. Вот эдак. Посмотри-ка, Лепорелло  
9 Цыганка или пьяный музыкант,  
11 В плаще и шляпе с перьями, при шпаге.  
14 Я никого в Севилле не боюсь.  
17 *Начато*: Яви〈лся〉  
18—19 Он с вами сделает
- Д〈он〉 Ж〈уан〉  
Пошлет назад и только.  
Уж верно головы мне не отрубят.
- 23 а. Семья убитого...  
Л〈епорелло〉  
Эх, барин, барин!  
б. Семья убитого...  
Л〈епорелло〉  
Так то-то ж!  
29 Вот видишь ли, мой милый Лепорелло,  
33 Глазами серыми да белизною.  
35 *Начато*: Да скоро я раскаялся  
Вм. 40—42 Постойте: вот Антоньев монастырь —  
А это монастырское кладбище....  
а. Да, помню всё. Езжали вы сюда  
б. О, помню всё. Езжали вы сюда  
А лошадей держал я в роще, помню.  
45 Чем я, поверьте.  
Д〈он〉 Ж〈уан〉 задумчиво.  
Бедная Инеса!  
47 Инеса! да, дочь мельника... о, помню.  
50 а. *Как в тексте*.  
б. В июле... ночью. Дикую приятность  
51 Я находил в ее безумном взоре

<sup>1</sup> В первой сцене имя героя преимущественно пишется: Дон Жуан. Так написано в пределах ст. 1—78 и далее, начиная со ст. 92. Однако в ст. 79—91 написано уже: Дон Гуан. Первоначальная форма имени дважды — в предваряющей действие ремарке и в ст. 78 — исправлена Пушкиным на: Дон Гуан

- 52 И посинелых губах. Это странно.  
 56 Одни глаза. Но взгляд... такого взгляда  
 58 У ней был тих и слаб — как у больных —  
 59 Отец ее был негодяй суровый,  
 60 Узнал я после... Бедная Инеза!..  
 64 Отыскивать пойдете?  
 Д < он > Ж < уан >  
 О, Лауру!
- 65 Я прямо к ней бегу стучаться  
 Л < епорелло >  
 Дело.  
 70—71 Кто к нам идет? (входит монах)  
 Мон < ах >  
 Сейчас она придет.  
 74—76 Кто здесь? чьи вы, не люди ль Доны Анны?  
 Сюда сей час придет Дона Анна  
 На мужнину гробницу.  
 Д < он > Ж < уан >  
 Мой отец,  
 83—84 Кто ж эта дама  
 А что-то с ним теперь?  
 Мон < ах >  
 Его здесь нет  
 Он в ссылке далеко.  
 Леп < орелло >  
 Ну, слава Богу.
- 89 а Как в тексте.  
 б. Так;<sup>1</sup> памятник жена ему воздвигла  
 Вм. 93—105 А Но я слышал, покойник был ревнивец.  
 И Дону Анну взаперти держал  
 Никто из нас не видывал ее.  
 И не дурна?  
 Мон < ах >  
 Мы, красотою женской  
 Отшельники, прельщаться не должны  
 Но лгать грешно; не мог бы [у]<sup>2</sup> и угодник  
 В ее красе чудесной не сознаться.

<sup>1</sup> Исправление, видимо сделанное по ошибке. Слово: Так не вычеркнуто, но чернильная поправка сразу, по непросохшим еще чернилам, смазана. Очевидно, Пушкин вернулся к первоначальному чтению (предположение высказано Б. В. Томашевским в кн.: Пушкин А. Каменный гость: С приложением вариантов и истории текста. М.; Пг., 1923. С. 48).

<sup>2</sup> Вероятно, было ошибочно начато слово: угодник вместо пропущенного: и.

Д < он > Ж < уан >

Нельзя ли Дону Анну нам увидеть

Мон < ах >

Постойте здесь, она сейчас приедет  
Да вот она. (Входит Дона Анна)

Д < она > Ан < на >

Отец мой, отоприте.

Мон < ах >

Сейчас, сеньора; я вас ожидал.

Д < она > А < нна > идет за монахом  
Б А я слышал, покойник был ревнив.<sup>1</sup>  
Он Дону Анну взаперти держал  
Никто из нас не видывал ее.  
И не дурна?

Мон < ах >

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

Д < он > Ж < уан >

Нельзя ли Дону Анну нам увидеть

Мон < ах >

Постойте здесь, она сейчас приедет

Д < он > Ж < уан >

- а. Начато: Мне с нею бы хотелось  
б. Я с нею бы хотел поговорить

Мон < ах >

О, Дона Анна никогда с мужчиной  
Не говорит.

Д < он > Ж < уан >

А с вами, мой отец?

Мон < ах >

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

<sup>1</sup> При последующей перекомпановке фрагмента стих сначала был исправлен: Так я слышал, покойник был ревнив и лишь затем получил тот вид, в котором он печатается в основном тексте.

Д⟨она⟩ Ан⟨на⟩

Отец мой, отоприте.

Мон⟨ах⟩

Сейчас, сеньора; я вас ожидал.

Д⟨она⟩ А⟨нна⟩ идет за монахом<sup>1</sup>

108  
111—113

Я подсмотрел лишь узенькую пятку.

Как живописцу<sup>2</sup> нашему Перезу

Вам<sup>3</sup> все равно, с чего бы не начать.

С бровей

115—123 А.

Куда как нужно — Мужа повалил

Да поглядеть идет на вдовьи слезы.

Д⟨он⟩ Ж⟨уан⟩

Что ты ворчишь?

Л⟨епорелло⟩

Я говорю что трудно

а. Вам до нее добраться. Люди ве⟨рно⟩

б. Вам до нее добраться будет. Люди

Узнают вас.

Д⟨он⟩ Ж⟨уан⟩

А здесь?

Л⟨епорелло⟩

Над гробом мужа!

Д⟨он⟩ Ж⟨уан⟩<sup>4</sup>

а. Ты, думаешь: он станет ревновать?

б. Что ж? думаешь: он станет ревновать?

Л⟨епорелло⟩

Бессовестный; не сдобровать ему!

Д⟨он⟩ Ж⟨уан⟩

Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту

Где мельница, да жди меня. Я буду

а. Сам — иль пришлю.

Л⟨епорелло⟩

А что же? у Лауры

Не будете сегодня?

<sup>1</sup> При последующей перекomпановке фрагмента стихи: А я слышал, покойник был ревнив. ~ Никто из нас не выдвигал ее были отчеркнуты для переноса, место которого, однако, не было обозначено и определяется по смыслу.

<sup>2</sup> Слово: живописцу при дальнейшей правке осталось неизменным.

<sup>3</sup> Слово: Вам зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Реплика вписана.

Д(он) Ж(уан)

Убирайся. (уходит.)

б. Сам — иль пришло.

Л(епорелло)

А как же? у Лауры

Не будем мы сегодня?

Д(он) Ж(уан)

Убирайся. (уходит.)<sup>1</sup>

Л(епорелло)

Прощайте. Жди теперь пока придет.

Проклятое житье. Да долго ль будет

Мне с ним возиться. Право сил уж нет

Б Куда как нужно! Мужа повалил

Да хочет поглядеть на вдовьи слезы.

Бессовестный!

⟨Дон⟩ Ж(уан)

Однако, уж и смерклось

Пока луна [на небо] над нами не взошла

а. И в светлый сумрак тьмы не обратила

б. И в сумрак светлы(й) тьмы не обратила

Взойдем в Мадрит —

⟨Лепорелло⟩

Исп(анский) гранд как вор

Ждет ночи и луны боится — боже!

Проклятое etc<sup>2</sup>

Сцена II<sup>3</sup>

Вм. 23—24

Дон Карлос

Что? Д(он)Гуан!

<sup>1</sup> В Пушкин 1935 и в Акад. ремарка: (уходит) считалась «неправильно» зачеркнутой вместе с остальным текстом (см.: Пушкин 1935. С. 143; Акад. Т. 7. С. 310) и потому была восстановлена в основном тексте после слов: Взойдем в Мадрит (ст. 120). Однако автограф не дает оснований для такого решения. Заключительная в этой сцене реплика Лепорелло, действительно не предназначенная для ушей хозяина, могла произноситься a parte. Ср. решение, принятое в КН, ГИХЛ 1931 и ГИХЛ 1934: зачеркнутая ремарка отсутствует, но на ее месте — редакторская конъектура: «(про себя)».

<sup>2</sup> Запись: Проклятое etc указывает на перенос сюда двух последних стихов варианта А, зачеркнутых выше в рукописи. Они вписаны под записью: Проклятое etc рукой Жуковского с намеренным или случайным изменением во втором стихе:

Проклятое житье. Да долго ль будет

Мне с ним возиться. Право нет уж сил.

<sup>3</sup> В сцене II имя главного героя получает устойчивое написание: Гуан, за исключением ст. 88, где реплика сначала обозначена: Д(он) Ж(уан), а затем это исправлено на Д(он) Г(уан).

## Л(аура)

- Так точно, Д(он) Гуан  
Их сочинил в Севилле, Дон Гуан  
Мой верный друг, мой ветренный любовник  
25 *Начато:* Молчи  
27—28 Да я велю тебя в окошко бросить  
35—36 Моим слугам, хоть ты испанский граф.<sup>1</sup>  
Так помиримся.

## Д(он) К(арлос)

- Милая Лаура  
44 Я виноват. Но знаешь: не могу  
Прощайте ж, господа.

## Все

- Прощай, Лаура.  
*Ремарка в 49* Лаура делает утвердительн(ый) знак/  
*Начато:* Лаура утвердительно<sup>2</sup>  
58 И серенадами будить ночными  
68—71 Открой балкон. Взгляни как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух — Как лимоном  
а. И лавром пахнет ночь! как ярко месяц  
б. И лавром пахнет ночь! и ярко месяц  
На синеве густой и темной( )  
78 *Начато:* — Ну то-то же! —  
80 Л(аура)

Ужели!.. Боже!..

(отпирает двери входит Д(он) Гуан)

## Д(он) Гуан

Здравствуй!..

## Ла(ура)

А! (кидается ему на шею)

*Ремарка после*

89

Кидается на постелю. / падает в обморок.

*Ремарка в 94*

105—106

*Отсутствует.*

Не верю я. Ты видно мимо шел,  
Случайно дом увидел

## Д(он) Г(уан)

Нет, мой Ангел.

*Ремарка в 109*

113

*Отсутствует.*

*Начато:* И положу на перекрестке.

<sup>1</sup> Последнее слово, по-видимому, — описка.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке слово: утвердительно осталось неисправленным.



- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Нет, нет не смею верить
- 126—127 б. Я вас приму — Прости⟨те?⟩  
О вдовы! все вы таковы.
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Я счастлив!
- 128 а. Я петь готов, я мир готов ⟨обнять⟩  
*Начато:* А командор? что ска⟨жет⟩
- 129 б. *Начато:* А командор? что он  
Что ж? думаешь он станет ревновать?
- 139—142 Зови статую завтра к Д⟨оне⟩ Анне  
Придти попозже вечером и стать  
У двери сторожем.
- Леп⟨орелло⟩  
Охота вам
- Шутить! И с кем!
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Ступай же
- Леп⟨орелло⟩  
Но...
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Ступай.
- Ремарка в 149 Статуя кивает головой / *Начато:* Голова кива⟨ет⟩
- 155 К жене твоей; где завтра буду я,
- Ремарка после 156 *Отсутствует.*
- Сцена IV
- 6 Что ж вы молчите?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Наслаждаюсь я
- 10 И видеть вас уже не на коленях
- 13 Вас мучит?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Я не смею ревновать.
- 24 Все ваши прихоти б ⟨я изучал⟩
- 26 Была б одним волшебством непрерывным
- 28—29 Диего, кажется что я грешу  
Внимая вам<sup>1</sup> — мне вас любить не должно

<sup>1</sup> При дальнейшей правке слова: Внимая вам остались невычеркнутыми.



- 36 Мне Д⟨она⟩ Анна, страстным поминаньем  
38 Хоть может быть я стою казни —
- 42—44 а. Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Пред вами! Боже!  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Разве вы виновны  
Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
О, я молчу —  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Диго, что такое?
- б. Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Пред вами! Боже!  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Разве вы виновны  
Передо мной Скажите в чем же  
Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Нет  
Я — я молчу —  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Диго, что такое?
- 48 а. *Начато*: Так этак.  
б. И так то вы моей послушны воле!  
50 Что вы рабом моим желали быть?  
*Между 52 и 53* Вы на меня глядеть не захотите  
55—57 а. Но я желаю знать — —  
Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
О не желайте  
Мой Ангел, узнавать ужасной тайны  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Ужасной! вы пугаете меня.  
б. Но я желаю знать — —  
Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
О не желайте  
Мой Ангел, знать моей ужасной тайны  
Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Ужасной! как вы мучите меня.  
в. Но знать желаю — —

- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 Не желайте знать  
 Ужасную, мучительную тайну
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
 Ужасную! Вы мучите меня.  
 Я мучусь любопытством — что такое?<sup>2</sup>  
 И чем меня могли вы оскорбить?
- 58—59
- Ремарка в*  
 62 *Отсутствует.*  
 68 *Начато: От разговора нашего<sup>1</sup>*  
 69 *Я требую...*
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 Когда бы Д⟨он⟩ Гуана  
 Кинжал вонзила в сердце
- 71
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 Я готов.
- 78
- Что слышу?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 Я убийца Д⟨он⟩ Альвара
- 82
- a. Проснись, опомнись, Анна: твой Диего  
 б. Встань, встань опомнись, Анна: твой Диего  
 Твой раб у ног твоих
- Вм. 83—85*
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
 Оставь меня.
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 О как она прекрасна в этом виде!  
 В лице томленье, взор полузакрытый,  
 Волненье [п⟨ерсей?⟩] груди, бледность этих уст...  
 (целует ее)
- a.
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
 Ты ты мне враг — и ты лишил меня  
 Всего что в жизни...
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
 Милое создание!
- б.
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
 Ты... ты мне враг — ты отнял у меня  
 Все все что в жизни...

<sup>1</sup> Стих вписан.

- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Милое создание!
- 87 У ног твоих жду только приговора  
Вм 89—106 А Лишь для тебя...
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Так это Д⟨он⟩ Гуан —  
Ты, говорят, безбожный развратитель  
Лукавый демон. Сколько бедных женщин
- а. Ты обманул?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Не помню. Ни одной
- б. Ты погубил?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Не знаю. Ни одной  
Из них я не любил
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
И я поверю
- Б Лишь для тебя...
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
Так это Д⟨он⟩ Гуан —  
Вы, говорят, безбожный развратитель  
Вы сущий демон. Сколько бедных женщин  
Вы погубили?
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩  
Ни одной доньне  
Из них я не любил
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩  
И я поверю<sup>1</sup>
- 107—108 Что Д⟨он⟩ Гуан влюбился в первый раз  
Что он во мне не ищет жертвы новой!
- 109—112 Ах если б я обманывал тебя  
Признался ль я, сказал ли я то имя  
Которого не можешь слышать ты?  
Иль видишь тут обдуманность, коварство?

<sup>1</sup> Дальнейшая работа над ст. 89—106 связана со вставкой после слов: Так это Д⟨он⟩ Гуан отдельно записанного фрагмента: его первоначальный набросок — ПД 921, л. 4 об., его окончательный вариант — ПД 922 (см. ниже, с. 411). В автографе ПД 920 место вставки обозначено крестом. Отпечаток этого креста остался на обороте листа ПД 922, из чего можно заключить, что первоначально листок со вставкой был вложен в рукопись ПД 920.

- 113—115 а. *Начато:* Кто вас  
б. Кто знает вас? — Но как ты мог придти  
Сюда; тебя узнать могли бы люди<sup>1</sup>  
И смерть твоя была бы неизбежна
- 117 *Начато:* Безропотно я жизнь
- 118 Отсюда выдешь ты, неосторожный!
- 119—122 И ты о жизни бедного Гуана  
Заботишься!<sup>2</sup> Так ненависти нет  
В душе твоей небесной, Д⟨она⟩ Анна?
- Д⟨она⟩ А⟨нна⟩
- 128 Когда б могла тебя я ненавидеть!  
Поди, пора
- Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩
- Один, холодный, легкий...
- 129 а. *Как в тексте.*  
б. Какой вы неотвязчивый! на, вот он.
- Ремарка после*
- 131 (Уходит и вбегает опять.) / Идет.
- 132 А!..
- ⟨Дона⟩ А⟨нна⟩
- Что с тобой? А!..
- (входит статуя командора Дона Анна падает)
- Ст⟨атуя⟩
- Я на зов на ⟨твой?⟩
- 137 а. Нездешнего холодное пожатье!  
б. Могильное пожатие руки
- 138 Оставь, пусти пусти мне руку — —
- Ремарка после*
- 139 Проваливаются / проваливается
- Под текстом:* а. 3 ноябр⟨я⟩ 1830  
Болди⟨но⟩  
б. 4 ноябр⟨я⟩ 1830  
Болди⟨но⟩

<sup>1</sup> В связи с правкой соседних стихов стих был переделан:

- а. Сюда вы; здесь узнать могли бы вас  
б. Сюда вы; здесь узнать могли бы люди

Далее Пушкин зачеркнул слово: здесь и восстановил слово: вас, в результате чего стих приобрел вид:

Сюда вы; узнать могли бы люди вас

Правка стиха, таким образом, не была доведена до конца. Возможно, впрочем, что Пушкин просто забыл вычеркнуть слово: вы. В этом случае окончательный вариант должен был бы читаться:

Сюда; узнать могли бы люди вас

<sup>2</sup> При дальнейшей правке слово: Заботишься осталось неизменным.

## Записанные отдельно ст. 90—102 сцены IV

## I. Первоначальный набросок

(ПД 921, л. 4 об.)

Так это Д(он) Г(уан)

- а. Так это я. — Я вам представл(ен)  
 б. Так это я. — Не правда ль в(ам) описан  
 Я извергом — — бессовестным без веры

## II. Черновой автограф ПД 922

- а. Не правда ли — я был описан вам  
 б. Не правда ли — он был описан вам  
 [Злодеем извер(гом)] Злоде(ем) Извергом —  
 о Д(она) А(нна)  
 Молва, быть может, не совсем неправа  
 На совести усталой много зла  
 а. [Как] ( ) тяготеет ( )  
 б. ( ) тяготеет ненавистно  
 в. Мучительное бремя тяготеет  
 г. Б(ыть) м(ожет) тяготеет. Так Разврата<sup>1</sup>  
 Я долго был испр(авный)(?)<sup>2</sup> ученик  
 а. Но с той (поры) как вас я полюбил  
 б. Но с той (поры) как вас увидел я  
 Мне кажется я весь переродился  
 Вас полюбя, люблю я добродетель  
 а. И в первый раз б(ыть) м(ожет) перед ней  
 б. И в первый раз [с в( )(?)] смиренно перед ней  
 Дрожщие колена преклоняю

(Дона Анна)<sup>3</sup>

- а. О Д(он) Г(уан) искусный [развр(атитель)] говорун,  
 б. О Д(он) Г(уан) красноречив — я знаю,  
 Слыхала я —; Он хитрый иску(ситель)

<sup>1</sup> Этот вариант и следующий за ним стих: Я долго был испр(авный)(?) ученик были вписаны на том этапе работы, когда в рукописи уже существовали стихи: Но с той (поры) как вас увидел я Мне кажется я весь переродился.

<sup>2</sup> Слово записано неразборчиво. В качестве наиболее вероятного принято чтение: испр(авный). Б. В. Томашевский, впервые вводя данный стих в основной текст «Каменного гостя» в отдельном издании драмы 1923 г., прочел неразборчивое слово как «усердный». В КН это же чтение было принято П. Е. Щеголевым, который в ГИХЛ 1931 изменил его на «искусный», а в ГИХЛ 1934 вернулся к чтению «усердный». В ГИХЛ 1935 Б. В. Томашевский предложил другое чтение: «покорный», которое и сохранялось во всех последующих изданиях.

<sup>3</sup> В автографе реплика Доны Анны отделена от предыдущего текста горизонтальным штрихом. Первоначально эта реплика была записана в сокращенном виде:

О Д(он) Г(уан)  
 Слыхала я —

## Разночтения копии ТЖ

Заглавие	а. Каменный гость
	б. Дон-Жуан <sup>1</sup>
Эпиграф	Leporello. O statua gentitissima Del gran' comandator!.. ...Ah, pardone! Don Geosan <sup>2</sup>

## С ц е н а I

	1 Дождемся ночи здесь, уф! наконец
	11 В плаще, со шпагою под мышкой, в маске.
Между 21 и 22	Из милости ко мне меня отсюда <sup>3</sup>
23	Семья убитого...

## Лепорелло

Ну то-то ж:

29	Вот видишь ли, мой милый Лепорелло,
47	Инезу! — черноглазую... о, помню.
50	В июле... ночью. Чудную приятность
52	И помертвевых губках. Это странно.
59	А муж ее был негодяй суровый,
65	Я прямо к ней бегу явиться

## Лепорелло

Дело.

83	А где же он теперь?
----	---------------------

## Монах

Его здесь нет

92—100	И плакать.
--------	------------

## Дон-Жуан

Что за странная вдова?

Недаром же покойник был ревнив.  
 Он Дону Анну взаперти держал.  
 Никто из нас не видывал ее.  
 И недурна?

<sup>1</sup> Пьеса имеет два титульных листа. На первом записано заглавие: Каменный гость, на втором — Дон-Жуан.

<sup>2</sup> Эпиграф воспроизводится с ошибками, содержащимися в копии. Перевод:

Лепорелло. О любезнейшая статуя  
 Великого командора!..  
 ...Ах, хозяин!

Дон Жуан

(ит.)

<sup>3</sup> Ст. 21—22 отчеркнуты карандашом и отмечены на полях значком «NB». Приведенный вариант записан карандашом; запись рукой писаря, совпадающая с автографом, оставлена незачеркнутой.

## Монах

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

## Дон-Жуан

Я с нею бы хотел поговорить.  
111 Оно у вас проворней живописца.

*Рсмарка в*

114 Лепорелло / Лепорелло (про себя)  
120 Взойдем в Мадрит —

## Лепорелло

Испанский гранд, как вор

## Сцена II

15 О, brava, brava! чудо! Бесподобно!     ☞  
93—94 Куда я выброшу его?

## Дон-Жуан

Быть может  
Он жив еще. (Осматривает тело.)

## Лаура

Да! жив! гляди, проклятый,  
120—122 Кого? ты бредишь.

## Дон-Жуан

Нет (А сколько раз  
Скажи, ты мне успела изменить)?<sup>1</sup>  
В моем отсутствии?

## Лаура

А ты, повеса?

## Сцена III

29 При вас мои молитвы могут к небу  
31 И вас соединить свой голос с ними.

<sup>1</sup> В этом месте копии переписчик оставил пробелы для неразобранных стихов. На полях — карандашная помета: «В подлиннике поправлено, но разобрать нельзя». В угловых скобках приведена редакция Посм.

- 38 Вы кудри черные на мрамор бледный  
 69 Пройдете кудри наклонять и плакать —  
 79 Старался б быть везде замечен вами,  
 81—82 Страдать в безмолвии...

Дона Анна

И так-то вы

Молчите?

Дон-Жуан

Случай, дона-Анна, случай

- 106 Подите прочь.

Дон-Жуан

Еще одну минуту.

- 115 Как вас зовут?

Дон-Жуан

Диего де Кальвидо.

- 122 Сказала вам два ласковые слова

- 156 И стать у двери на часах. Что? будешь?

Сцена IV

- 43—44 Передо мной? скажите, в чем же — ну.

Дон-Жуан

Нет, никогда —

Дона Анна

Диего, что такое?

- 54—55 Нет, нет. Заранее прощаю,

Но знать хочу желаю. —

Дон-Жуан

Не желайте знать

- 82 Проснись, опомнись, твой Диего,

Вм. 89—102 Лишь для тебя...

Дона Анна

Так это Дон-Жуан. —

Вы говорят, безбожный развратитель<sup>1</sup>

- 109—112<sup>2</sup> Когда б я вас обманывать<sup>3</sup> хотел

Признался ль бы, сказал ли б это<sup>4</sup> имя,

<sup>1</sup> Стихи, содержащиеся в автографе-вставке ПД 922, отсутствуют.

<sup>2</sup> На полях — карандашная помета: «В подлиннике поправлено, но разобрать нельзя».

<sup>3</sup> Исправлено карандашом из записанного писарской рукой обманывал

<sup>4</sup> Исправлено карандашом из записанного писарской рукой то



Которого не можешь<sup>1</sup> слышать ты?  
Где ж видны тут обдуманность, коварство?  
128 Поди, пора.

Дон - Жуан

Один, холодный, мирный...

129 Какой ты неотвязчивый! на, вот он... (стучат.)  
Под текстом 4<sup>о</sup> Ноября 1836.

С. Болдино

---

<sup>1</sup> Исправлено карандашом из записанного писарской рукой может

## ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

(С. 165)

## Первоначальные варианты автографа ПД 924

Заглавие	Отсутствует. <sup>1</sup>
Подзаголовок	Отрывок из Вильсоновой трагедии: The city of the plague <sup>2</sup>
2	О человеке всем нам так знакомом,
8	Зараза, гостя злая, насылает
12	Начато: Чтоб в
13	Забыли Венворта. Его здесь нет
16	В холодное, подземное жилище...
22	Начато: Со звоном рюмок
24	Из кругу нашего. Пускай в молчаньи
26—28	Твой голос, Мери нежная, выводит Родные звуки с диким совершенством Спой песню нам уныло и протяжно
31	Был отлучен каким-то сном небесным
34	Начато: Церков(ь) <sup>3</sup>
36 а.	Ребятишек в сельской школе
б.	Ребятишек в шумной школе
41	Начато: Школу
49	При рыдании живых,
50	Поминутно Бога просят
61	К гробу Джени ты своей
71 а.	Джени в вечных небесах
б.	Джени в самых небесах
74	В дни прежние Чума как нынче видно
77	Начато: На (берегах)
80	Сей мрачный год в который пало столько
84	Унылой и приятной — И ничто
90	Начато: Сама (себе)
112	Начато: Мне
116	[Чт(о)] ( ) во сне ли это было? <sup>4</sup>
117	Проехала ль телега? <sup>4</sup>
	Молод(ой) человек
	Встань, Луиза
136	Начато: Пес(нь) )
139 а.	Начато: Как старый вож(дь)
б.	Как старый царь [з(овет)] ведет сама
140	Начато: На нас косматую
147	И к нам в окошко днем и ночь <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Вероятно, заглавие было записано на не сохранившемся «титულном» листе.

<sup>2</sup> Подзаголовок вписан и оставлен неизменным.

<sup>3</sup> Возможно, описка, сделанная при перебеливании автографа.

<sup>4</sup> Вероятно, ошибочная запись стиха, сразу же поправленная.

- 148 *Начато:* Стучится  
 157 И мрачной бездны на краю  
 162 И все что гибелью грозит  
 163 а. Нам наслаждения таит  
 б. Для сердца смелого таит  
 166 И тот блажен кто средь волненья  
 167 а. Их обретать [да < >] < > мог  
 б. Их обре<с>ти мгновенно мог  
 172 а. *Начато:* И пье<м>  
 б. И юной девы пьем дыханье<sup>1</sup>  
 180 *Начато:* И  
 185 а. *Начато:* Я мог бы дум<ать>  
 б. *Начато:* Я мог по<думать>  
 204 В пирах разврата, слыша голос твой  
 212 Боязнью, Ужасом той пустоты  
 224 Вот проповедь! пошел! пошел! пошел!  
 225 а. Зовет тебя душа < > Матильды  
 б. Зовет тебя чистейший дух Матильды  
 230 Скрыть этот вид. О некогда меня
- Заключительная ремарка* Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость./ Уходит. Пир продолжается. Председатель погружен в глубокую задумчивость.
- Под текстом* 8 ноябр<я>

### Разночтения А и Ст 1832

- |                               |  |                   |
|-------------------------------|--|-------------------|
| <i>Подзаголовок</i>           | <i>Отсутствует в оглавлении.<sup>2</sup></i> | <i>А</i>          |
|                               | <i>Отсутствует в тексте.<sup>3</sup></i>     | <i>Ст 1832</i>    |
| 88                            | Вне хижины родителей своих!                  | <i>А, Ст 1832</i> |
| 103                           | Волос шотландских этих желтизну.             | <i>Ст 1832</i>    |
| 135                           | Охрыплый голос мой приличен песне.           | <i>Ст 1832</i>    |
| 147                           | И к нам в окошко день и ночь                 | <i>А, Ст 1832</i> |
| 198                           | Кто три тому недели, на коленях,             | <i>А</i>          |
| <i>Заключительная ремарка</i> | погружен / погруженный                       | <i>А, Ст 1832</i> |

<sup>1</sup> Возможно, в конце стиха поставлена точка.

<sup>2</sup> Подзаголовок содержится в тексте.

<sup>3</sup> Подзаголовок содержится в оглавлении.

## Пунктуационные разночтения источников текста

Начальная  
ремарка

- (Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин)  
(Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин.)
- 2 О человеке очень нам знакомом,  
О человеке, очень нам знакомом,
- 3 О том чьи шутки, повести смешные  
О том, чьи шутки, повести смешные,
- 4 Ответы острые и замечанья  
Ответы острые и замечанья,
- 5 Столь едкие в их важности забавной  
Столь едкие в их важности забавной,
- 10 Тому два дня наш общий хохот славил  
Тому два дня, наш общий хохот славил
- 11 Его рассказы; невозможно быть  
Его рассказы; не возможно быть,
- 13 Забыли Джаксона. Его здесь кресла  
Забыли Джаксона! Его здесь кресла
- 18 Не умолкал еще во прахе гроба,  
Не умолкал еще во прахе гроба;
- 19 Но много нас еще живых и нам  
Но много нас еще живых, и нам
- 20 Причины нет печалиться И так  
Причины нет печалиться, И так  
Причины нет печалиться. И так
- 21 Я предлагаю выпить в его память  
Я предлагаю выпить в его память,  
Я предлагаю выпить в его память,
- 22 С веселым звоном рюмок, с восклицаньем  
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
- 23 Как будто б был он жив

Председатель

- Он выбыл первый  
Как будто б был он жив.

Председатель

- Он выбыл первый  
24 Из круга нашего Пускай в молчаньи  
Из круга нашего. Пускай в молчаньи  
25 Мы выпьем в честь его.

Молодой человек

- Да будет так  
Мы выпьем в честь его.

## Молодой человек

- Да будет так! *А, Ст 1832*
- 27 Родимых песен с диким совершенством *ПД 924*  
Родимых песен с диким совершенством; *А, Ст 1832*
- 28 Спой Мери нам уныло и протяжно *ПД 924*  
Спой, Мери, нам, уныло и протяжно, *А, Ст 1832*
- 33 В мире наша сторона *ПД 924*  
В мире наша сторона: *А, Ст 1832*
- 35 Церковь Божия полна *ПД 924*  
Церковь Божия полна; *А, Ст 1832*
- 37 Раздавались голоса *ПД 924*  
Раздавались голоса, *А, Ст 1832*
- 39 Серп и быстрая коса *ПД 924*  
Серп и быстрая коса. *А, Ст 1832*
- 40 Ныне церковь опустела *ПД 924*  
Ныне церковь опустела; *А, Ст 1832*
- 41 Школа глухо заперта *ПД 924*  
Школа глухо заперта; *А, Ст 1832*
- 42 Нива праздно перезрела *ПД 924*  
Нива праздно перезрела; *А, Ст 1832*
- 43 Роща темная пуста *ПД 924*  
Роща темная пуста; *А, Ст 1832*
- 45 Погорелое, стоит — *ПД 924*  
Погорелое, стоит, — *А*  
Погорелое, стоит; *Ст 1832*
- 47 Не пустеет, не молчит — *ПД 924, А*  
Не пустеет, не молчит: *Ст 1832*
- 48 Поминутно мертвых носят *ПД 924*  
Поминутно мертвых носят, *А, Ст 1832*
- 49 И стенания живых, *ПД 924*  
И стенания живых *А, Ст 1832*
- 51 Упокоить души их *ПД 924*  
Упокоить души их! *А, Ст 1832*
- 52 Поминутно места надо *ПД 924*  
Поминутно места надо, *А, Ст 1832*
- 53 И могилы меж собой *ПД 924*  
И могилы меж собой, *А, Ст 1832*
- 54 Как испуганное стадо *ПД 924*  
Как испуганное стадо, *А, Ст 1832*
- 55 Жмутся тесной чередой *ПД 924*  
Жмутся тесной чередой! *А, Ст 1832*
- 57 Суждена моей весне — *ПД 924, А*  
Суждена моей весне; *Ст 1832*
- 58 Ты кого я так любила, *ПД 924*  
Ты, кого я так любила, *А, Ст 1832*
- 59 Чья любовь отрада мне, *ПД 924,*  
*Ст 1832*
- Чья любовь отрада мне, — *А*

- 60 Я молю — не приближайся ПД 924  
Я молю: не приближайся А, Ст 1832
- 61 К телу Дженни ты своей ПД 924  
К телу Дженни ты своей; А, Ст 1832
- 62 Уст умерших не касайся ПД 924  
Уст умерших не касайся, А  
Уст умерших не касайся; Ст 1832
- 63 Следуй издали за ней — ПД 924  
Следуй издали за ней. А, Ст 1832
- 64 И потом оставь селенье ПД 924  
И потом оставь селенье! А, Ст 1832
- 65 Уходи куда-нибудь ПД 924  
Уходи куда-нибудь, А, Ст 1832
- 67 Усладить и отдохнуть ПД 924  
Усладить и отдохнуть. А, Ст 1832
- 68 И когда Зараза минет ПД 924  
И когда зараза минет, А, Ст 1832
- 69 Посети мой бедный прах ПД 924  
Посети мой бедный прах; А, Ст 1832
- 70 А Эдмонда не покинет — ПД 924  
А Эдмонда не покинет А, Ст 1832
- 71 Дженни даже в небесах ПД 924  
Дженни даже в небесах! А, Ст 1832
- 72 Благодарим, задумчивая Мери ПД 924  
Благодарим, задумчивая Мери, А, Ст 1832
- 73 Благодарим за жалобную песню ПД 924  
Благодарим за жалобную песню! А, Ст 1832
- 74 В дни прежние Чума такая ж видно ПД 924, А  
В дни прежние Чума такая ж, видно, Ст 1832
- 75 Холмы и доли ваши посетила ПД 924  
Холмы и доли ваши посетила, А, Ст 1832
- 77 По берегам потоков и ручьев ПД 924  
По берегам потоков и ручьев, А, Ст 1832
- 79 Сквозь дикий рай твоей земли родной ПД 924  
Сквозь дикий рай твоей земли родной; А, Ст 1832
- 80 И мрачный год в который пало столько ПД 924  
И мрачный год, в который пало столько А, Ст 1832
- 81 Отважных, добрых и прекрасных жертв ПД 924  
Отважных, добрых и прекрасных жертв, А, Ст 1832
- 83 В какой-нибудь простой пастушьей песне ПД 924, А  
В какой-нибудь простой пастушьей песне, Ст 1832
- 84 Унылой и приятной, — нет — ничто ПД 924  
Унылой и приятной... нет! ничто А  
Унылой и приятной... Нет! ничто Ст 1832
- 85 Так не печалит нас среди веселий ПД 924  
Так не печалит нас среди веселий, А, Ст 1832
- 86 Как томный, сердцем повторенный звук ПД 924  
Как томный, сердцем повторенный звук! А, Ст 1832

- 87 О если б никогда я не певала ПД 924  
 О, если б никогда я не певала А, Ст 1832
- 89 Они свою любили слушать Мери ПД 924  
 Они свою любили слушать Мери; А, Ст 1832
- 90 Самой себе, я кажется, внимаю ПД 924  
 Самой себе я, кажется, внимаю А, Ст 1832
- 92 Мой голос слаще был в то время; он ПД 924  
 Мой голос слаще был в то время: он А, Ст 1832
- 93 Был голосом Невинности.

## Луиза

- Не в моде ПД 924  
 Был голосом невинности...

## Луиза

- Не в моде А, Ст 1832
- 94 Теперь такие песни. Но все ж есть ПД 924  
 Теперь такие песни! Но все ж есть А, Ст 1832
- 96 От женских слез и слепо верят им. ПД 924  
 От женских слез, и слепо верят им. А, Ст 1832
- 97 Она уверена что взор слезливый ПД 924  
 Она уверена, что взор слезливый А, Ст 1832
- 100 Всё б улыбалась — Вальсингам хвалил ПД 924  
 Всё б улыбалась. Вальсингам хвалил А, Ст 1832
- 101 Крикливых северных красавиц: Вот ПД 924  
 Крикливых северных красавиц: вот А, Ст 1832
- 104 Послушайте: я слышу стук колес ПД 924  
 Послушайте: я слышу стук колес! А, Ст 1832

Ремарка после

- 104 (Едет телега наполненная мертвыми ПД 924  
 телами.  
 Негр управляет ею)  
 (Едет телега, наполненная мертвыми  
 телами.  
 Негр управляет ею.) А, Ст 1832
- 105 Ага! Луизе дурно; в ней, я думал ПД 924  
 Ага! Луизе дурно; в ней, я думал — А  
 Ага! Луизе дурно; в ней, я думал, Ст 1832
- 106 По языку судя, мужское сердце ПД 924  
 По языку судя, мужское сердце. А, Ст 1832
- 107 Но так-то — Нежного слабей Жестокий ПД 924  
 Но так-то — нежного слабей жестокий, А  
 Но так-то: нежного слабей жестокий, Ст 1832
- 108 И страх живет в душе страстью томимой ПД 924  
 И страх живет в душе, страстью томимой! А, Ст 1832
- 109 Брось, Мери, ей воды в лицо Ей лучше. ПД 924  
 Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше. А, Ст 1832
- 111 Приляг на грудь мою

- Луиза  
(приходя в чувство)  
Ужасный Демон
- ПД 924
- Приляг на грудь мою.
- Луиза  
(приходя в чувство.)  
Ужасный демон
- А, Ст 1832
- 116 Скажите мне во сне ли это было? ПД 924  
Скажите мне: во сне ли это было? А, Ст 1832
- 117 Проехала ль телега?
- Молод(ой) человек  
Ну, Луиза
- ПД 924
- Проехала ль телега?
- Молодой человек  
Ну, Луиза,
- А, Ст 1832
- 118 Развеселись — хоть улица вся наша, ПД 924, А  
Развеселись — хоть улица вся наша Ст 1832
- 119 Безмолвное убежище от смерти ПД 924  
Безмолвное убежище от смерти, А, Ст 1832
- 120 Приют пиров ничем невозмутимых ПД 924  
Приют пиров ничем невозмутимых, А, Ст 1832
- 121 Но знаешь эта черная телега ПД 924  
Но знаешь? эта черная телега А, Ст 1832
- 122 Имеет право всюду разъезжать ПД 924  
Имеет право всюду разъезжать — А, Ст 1832
- 123 Мы пропускать ее должны Послушай ПД 924  
Мы пропускать ее должны! Послушай А, Ст 1832
- 126 Нам песню, вольную, живую песню ПД 924  
Нам песню — вольную, живую песню — А, Ст 1832
- 127 Не грустию Шотландской вдохновенну ПД 924  
Не грустию Шотландской вдохновенну, А, Ст 1832
- 128 А буйную, Вакхическую песнь ПД 924  
А буйную, вакхическую песнь, А, Ст 1832
- 130 Такой не знаю — но спою вам Гимн ПД 924  
Такой не знаю — но спою вам гимн, А  
Такой не знаю — но спою вам гимн Ст 1832
- 131 Я в честь Чумы — я написал его ПД 924  
Я в честь чумы — я написал его А  
Я в честь чумы: я написал его Ст 1832
- 132 Прошедшей ночью, как расстались мы ПД 924  
Прошедшей ночью, как расстались мы. А, Ст 1832
- 133 Мне странная нашла охота к рифмам ПД 924,  
Ст 1832
- Мне странная нашла охота к рифмам, А
- 134 Впервые в жизни. Слушайте ж меня ПД 924  
Впервые в жизни! Слушайте ж меня: А, Ст 1832



- 135 Охриплый голос мой приличен песне — ПД 924  
 Охриплый голос мой приличен песне. — А  
 Охрыпый голос мой приличен песне. Ст 1832
- 136 Гимн в честь Чумы! послушаем его ПД 924  
 Гимн в честь Чумы! послушаем его! А, Ст 1832
- 137 Гимн в честь Чумы! прекрасно! bravo bravo! ПД 924  
 Гимн в честь чумы! прекрасно! bravo! bravo! А, Ст 1832
- 138 Когда могущая Зима ПД 924  
 Когда могущая зима А  
 Когда могущая зима, Ст 1832
- 139 Как бодрый вождь ведет сама ПД 924  
 Как бодрый вождь, ведет сама А, Ст 1832
- 141 Своих морозов и снегов ПД 924  
 Своих морозов и снегов, — А  
 Своих морозов и снегов, Ст 1832
- 142 На встречу ей трещат каминьы ПД 924  
 На встречу ей трещат каминьы, А  
 Навстречу ей трещат каминьы, Ст 1832
- 143 И весел зимний жар пиров ПД 924  
 И весел зимний жар пиров. А, Ст 1832
- 146 И льстится жатвою богатой ПД 924  
 И льстится жатвою богатой; А, Ст 1832
- 148 Стучит могильною лопатой ПД 924  
 Стучит могильною лопатой... А, Ст 1832
- 150 Как от проказницы Зимы ПД 924  
 Как от проказницы зимы, А, Ст 1832
- 151 Запремся также от Чумы ПД 924  
 Запремся также от Чумы! А, Ст 1832
- 152 Зажжем огни, нальем бокалы ПД 924  
 Зажжем огни, нальем бокалы; А, Ст 1832
- 154 И заварив пиры да балы ПД 924  
 И, заварив пиры да балы, А, Ст 1832
- 155 Восславим царствие Чумы ПД 924  
 Восславим царствие Чумы. А, Ст 1832
- 156 Есть упоение в бою ПД 924  
 Есть упоение в бою, А, Ст 1832
- 157 И бездны мрачной на краю ПД 924  
 И бездны мрачной на краю, А, Ст 1832
- 158 И в разъяренном океане ПД 924,  
 Ст 1832  
 И в разъяренном океане, А
- 159 Средь грозных волн и бурной тьмы ПД 924  
 Средь грозных волн и бурной тьмы, А  
 Средь грозных волн и бурной тьмы, Ст 1832
- 160 И в Аравийском урагане ПД 924  
 И в Аравийском урагане, А, Ст 1832
- 161 И в дуновении Чумы ПД 924  
 И в дуновении Чумы. А, Ст 1832

- 162 Всё всё что гибелью грозит ПД 924  
Всё, всё, что гибелью грозит, А, Ст 1832
- 164 Неизъяснимы наслажденья ПД 924  
Неизъяснимы наслажденья — А, Ст 1832
- 165 Бессмертья, может быть, залог, ПД 924  
Бессмертья, может быть, залог! А, Ст 1832
- 166 И счастлив тот кто средь волненья ПД 924  
И счастлив тот, кто средь волненья А, Ст 1832
- 167 Их обретать и ведать мог ПД 924  
Их обретать и ведать мог. А, Ст 1832
- 168 Итак — хвала тебе Чума ПД 924  
И так — хвала тебе, Чума! А, Ст 1832
- 169 Нам не страшна могилы тьма ПД 924  
Нам не страшна могилы тьма, А  
Нам не страшна могилы тьма, Ст 1832
- 170 Нас не смутит твое призванье ПД 924  
Нас не смутит твое призванье! А, Ст 1832
- 171 Бокалы пеним дружно мы ПД 924  
Бокалы пеним дружно мы, А, Ст 1832
- 172 И Девы-Розы пьем дыханье. ПД 924  
И Девы-Розы пьем дыханье — А, Ст 1832
- 173 Быть может — — полное Чумы ПД 924  
Быть может — — полное Чумы! А, Ст 1832
- 176 Ругаетесь над мрачной тишиной ПД 924  
Ругаетесь над мрачной тишиной, А, Ст 1832
- 178 Средь ужаса плачевных похорон ПД 924  
Средь ужаса плачевных похорон, А, Ст 1832
- 179 Средь бледных лиц молюсь я на кладбище ПД 924  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище — А  
Средь бледных лиц, молюсь я на кладбище, Ст 1832
- 182 Над мертвыми телами потрясают — ПД 924  
Над мертвыми телами потрясают! А, Ст 1832
- 184 Не освятили общей, смертной ямы ПД 924  
Не освятили общей, смертной ямы — А, Ст 1832
- 185 Подумать мог бы я что нынче бесы ПД 924  
Подумать мог бы я, что нынче бесы А, Ст 1832
- 187 И в тьму кромешную тащат со смехом ПД 924  
И в тьму кромешную тащат со смехом. А, Ст 1832
- 188 Он мастерски об аде говорит. ПД 924  
Он мастерски об аде говорит! А, Ст 1832
- 189 Ступай, старик! ступай своей дорогой ПД 924  
Ступай, старик! ступай своей дорогой! А, Ст 1832
- 191 Спасителя распятого за нас: ПД 924  
Спасителя, распятого за нас: А, Ст 1832
- 192 Прервите пир чудовищный когда ПД 924  
Прервите пир чудовищный, когда А, Ст 1832
- 194 Утраченных возлюбленные души. ПД 924  
Утраченных возлюбленные души — А, Ст 1832

195 Ступайте по своим домам.

Председатель

Дома

ПД 924

Ступайте по своим домам!

Председатель

Дома

А, Ст 1832

197 Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот

ПД 924

Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот,

А, Ст 1832

198 Кто три тому недели на коленях

ПД 924

Кто три тому недели, на коленях,

А

Кто три тому недели, на коленях,

Ст 1832

199 Труп матери рыдая обнимал

ПД 924

Труп матери, рыдая, обнимал

А, Ст 1832

201 Иль думаешь она теперь не плачет,

ПД 924

Иль думаешь: она теперь не плачет,

А, Ст 1832

202 Не плачет горько в самых небесах

ПД 924

Не плачет горько в самых небесах,

А, Ст 1832

204 В пиру разврата, слыша голос твой

ПД 924

В пиру разврата, слыша голос твой,

А, Ст 1832

205 Поющий бешеные песни, между

ПД 924, А

Поющий бешеные песни между

Ст 1832

207 Ступай за мной.

Председатель

Зачем приходишь ты

ПД 924

Ступай за мной!

Председатель

Зачем приходишь ты

А, Ст 1832

209 Я за тобой идти. Я здесь удержан

ПД 924

Я за тобой идти: я здесь удержан

А, Ст 1832

210 Отчаяньем, воспоминаньем страшным

ПД 924

Отчаяньем, воспоминаньем страшным,

А, Ст 1832

212 И Ужасом той мертвой пустоты

ПД 924

И ужасом той мертвой пустоты,

А, Ст 1832

213 Которую в моем доме встречаю

ПД 924

Которую в моем доме встречаю —

А, Ст 1832

214 И новостью сих бешеных веселий

ПД 924

И новостью сих бешеных веселий,

А, Ст 1832

215 И благодатным ядом этой чаши

ПД 924

И благодатным ядом этой чаши,

А, Ст 1832

219 Отселе — поздно — слышу голос твой

ПД 924

Отселе — поздно — слышу голос твой,

А, Ст 1832

221 Меня спасти... Старик иди же с миром

ПД 924

Меня спасти... старик! иди же с миром;

А, Ст 1832

- 222 Но проклят будь кто за тобой пойдет  
Но проклят будь, кто за тобой пойдет! ПД 924  
А, Ст 1832
- 225 Матильды чистый дух тебя зовет  
Матильды чистый дух тебя зовет! ПД 924  
А, Ст 1832
- 226 Клянись же мне, с поднятой к небесам  
Клянись же мне, с поднятой к небесам — А  
Клянись же мне, с поднятой к небесам, Ст 1832
- 227 Увядшей, бледною рукой — оставить  
Увядшей, бледною рукой, оставить ПД 924, А  
Ст 1832
- 229 О если б от очей ее бессмертных  
О, если б от очей ее бессмертных ПД 924  
А, Ст 1832
- 230 Скрыть это зрелище меня когда-то  
Скрыть это зрелище! меня когда-то А  
Скрыть это зрелище! Меня когда-то Ст 1832
- 231 Она считала чистым гордым, вольным  
Она считала чистым, гордым, вольным — ПД 924  
А, Ст 1832
- 234 Тебя я там куда мой падший дух  
Тебя я там, куда мой падший дух ПД 924  
А, Ст 1832
- 235 Не достигнет уже...

## Женский голос

- Он сумасшедший — ПД 924, А  
Не достигнет уже...

## Женский голос

- Он сумасшедший: Ст 1832  
236 Он бредит о жене похороненной — ПД 924  
Он бредит о жене похороненной! А, Ст 1832
- 237 Пойдем, пойдем...

## Председатель

- Отец мой, ради Бога ПД 924  
Пойдем, пойдем...

## Председатель

- Отец мой, ради Бога, А, Ст 1832  
238 Оставь меня

## Священник

- Спаси тебя Господь; ПД 924  
Оставь меня!

## Священник

- Спаси тебя Господь! А, Ст 1832  
239 Прости мой сын. ПД 924  
Прости, мой сын. А, Ст 1832

# НЕЗАВЕРШЕННОЕ

## 〈РУСАЛКА〉

(С. 177)

*Черновой автограф начала (ст. 1—61)*

*сцены «Берег Днепра. Мельница»<sup>1</sup>*

*(ПД 838, л. 96—93 об.)*

- 1 Ох то-то все вы девки молодые  
2—3 а. Все глупы вы — Уж если бог послал  
Вам жени(ха)  
б. Все глупы вы — Уж если подвернулся  
К вам человек богатый или сильный  
в. Все глупы вы — Уж если подвернулся  
К вам человек богатый знатный сильный  
Вм. 4 а. Так надобно стараться до греха  
б. Так надо б ( ) стараться до греха  
в. Так должно вам стараться до греха  
г. Так должно бы стараться до греха  
а. Из волокиты сделать жениха —  
б. Из волокиты сладить жениха —  
5 а. *Начато:* На<sup>2</sup>  
б. А чем — ( ) поведением —  
в. А чем? ( ) [ум(ным)] хитрым поведением —  
г. А чем? разумным, хитрым поведением —  
д. А чем? разумным, честным поведением —  
Вм. 6—7 А Не баловать излишним снисхождением,  
Не слишком и пугать — а заводить  
Так исподволь  
Б Не баловать излишнею любовью,  
Не слишком и суровостью пугать —  
а. А исподволь, то лаской, то намеком  
б. А исподволь, то лаской, то упреком  
в. А исподволь, то строгостью, то лаской  
Заманивать; порой обиняком

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по основному тексту.

<sup>2</sup> Возможно: Но

- Вм. 8—15 А О свадьбе заговаривать — а если  
Надежды нет на брак законный —
- Б О свадьбе заговаривать — а если  
Уже надежды нет на брак законный —
- а. Так (делать нечего) по крайней мере
- б. То можно бы себе по крайней мере  
Доставить ( ) кой-какую
- В О свадьбе заговаривать — а если  
Уже надежды нет на брак законный —  
То можно выгадать по крайней мере  
Какой-нибудь себе<sup>1</sup> барыш — иль пользу
- а. *Начато*: Родным — Подумать должно
- б. *Начато*: Своим родным — Подумать на(до?)
- в. Своим родным — Подумать должно
- Г О свадьбе заговаривать — а пуще  
Беречь свою девическую честь,
- а. *Начато*: Она приманка
- б. *Начато*: Как яхонт
- в. *Начато*: Как д( )
- г. *Начато*: Она приманка
- д. Бесценное сокровище<sup>2</sup> — а если  
Уже надежды нет на брак законный —  
То можно выгадать по крайней мере  
Какой-нибудь себе барыш — иль пользу  
Своим родным — Подумать должно
- Вм 16—17 Не вечно ж будет он меня любить —  
И слушаться моей малейшей воли<sup>3</sup>  
И баловать меня — — Да нет! Куда
- 18 а. *Начато*: Нам помышлять о деле? — Кстате ль?
- б. Вам помышлять о добром деле? — Кстате ль?
- 19 а. Вы сами одуреете, — вы рады
- б. Вы одуреете, — вы сами рады
- в. Вы сами одуреете, — вы рады
- 20 Исполнить даром прихоти Его,
- 21 а. Вы рады у него висеть на шее
- б. Го(товы?) у него висеть на шее
- в. Вы рады целый день висеть на шее
- 22—23 У милого дружка — а милый друг  
Глядь и пропал — и след простыл — а вы
- 24—26 А а. Остались ни с чем — ( ) дуры дуры
- б. Остались ни с чем — ох дуры дуры
- в. Остались ни с чем — да все вы дуры

<sup>1</sup> Слово: себе в ходе работы над стихом было вычеркнуто и восстановлено.

<sup>2</sup> Вставка (от слов: а пуще до слов: Бесценное сокровище —) записана на л. 96 позднее, по крайней мере после того, как был заполнен л. 95 (последний записанный на нем стих — ст. 18: Вам помышлять о добром деле? — Кстате ль?); место вставки обозначено крестом.

<sup>3</sup> Слово: воли вычеркнуто и восстановлено.



- б. Да вас обманывать несчастных дур  
в. Да вас обманывать спесивых дур
- 47 а. *Начато:* А м( )  
б. Всё сам работает — куда как жаль  
в. Он сам работает — куда как жаль  
г. Всё сам работает — куда как жаль
- 48 А за меня вода — а мне покоя
- 49 а. Ни днем, ни ночью нет — и то посмотришь,  
б. Ни днем, ни ночью нет — а там посмотришь,
- 50 а. *Начато:* То здесь, то там нужна починка  
б. То здесь, то там нужна еще починка
- 51—55 Где течь, где гниль — Вот если б дочка ты  
У<sup>1</sup> 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
- 56 а. Не забывай моих советов — Точно  
б. Не забывай моих советов — вижу  
в. Не забывай моих советов — пом(ни)(?)
- 57 а. *Начато:* Он, точно Он — Князь  
б. Он, точно Он — Пойти ка погля(деть)  
в. Он, точно Он — Пойду теперь  
На мельницу — а ты  
г. Он, точно он —  
Здорово друг мой милый
- д. Он, точно он —  
Здорово милый друг,  
Здорово, мельник —  
Милост(ивый) кня(зь)
- 58
- 59 а. Добро пожаловать — пойду готовить  
Чем угостить  
б. Добро пожаловать — пойду готовить  
Я для тебя  
в. Добро пожаловать — давно, давно
- 60 а. Мы не видали мило(сти) твоей  
б. Твоих очей мы светлых<sup>2</sup> не видали
- 61 а. Пойду на мельницу тебе готовить  
б. Пойду тебе готовить угощенье

<sup>1</sup> Предлог: У записан поверх начатого неразобранного слова.

<sup>2</sup> Слово: светлых записано поверх первой буквы другого начатого слова.



**Черновой автограф сцены «Светлица»<sup>1</sup>**  
 (ПД 841, л. 21—21 об., 20 об., 21 об.—22)

- Вм. 1—2 А а. А помнишь ли ⟨    ⟩ меня любил  
 Когда еще  
 б. Все нет его А помнишь ли как он  
 в. ⟨Все⟩ нет как нет А помнишь ли как он  
 Б Нет — ⟨          ⟩ — не едет —  
 Ах мамушка как был он женихом  
 В а. Послушай-ка ⟨          ⟩ Не трубят ли  
 б. ⟨          ⟩ кажется<sup>2</sup> ⟨          ⟩ Не трубят ли  
 в. *Начато:* Послушай-ка мне кажется<sup>3</sup> [что⟨?⟩]  
 г. Послушай-ка ⟨          ⟩ Не он ли  
 Нет — ⟨          ⟩ — не едет —  
 Ох⟨?⟩ мамушка как был он женихом  
 Вм. 3—11 А а. *Начато:* К  
 б. *Начато:* Я б ⟨    ⟩  
 в. Как он любил меня, свою невесту  
 г. Он более нежней меня любил  
 а. Он от меня тогда не отлучался  
 б. На шаг он от меня не отлучался  
 в. Он от меня на шаг не отлучался  
 а. *Начато:* Орлин⟨ых глаз?⟩  
 б. С меня очей орлиных не сводил —  
 в. С меня очей любовных не сводил —  
 г. С меня очей орлиных не сводил —  
 д. С меня очей бывало не сводил —  
 Друг на друга мы все тогда ⟨глядели?⟩<sup>4</sup>  
 Все тайные вели мы разго⟨во⟩ры

Няня

Он и теперь тебя все так же любит

Кн ⟨ягиня⟩

- а. Нет, няня — уж не так — теперь поутру  
 б. Нет, няня — уж не так — теперь меня  
 в. Таков он был тогда — теперь меня  
 Он утренним разбудит поцелуем<sup>5</sup>  
 а. И там велит седлать себе коня

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по основному тексту.

<sup>2</sup> Слово: кажется в ходе работы над стихом было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>3</sup> Слова: мне кажется в ходе дальнейшей работы остались невычеркнутыми; над ними вписано неразобранное слово, возможно относящееся к работе над этим стихом.

<sup>4</sup> Стих вписан.

<sup>5</sup> При дальнейшей работе над стихом слово: поцелуем осталось невычеркнутым.

- б. А сам велит седлать себе коня  
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 — — —
- Б Он более нежней меня любил  
Теперь не то приветным поцелуем  
Ранешенько [разбудит]<sup>1</sup> поутру  
И уж велит седлать себе коня  
И тешится охотой соколиной  
До вечера, до поздних петухов<sup>2</sup>  
Воротится — чуть ласковое слово  
Промолвит мне — чуть ласковой рукой
- а. Мне плечико потреплет — а бы(вало)  
б. *Начато*: Мне белое плечо потреплет  
в. По белому плечу меня потреплет — — —
- а. *Начато*: А помнишь (ли) как был он  
б. И прочь бежит (            ) а бы(вало?)  
в. И прочь бежит а прежде боже мой  
г. И прочь бежит а помнишь(?)<sup>3</sup> боже мой  
д. И прочь бежит а прежде боже мой  
Он от меня на шаг не отлучался<sup>4</sup>  
С меня очей бывало не сводил

## Няня

- 12 а. Дитя мое [(нрзб)] мужчина что петух  
б. Дитя мое мужчина что орел
- 13 а. *Начато*: Мах, мах крылом —  
б. Ему никак на месте не сидится  
А все бы он летал  
в. Кири куку! мах, мах — [и(?)]<sup>5</sup> крылом и прочь —
- 14—15 А женщина — что бедная наседка  
Сиди себе да выводил цыплят — <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Слово: разбудит не восстановлено, вероятно, по ошибке.

<sup>2</sup> Стих зачеркнут и восстановлен.

<sup>3</sup> При дальнейшей работе над стихом слова: а помнишь(?) остались невычеркнутыми.

<sup>4</sup> Этот и следующий стих были записаны выше (см. вариант А); их перенос обозначен поставленной слева фигурной скобкой и краткой записью, указывающей на место переноса:

Он от м(еня)  
С меня

<sup>5</sup> Первоначально этим стихом заканчивалась реплика няни, ниже было поставлено обозначение: Кн (ягиня), однако работа над драмой в этот момент была прервана. Далее на том же листе 21 об. теми же чернилами записан перечень лиц, которым Пушкин, по-видимому, успел нанести визиты по приезду в Петербург в начале ноября 1829 г. (см.: Руюко П. 1997. С. 273). Работа над сценой была продолжена на л. 20 об.

- Вм: 16—17 Пока жених уж он не наглядится  
 Не ест не пьет сидит не насидится
- a. Пред милою невестою своей — —  
 б. Пред белою голубкою своей — —  
 в. Пред милою голубкою своей — —
- 18 Но женится — и настают<sup>1</sup> заботы —
- 19 a. То надобно соседей воевать  
 б. То надобно соседа навестить
- 20 a. *Начато*: То осмотреть с друзьями  
 б. *Начато*: То хоче( )  
 в. То выехать ( ) на охоту  
 г. То выехать с друзьями на охоту  
 д. То выехать с охотниками в поле
- 21 a. То к ближнему приехать на крестины  
 б. *Начато*: То с  
 в. *Начато*: То тризны пировать  
 в. То вое(ва)ть то<sup>2</sup> тризны пировать<sup>3</sup>  
 г. То на во(й)ну [то] тризны пировать
- 22 Туда сюда — а дома не сидится —<sup>4</sup>
- 23 a Скажи — ( ) уж нет (ли) у него  
 б. Как думаешь уж нет (ли) у него
- Вм. 24 a. Какой-нибудь зазнобы потаенной  
 б. Какой-нибудь зазнобы тайной — [нет ли]  
 а. Красавицы ( ) на примете  
 б. Красавицы разлучницы л(у)кавой<sup>5</sup> —  
 в. Уж на меня разлучницы л(у)кавой —<sup>6</sup>  
 а. И полно! Нет тебя одну он любит  
 б. И полно! свет одну тебя он любит
- 25 a. И на кого ж тебя он променяет!  
 б. Нет! на кого ж тебя он променяет!  
 в. Да на кого ж тебя он променяет!  
 г. Ну! на кого ж тебя [и] променять!
- 26—27 a. *Начато*: Ты всем взяла: и нрав(ом)  
 б. Ты всем взяла: и светлой красотой  
 И разумом и нравом и смиреньем  
 в. Ты всем взяла: и разумом и нравом  
 И красотой и тихим обхожденьем

<sup>1</sup> Слова: Но женится вычеркнуты и восстановлены; слова: и настают Пушкин, по-видимому, начал вычеркивать, но остановился; невычеркнутыми остались последние четыре буквы.

<sup>2</sup> Слово: то зачеркнуто и в последнем варианте стиха осталось невосстановленным.

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: пировать было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Под стихом поставлен знак отбивки, указывающий на начало следующей реплики.

<sup>5</sup> В автографе описка: ликавой

<sup>6</sup> Под стихом поставлен знак отбивки, указывающий на начало следующей реплики.

- 28 г. Ты всем взяла — и ясной крас(отой)  
И разумом и тихим обхождением.
- а. Где он найдет <        > как не в тебе  
б. В ком он найдет <    > как не в тебе  
в. Где в ком ему найти как не в тебе  
г. И в ком ему найти как не в тебе  
д. Ну где ему найти как не в тебе
- 29 а. Дитя мое, любви и совета  
б. Княгинюшка, любви и совета
- Вм. 30—32 Кому с тобой...  
Однако ж я слыхала
- а. *Начато*: Что некогда  
б. <        > когда-то он любил  
в. Что будто бы до свадьбы он любил  
Красавицу какую-то простую<sup>1</sup>  
Дочь мельника —  
Да, да и я слыхала
- а. *Начато*: Тому давно, лет пять  
б. Тому давно, годов уж пять иль боле.  
Но он ее, — узнав тебя покинул —  
И девушка, как слышно, утопилась —  
а. Так нечего ее бояться нам<sup>2</sup>  
б. Так нечего об ней и поминать
- Кн <ягиня >
- а. *Начато*: Одну любил  
б. *Начато*: Уж он одну любил  
в. Уже одну любил он да покинул  
а. Он и меня покинуть также может —  
б. Так и меня покинуть может он
- <Няня ><sup>3</sup>
- Какой же вздор ты в голову берешь —  
Ах милая моя ну вот и слезы  
Да перестань, княгинюшка, блажить  
Чу... слышишь ли? охотники трубят
- а. *Начато*: Вот едет Князь домой —  
б. Не плачь мой друг Вот Князь домой приехал —  
в. Не плачь мой свет Вот князь домой приехал —<sup>4</sup>  
а. Где ж, он? Где ж <он? > Его не вижу я  
б. Где ж, он? смотри: его не вижу я

<sup>1</sup> Стих вписан слева на полях.

<sup>2</sup> Стих вписан слева на полях; место вставки обозначено крестом. Поскольку далее места на л. 20 об. и 21 не было, работа продолжилась на л. 21 об., под упомянутым выше списком лиц (см. с. 432, примеч. 5).

<sup>3</sup> В автографе по ошибке обозначено: К<нягиня >

<sup>4</sup> Под стихом поставлен знак отбивки, указывающий на начало следующей реплики.

- а. Среди ловцов — беги,<sup>1</sup> узнай скорее  
 б. В толпе ловцов — беги, узнай скорее<sup>2</sup>
- 35 а. *Начато:* Где Князь и  
 б. Что князь где князь...<sup>3</sup>  
 Он приказал домой
- 36—37 а. Отъехать нам — а сам один остался  
 б. Отъехать нам — и к ночи ждать его<sup>4</sup>  
 А<sup>5</sup> где ж он сам — На берегу Днепра  
 в. Отъехать нам — А где ж он сам — Остался  
 Он за лесом на берегу Днепра —  
 г. Отъехать нам — А где ж он сам — Остался  
 Он за лесом по ту страну Днепра
- 38—39 а. *Начато:* И вы его послушались  
 б. И вы его послушаться могли  
 И одного  
 в. И князя вы осмелились оставить  
 Там одного — усердные вы слуги
- 40—41 Сейчас назад — сейчас к нему скачите  
 Скажи ему, что я послала вас —
- Вм. 42 а. *Начато:* Ах, боже мой — один, порой —  
 б. Избави бог!.. в лесу ночной порою!..  
 в. Ах, боже мой!.. один, ночной порою!..  
 а. *Начато:* С ним встретится  
 б. *Начато:* С ним может  
 в. В глухом лесу чего не<sup>6</sup> приключится!  
 г. [Т⟨ ⟩] Чего ему не может приключиться
- 43 а. И лютый зверь и лютый человек  
 б. И дикий зверь и лютый человек<sup>7</sup>
- Вм. 44 а. И лешие — как знать! Какая встреча —  
 б. И леший зло⟨й⟩ — как знать! Какая встреча —  
 в. И леший вра⟨г⟩ — как знать! Какая встреча —  
 г. И леший ⟨ ⟩ — как знать! Каковую встреч⟨у⟩  
 а. Судьба пошлет — Ах ма⟨мушка⟩ беда  
 б. Судьба пошлет — и долго ль ⟨до⟩ бед⟨ы⟩
- 45 а. Пойдем, зажги свечу перед кивотом  
 б. Пойдем, зажжем⟨?⟩ свечу перед кивотом  
 в. Скорей зажечь свечу перед кивотом

<sup>1</sup> В ходе работы над стихом слово: беги было зачеркнуто и восстановлено.

<sup>2</sup> Под стихом — горизонтальное отчеркивание, обозначавшее первоначально предпологавшееся здесь окончание реплики Княгини.

<sup>3</sup> Под словами: где князь — два горизонтальных штриха, обозначающие конец реплики Княгини.

<sup>4</sup> Под стихом — знак отбивки, обозначающий конец реплики персонажа, который в беловом автографе будет обозначен как Ловчий.

<sup>5</sup> Союз: А вписан.

<sup>6</sup> При дальнейшей работе над стихом частица: не осталась невычеркнутой.

<sup>7</sup> Над незачеркнутым союзом И в начале стиха вписана и сразу зачеркнута частица: То, намечавшая изменение начала стиха: То дикий зверь

- 46 а. *Начато:* И  
 б. *Начато:* Пойдем, пойдем — Княгин(юшка?)  
 в. Пойдем, пойдем — Бегу бегу мой свет  
 г. Скорей ( ) — Бегу бегу мой свет

Черновой автограф монолога Князя из сцены  
 «Днепр. Ночь»<sup>1</sup>

(ПД 841, л. 22—22 об.)

- 26—27 а. Я узнаю [желан(ные)] печальные места  
 б. [В] Вот, вот они — знакомые места!  
 Я узнаю окрестные предметы —  
 в. Знакомые печальные места!  
 Я узнаю окрестные предметы —
- 28 а. Вот ( ) старины  
 б. Свидетелей ( ) старины  
 в. Вот мельница<sup>2</sup> — в развалинах она —
- 29 а. *Начато:* Утихнул шум колес  
 б. Знакомый шум ее колес умолкнул —  
 в. Веселый шум ее колес умолкнул —
- 30 а. *Начато:* Знать и старик  
 б. И жернов стал — знать умер и старик —  
 в. Да жернов стал — знать умер и старик —
- 31 а. *Начато:* Нем(ного)(?)  
 б. Дочь бедную недолго пере(жил?)  
 в. *Начато:* Дочь бедную оплакал  
 г. Дочь бедную оплакивал недолго —
- Между  
 31 и 32 а. Здесь [хи(?) ] хижинка была — близ этих сосен  
 б. Здесь хижинка ее была — близ этих сосен<sup>3</sup>  
 а. Ее уж нет, а сосны зеленеют  
 б. (И) следу нет, а сосны зеленеют
- Вм. 32—42 А Где ж хижинка — разбойники быть может  
 Ее сожгли,<sup>4</sup> быть может рыбаки  
 Ее ( ) разобрали  
 Б Где ж хижинка — (начато нрзб)  
 Быть может разобрали [(для) плотов] на плоты<sup>5</sup>  
 В Где ж хижинка — ( )  
 Ее сожгли — в ней разложив огонь  
 а. *Начато:* В осенню ночь — аль ры(баки)

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по основному тексту.

<sup>2</sup> Слова: Вот мельница были зачеркнуты и восстановлены.

<sup>3</sup> Незавершенная правка; возможно, слово: этих случайно осталось невычеркнутым или предполагалась какая-то иная правка стиха.

<sup>4</sup> Исправлено из первоначального: зажгли

<sup>5</sup> При дальнейшей правке слова: на плоты остались невычеркнутыми.

- б. В осенню ночь — быть может разобрали  
*Начато:* [На] Иль рыбаки —
- Г Где ж хижинка — ⟨                    ⟩  
 Ее сожгли — в ней разложив огонь
- а В осенню ночь — тут садик был с забором
- б. В осенню ночь — тут садик был неужто
- Д Где ж хижинка — ⟨                    ⟩  
 Ее сожгли — в ней разложив огонь  
 В осенню ночь — ⟨                    ⟩  
 Тут садик был с забором Неужели  
 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 —
- Е Где ж хижинка — ⟨                    ⟩  
 Ее сожгли — в ней разложив огонь  
 В осенню ночь — ⟨                    ⟩  
 Тут садик был с забором Неужели  
 Разросся он — кудрявой этой рощей —  
 Он, точно он!
- (идет по тр⟨опинке⟩ листья сыплются)  
 Что это значит — листья  
 Поблекнув вдруг свернулись и с шумом  
 Посыпались, как пепел, на меня —<sup>1</sup>
- Ж Где ж хижинка — ⟨                    ⟩  
 Ее сожгли — в ней разложив огонь  
 В осенню ночь — Тропинка тут вилась
- а. *Начато:* От мельницы до хи⟨жинки⟩  
 б. От хижинки до мельни⟨цы⟩ — заглохла!  
 в. От хижинки за мельницу — заглохла!
- а. *Начато:* Никто по ней по старому  
 б. Давно, давно по ней никто не ходит.  
 Тут садик был с забором — Неужели  
 Разросся он — кудрявой этой рощей —
- а. Ах вот и дуб заветный — здесь она  
 б. Ах вот и дуб заветный — здесь со мной  
 в. Ах вот и дуб заветный — zde⟨сь⟩ она
- а. *Начато:* В объятиях⟨?⟩  
 б. Впервые мне пылая, предалася  
 [Ты пережил ее заветный дуб  
 Ты и меня переживешь]  
 Счастлив ⟨                    ⟩
- (идет по тр⟨опинке⟩ листья сыплются)

<sup>1</sup> Дальнейшая правка внесена при позднейшем обращении к рукописи другими пером и чернилами.

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 —

*Редакторская сводка черновых автографов  
 трех сцен*

(I)

Ох то-то все вы девки молодые  
 Все глупы вы — Уж если подвернулся  
 К вам человек богатый знатный сильный  
 Так должно бы стараться до греха  
 Из волокиты сладить жениха —  
 А чем? разумным, честным поведением —  
 Не баловать излишнею любовью,  
 Не слишком и суровостью пугать —  
 А исподволь, то строгостью, то лаской  
 Заманивать; порой обиняком  
 О свадьбе заговаривать — а пуще  
 Беречь свою девическую честь,  
 Бесценное сокровище — а если  
 Уже надежды нет на брак законный —  
 То можно выгадать по крайней мере  
 Какой-нибудь себе барыш — иль пользу  
 Своим родным — Подумать должно  
 Не вечно ж будет он меня любить —  
 И слушаться моей малейшей воли  
 И баловать меня — — Да нет! Куда  
 Вам помышлять о добром деле? — Кстате ль?  
 Вы сами одуреете, — вы рады  
 Исполнить даром прихоти Его,  
 Вы рады целый день 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.  
 Не толко(вал) ли я тебе сто раз  
 Эй, дочь, смотри: не будь такая дура,  
 Не прозевай ты счастья своего  
 Не упускай ты князя; [что же вышло?]  
 Сиди теперь, да вечно плачь о том  
 Чего уж не воротишь —  
 — Почему же  
 — Ты думаешь что бросил он меня  
 Как почему? да сколько раз в неделю



Весною(?) он на мельницу сзжал —  
А? всякий божий день — а иногда  
И дважды (в) день — а там стал ездить реже  
А нынче вот уже девятый день  
Как не видали мы его — что скажешь —  
— Он занят — мало ль у него забот  
Ведь он не мельник, за него не станет  
Вода работать — часто он твердит —  
Что княжий труд тяжеле всех трудов  
— Да верь ему! Когда князя трудятся  
И что их труд — Травить лисиц и зайцев,  
Да пировать ( ) у соседей  
Да вас обманывать спесивых дур  
Всё сам работает — куда как жаль  
А за меня вода — а мне покоя  
Ни днем, ни ночью нет — а там посмотришь,  
То здесь, то там нужна еще починка  
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 — пом(ни)<?>  
Он, точно он —

Здорово милый друг,

Здорово, мельник —

Милост(ивый) кня(зь)

Добро пожаловать — давно, давно

Твоих очей мы светлых не видали

Пойду тебе готовить угощенье

〈II〉

Послушай как мне кажется Не он ли  
Нет — ( ) — не едет —  
Ох(?) мамушка как был он женихом  
Он более нежней меня любил  
Теперь не то приветным поцелуем  
Ранешенько [разбудит] поутру  
И уж велит седлать себе коня  
И тешится охотой соколиной  
До вечера, до поздних петухов  
Воротится — чуть ласковое слово  
Промолвит мне — чуть ласковой рукой  
По белому плечу меня потреплет — — —  
И прочь бежит а прежде боже мой  
Он от меня на шаг не отлучался  
С меня очей бывало не сводил

## Няня

Дитя мое мужчина что орел  
 Кири куку! мах, мах — крылом и прочь —  
 А женщина — что бедная наседка  
 Сиди себе да выводил цыплят —  
 Пока жених уж он не наглядится  
 Не ест не пьет сидит не насидится  
 Пред милую голубкою своей — —  
 Но женится — и настанут заботы —  
 То надобно соседа навестить  
 То выехать с охотниками в поле  
 То на во(й)ну [то] тризны пировать  
 Туда сюда — а дома не сидится —

## 〈Княгиня〉

Как думаешь уж нет ли у него  
 Какой-нибудь зазнобы тайной — [нет ли]  
 Уж на меня разлучницы лукавой —

## 〈Няня〉

И полно! свет одну тебя он любит  
 Ну! на кого ж тебя [и] променять!  
 Ты всем взяла — и ясной крас(отой)  
 И разумом и тихим обхождением.  
 Ну где ему найти как не в тебе  
 Княгинюшка, любви и совета  
 Кому с тобой...

Однако ж я слыхала  
 Что будто бы до свадьбы он любил  
 Красавицу какую-то простую  
 Дочь мельника —

Да, да и я слыхала  
 Тому давно, годов уж пять иль боле.  
 Но он ее, — узнав тебя покинул —  
 И девушка, как слышно, утопилась —  
 Так нечего об ней и поминать

## Кн〈ягиня〉

Уже одну любил он да покинул  
 Так и меня покинуть может он

## Н〈яня〉

Какой же вздор ты в голову берешь —  
 Ах милая моя ну вот и слезы  
 Да перестань, княгинюшка, блажить  
 Чу... слышишь ли? охотники трубят  
 Не плачь мой свет Вот князь домой приехал —

⟨Княгиня⟩

Где ж, он? смотри: его не вижу я  
В толпе ловцов — беги, узнай скорее  
Что князь где князь...

⟨Ловчий⟩

Он приказал домой  
Отъехать нам — А где ж он сам — Остался  
Он за лесом по ту страну Днепра  
И князя вы осмелились оставить  
Там одного — усердные вы слуги  
Сейчас назад — сейчас к нему скачите  
Скажи ему, что я послала вас —  
Ах, боже мой!.. один, ночной порою!..  
Чего ему не может приключиться  
И дикий зверь и лютей человек  
И леший ⟨     ⟩ — как знать! Какую встреч(у)  
Судьба пошлет — и долго ль ⟨до⟩ бед(ы)  
Скорей зажечь свечу перед кивотом  
Скорей ⟨     ⟩ — Бегу бегу мой свет

⟨III⟩

Знакомые печальные места!  
Я узнаю окрестные предметы —  
Вот мельница — в развалинах она —  
Веселый шум ее колес умолкнул —  
Да жернов стал — знать умер и старик —  
Дочь бедную оплакивал недолго —  
Здесь хижинка ее была — близ этих сосен  
⟨И⟩ следу нет, а сосны зеленеют  
Где ж хижинка — ⟨     ⟩  
Ее сожгли в ней разложив огонь  
В осенню ночь — Тропинка тут вилась  
От хижинки за мельницу — заглохла!  
Давно, давно по ней никто не ходит.  
Тут садик был с забором — Неужели  
Разросся он — кудрявой этой рощей  
Ах вот и дуб заветный — zde⟨сь⟩ она  
Впервые мне пылая, предалася  
[Ты пережил ее заветный дуб  
Ты и меня переживешь]  
Счастлив ⟨     ⟩  
(идет по тр⟨опинке⟩ листься сыплются)  
Что это значит — листься  
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 песен русалок<sup>1</sup>**

〈1〉

(ПД 841, л. 22 об.—23)

- А Прохладно, прохладно  
Под 〈           〉 волной  
Отрадно, отрадно
- Б а. Темно 〈и〉 прохладно  
б. Светло 〈и〉 прохладно  
На 〈           〉 дне —  
Тепло 〈и〉 отрадно  
а. *Начато*: [При] Н〈а〉〈?〉  
б. 〈           〉 на луне  
в. Нам 〈           〉 на луне  
г. При светлой<sup>2</sup> луне
- В 〈           〉 прохладно<sup>3</sup>  
В речной глубине  
Светло 〈и〉 отрадно  
[При] теплой луне
- Г *Вычеркнуто.*

\*

- А Темно и прохладно  
Приволь〈но〉
- Б а. *Начато*: Светла<sup>4</sup>  
б. Чиста и привольна  
Речная волна  
Сияет отрадно
- В а. Под 〈нрзб〉 волн〈ою〉  
б. У нас под волн〈ою〉  
Тепло и темно  
Сияет луною  
Глубокое дно
- Г У нас под волн〈ою〉  
Тепло и 〈           〉  
[Луною] [сияет]  
Струистый наш<sup>5</sup> дом
- Д *Вычеркнуто.*

<sup>1</sup> Звездочкой отмечены переходы к следующему наброску.

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы слово: светлой осталось незачеркнутым.

<sup>3</sup> Над строкой зачеркнутая неразобранная запись, видимо относящаяся к работе над этим же стихом.

<sup>4</sup> Слово: Светла написано поверх начатого: Ч〈           〉

<sup>5</sup> Слово: наш повторено в рукописи дважды.

\*

- а. Начато: Струистым
- б. Сияньем струистым<sup>1</sup>  
Наш дом озарен

\*

- а. Светло под вол⟨нами⟩
- б. Тепло под вол⟨нами⟩
- а. В речной глубине
- б. В ⟨нрзб⟩ глубине  
Луч лунный ⟨ ⟩  
Играет на дне

\*

- а. Речное здесь дно
- б. Дела здесь речн⟨ы⟩е  
⟨ ⟩ дно
- в. Вычеркнуто.

\*

- а. Но близ воздуха луна
- б. Там<sup>2</sup> близ<sup>3</sup> воздуха волна
- в. ⟨ ⟩ близ воздуха волна
- а. Начато: Уж луной
- б. Начато: Вся луной
- в. Глубоко озарена
- г. Уж ⟨ ⟩ освещена  
[Не] Не пора ль<sup>4</sup> подняться нам
- а. Начато: К
- б. Начато: Вверх⟨?⟩
- в. К ⟨ ⟩ к луне к волнам

\*

- А Кто-то ходит над водами  
Кто-то смотрится в волнах
- а. Это месяц над волн⟨ами⟩  
М⟨еяц?⟩

<sup>1</sup> Выше, возможно, также в ходе работы над наброском дважды начата и зачеркнута запись неразобранного слова.

<sup>2</sup> Судя по всему, слово: там несколько раз зачеркивалось и восстанавливалось.

<sup>3</sup> Слово: близ было вычеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Слова: пора ль вписаны над строкой.

- б. Месяц ходит над волн(ами)  
 в. Это [ме(сяц)] ходит меж звездами  
 г. Месяц ходит меж звездами  
 д. Месяц светит меж звездами  
 <                    > в небесах  
 Б Кто-то ходит над водами  
 Кто-то смотрится в волнах  
 Это месяц — он над нами  
 а. Ходит в темных небесах  
 б. Ходит в ясных(?) небесах  
 В Кто-то ходит над волнами  
 Кто-то смотрит на волну<sup>1</sup>

\*

<                    > над нами  
 Туча ходит в небесах

\*

Туча ходит<sup>2</sup> над <волнами>

\*

- а. Посмотрите кто над нами  
 б. — Сестры, сестры кто над нами  
 а. *Начато*: Между  
 б. *Начато*: Застит  
 в. Застилает(?) нам(?) луну(?)  
 г. *Начато*: Кто нам(?)  
 д. Кто там застит нам л(уну)

\*

- А Сестры милые темно  
 Сестры кинем наше дно  
 Не пора ль подняться мне  
 Кверху, к воздуху к луне  
 Б а. *Начато*: Гой скорей(?)  
 б. Гой как(?) <нрзб> темно  
 Кинем с(естры)<?> наше, дно<sup>3</sup>  
 Не пора ль подняться нам  
 Ближе к всздуху к во(лнам)

<sup>1</sup> Слова: на волну, по-видимому, записаны дважды: малоразборчивой скорописью над строкой и более отчетливо под строкой.

<sup>2</sup> По-видимому, исправлено из начатого неразобранного слова.

<sup>3</sup> Слева на полях отдельная запись, по-видимому относящаяся к работе над стихом: речное дно

- а. Поиграть⟨?⟩ ⟨    ⟩ в лунном свете
- б. Подышать прохладой ночи
- в. Подышать дыханием ночи
- г. Подышать струей воздушной
- д. Подышать ⟨    ⟩ луны⟨?⟩
- В Гой как⟨?⟩ ⟨нрзб⟩ темно  
Кинем с⟨естры⟩⟨?⟩ наше дно  
Не пора ль подняться нам  
Ближе к воздуху к во⟨лнам⟩  
Порезвиться на земле
- а. *Начато:* Скучно zde⟨сь⟩
- б. Подышать в воздушной мгле<sup>1</sup>
- Г Гой как⟨?⟩ ⟨нрзб⟩ темно  
Кинем с⟨естры⟩⟨?⟩ наше дно  
Не пора ль подняться нам  
Ближе к воздуху к во⟨лнам⟩

\*

- А а. Любо, милые мои
- б. Сладко, милые мои
- в. Любо, милые мои  
Пить воздушные струи<sup>2</sup>
- а. Любо прыгать по земле
- б. Любо прыгать по ночам⟨?⟩
- в. Любо прыгать на⟨?⟩ [земле]
- г. На земле при лунной ⟨нрзб⟩
- д. *Начато:* Любо
- е. *Начато:* Любо лечь
- ж. *Начато:* Любо лечь и ⟨нрзб⟩
- з. *Начато:* Любоваться
- и. Любо [в ⟨начато нрзб⟩] в роще, в [⟨начато нрзб⟩  
⟨    ⟩ мгле]
- к. И на ветве где-нибудь
- л. И висеть и ветви гнуть
- а. И качаясь<sup>3</sup> уснуть
- б. И качая⟨сь⟩ так уснуть
- в. И качаясь так ⟨нрзб⟩
- Б Любо, милые мои  
Пить воздушные струи

<sup>1</sup> Ниже отдельные записи, относящиеся к работе над наброском:

[На з⟨емле?⟩] ⟨    ⟩ [во мгле]

Слева на полях записано: [звезды] [В небе]

<sup>2</sup> На правом поле отдельные записи, относящиеся к работе над наброском: [любо]

[там]

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы над наброском окончание слова: качаясь осталось неизменным.

- а. *Начато*: На ветвях  
 б. < > висеть и хохотать  
 И качаясь отдыхать

<2>

(ПД 841, л. 41)

- А а. Темно и привольно  
 б. Темно и прохладно  
 В речной глубине  
 Б а. *Начато*: Порою  
 б. < > [неги сладкой]  
 Из темной глубины  
 а. Всплывать ночной порою  
 б. Всплываем <мы> украдкой  
 в. *Начато*: Мы выплы<вем>  
 г. Мы < > выплываем  
 д. Мы [т< >] [тихо] [выплываем]  
 На теплый свет луны

\*

- А а. Сладко нам [ча< >] в часы ночные  
 б. Любо нам в часы ночные  
 Наши кельи водяные  
 < > покидать<sup>1</sup>  
 Любо кудри золотые  
 В тонком воздухе купать —  
 Б [Любо нам в часы ночные  
 Наши кельи водяные  
 < > покидать]  
 а. И зелеными кудрями  
 б. И зелен<ой> головою  
 а. Тонкий воздух разрезать  
 б. Слой хрустальный разрезать  
 а. *Начато*: [Под] [Сладко] Любо  
 б. *Начато*: Сладко  
 в. И свободно<sup>2</sup> под волнами  
 г. Любо, любо под луно<ю>  
 д. Любо, любо [⟨нрзб⟩] над во<лною>  
 а. < > всплывать  
 б. < > выплыв<ать>  
 в. < > подымать<sup>3</sup>  
 г. < > выплывать —

<sup>1</sup> На правом поле записи, относящиеся к работе над наброском: [своды голубые] [Во двор<це><?>]

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы слова: И свободно остались незачеркнутыми.

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы слово: подымать осталось незачеркнутым.



\*

- А Любо, любо грудью полной  
 а. Пить воздушную струю —  
 б. *Начато*: Струйки<sup>1</sup> воздуха
- Б Любо, любо водяные  
 ⟨Нрзб⟩ ⟨     ⟩ ⟨нрзб⟩
- В Подавать друг дружке голос  
 ⟨     ⟩ ⟨нрзб⟩  
 И зеленый ⟨нрзб⟩ ⟨волос⟩  
 В струйках воздуха сушить
- Г Подавать друг дружке голос  
 а. ⟨     ⟩ волновать(?)  
 б. Звонкий воздух потрясать  
 в. Звонкий воздух сотрясать<sup>2</sup>  
 И зеленый ⟨нрзб⟩ ⟨волос⟩  
 а. Любо ⟨*начато* нрзб⟩ ⟨     ⟩ ⟨нрзб⟩  
 б. В нем сушить и раззевать —

⟨3⟩

(ПД 841, л. 40 об.)

- а. Тише, тише — над волнами  
 б. Тише, тише — над водами  
 Что-то дрогнуло [⟨нрзб⟩] во мгле
- а. *Начато*: Кто-то  
 б. Между месяцем и нами  
 Кто-то ходит по земле<sup>3</sup>

*Редакция начала сцены «Светлица»,  
 записанная на отдельном листке  
 (ПД 948, ПД 147, ПД 949)*

— Княгиня, княгинюшка,  
 Дитя мое милое,  
 Что сидишь невесело,  
 Головку повесила?<sup>2</sup>  
 Ты не весь головушку,

<sup>1</sup> *Поверх слова*: струйки *начато* исправление.

<sup>2</sup> *Позднейшая поправка*, по-видимому сделанная тем же пером и чернилами, что и последний слой правки в черновом автографе монолога Князя из сцены «Берег Днепра. Ночь» (ПД 841, л. 22 об.).

<sup>3</sup> *Набросок*, по-видимому, записан тем же пером и чернилами, что и последний слой правки в черновом автографе монолога Князя из сцены «Берег Днепра. Ночь» (ПД 841, л. 22 об.).

- Не печаль меня, старую,  
Свою няню любимую.
- Ах нянюшка, нянюшка милая моя —  
Как мне не тужить, как веселой быть?<sup>2</sup>
- 10 Была я в девицах, друг любил меня.  
Вышла за него, разлюбил меня.  
Бывало, дружок мой целый день сидит  
Супротив меня, глядит на меня,  
Глядит на меня, не смигивает,  
Любовные речи пошептывает.  
А ныне дружок мой ни свет, ни заря  
Разбудит меня, да сам на коня,  
(        ) до ночи разгуливает.  
Приедет, не молвит словечушка мне
- 20 Он ласкового, приветливого.  
— Дитя мое дитятко, не плачь, не тужи,  
Не плачь, не тужи, сама рассуди  
Удалый молодчик, что вольный петух  
Мах-мах крылом — запел полетел,  
А красная девица, что наседочка:  
Сиди да сиди, цыплят выводи.  
— Уж нет ли у него зазнобы какой?<sup>2</sup>  
Уж нет ли на меня разлучницы?<sup>2</sup>  
— Полно те, милая, сама рассуди:
- 30 Ты всем-то взяла, всем-то хороша.  
Лица красотой, умом разумом,  
Лебединою походочкой,  
Соловьиной поговорочкой,  
Тихим, ласковым обычаем.

*Первоначальные варианты редакции  
начала сцены «Светлица», записанной на отдельном листке  
(ПД 948, ПД 147, ПД 949)*

- |         |      |  |
|---------|------|--|
| Вм. 1—2 |      | Дитя мое, дитятко                                    |
|         | 5    | Не весь головушку                                    |
| Вм. 6—7 | a.   | Не печаль меня, старую                               |
|         | b.   | Не печаль меня, свою няню любимую                    |
|         | 10   | Как была я в девицах <sup>1</sup> Князь любил меня   |
| 12—15   | A a. | Начато: Бывало меня                                  |
|         | b.   | Супротив меня бывало сидит                           |
|         | v.   | Бывало дружок мой супротив меня                      |
|         | a.   | Сидит целый день и с места не встает(?) <sup>2</sup> |
|         | b.   | Сидит целый день и с места нейдет                    |

<sup>1</sup> Ударение поставлено Пушкиным.

<sup>2</sup> Стих вписан.

- а. Сидит да глядит, не смигивает —  
 б. Глядит на меня не смигивает —  
 в. Сидит [да] глядит, не смигивает —<sup>1</sup>
- Б Бывало дружок мой целый день сидит  
 Супротив меня, глядит на меня  
 Глядит на меня не смигивает
- а. Забавные речи поговаривает  
 б. Любовные речи нашептывает
- 18 а. Весь день по гостям разгуливает  
 б. До но⟨чи⟩ ⟨ ⟩ разгуливает<sup>2</sup>
- 19 Придет, не скажет словечушка мне  
 20 Словечка ласкового приветливого —  
 22 Не плачь не тужи сердце покори  
 23 а. Мужья ⟨ ⟩ все таковы  
 б. Удалий молодец что добрый петух  
 в. Удад добрый молодец что вольный петух<sup>3</sup>
- 24 а. *Начато*: Мах мах крылом — [за⟨ ⟩] закричал  
 б. *Начато*: Крылом
- 25 А ⟨ ⟩ молодица что наседочка  
 26 *Начато*: Сиди да гля⟨ди⟩  
 27 а. *Как в тексте*.  
 б. Уж нет ли у него зазнобы иной?<sup>3</sup>
- 29 а. *Начато*: И  
 б. Полно те, дитятко сама рассуди  
 в. И полно те, дитятко сама рассуди
- 30 Ты всем хороша Умом разумом  
 31 а. Своей красой, умом разумом  
 б. *Как в тексте*.  
 в. Красотой ненаглядной, умом разумом
- 32—34 а. Тихим, ⟨ ⟩ речью тихою  
 б. Тихим, ласковым обычаем  
 Лебединою походочкой  
 Соловьиной поговорочкой

*Первоначальные варианты белого автографа  
 (ПД 950)<sup>4</sup>*

- Берег Днепра. Мельница
- 3 К вам человек богатый, сильный, знатный  
 Вм. 4 Так должно бы стараться до греха  
 а. *Начато*: Упро⟨чить⟩

<sup>1</sup> Доработка фрагмента велась на обороте листа.

<sup>2</sup> Правка не завершена.

<sup>3</sup> При следующем исправлении стиха слово: добрый осталось невычеркнутым.

<sup>4</sup> Звездочкой помечены стихи, следующий вариант которых, т. е. вариант основного текста, возник в результате карандашной правки.

- б. Нам как-нибудь упрочить жениха.  
 в. Вам как-нибудь упрочить жениха.  
 г. Вам из него упрочить жениха.
- 5 *Начато:* А чем? Разумным, хит(рым)
- Вм. 6—7 А а. Не баловать излишнею любовью  
 б. Не докучать излишнею любовью  
 Не слишком и суровостью пугать.  
 а. А исподволь, то строгостью, то лаской  
 б. Так исподволь, то строгостью, то лаской  
 Заманивать; порой обиняком
- Б *Начато:* Не докучая  
 Не слишком и суровостью пугая  
 Так исподволь, то строгостью, то лаской  
 Заманивать; порой обиняком
- 12 А если нет на свадьбу уж надежды,  
 13 То можно, все-таки, по крайней мере  
 15 Своим родным уж выгадать; подумать
- \*Между
- 16 и 17 И слушаться моей малейшей воли  
 \*20 Исполнить даром прихоти его  
 27 *Начато:* [Не упускай ты Князя] Не(?)  
 28 а. Как в тексте.  
 б. Не упускай ты князя да навеки  
 29 *Начато:* Не погуби себя  
 34 *Начато:* Весной он
- 36—37 а. *Начато:* И дважды в день — зачем же стал  
 б. И дважды в день — зачем же ездить реже  
 Стал после он? Вот уж девятый день  
 в. И дважды в день — зачем же ездить реже  
 Стал нынче он? Вот уж девятый день  
 г. И дважды в день — а там все реже реже  
 Стал ез(дить он) Вот уж девятый день
- 40 а. Как в тексте.  
 б. Ведь князь не мельник — за него не станет  
 42 Что всех трудов державный труд тяжеле.  
 45 Да пировать<sup>1</sup> 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 а. Ах!

Мель(ник)

Что такое?

<sup>1</sup> В ходе дальнейшей работы над стихом слово: пировать было вычеркнуто и восстановлено.

Дочь

Тс! Я слышу топот

б. Ах!

Мель⟨ник⟩

Что такое?

Дочь

Ах! Я слышу топот

56  
Ремарка в 57

Не забывай моих благих советов  
Входит князь. Конюший уводит его коня. / (Входит князь)

59  
Ремарка между  
61 и 62

Добро пожаловать. Давным-давно

\*62

Уходит. / Князь отдает коня конюшему,  
который проваживает его поодаль

68

Так наконец ты вспомнил обо мне!

Вм. 70

- а. *Начато*: В реку иль в бездну, что теб⟨я⟩  
б. В реку иль в бездну: что свирепый зверь  
в. В реку иль в бездну: что медведи, волки  
г. В реку иль в бездну: что свирепый зверь

74

Что болен ты, что на войну поехал  
Что разлюбил меня — подумать ужас!  
Нет, больше прежнего

Любов⟨ница⟩

Однако, что с то⟨бой?⟩

76

Тебе так показалось — Весел я

77

- а. *Начато*: Всегда как  
б. Всегда когда тебя увижу —

Она

Пр⟨аво?⟩

81

*Начато*: И спраш⟨иваешь⟩

85

Ты верно чем-нибудь встревожен

86

- а. *Начато*: Уж не сердит ли ты?  
\*б. Уж на меня не сердиться ли ты?

\*Между  
86 и 87

От сокола не скрыться вороненку,

а.

От глаз любви печаль не утаить.

б.

От глаз любви душе не утаиться

в.

От глаз любви душа не утаится

91

Ни облегчить —

Он⟨а⟩

Зачем же?

92

Но тяжело мне с тобою не грустить

93

- а. Единой грустью — тайну мне поведай.

- б. Единой грустью — сердце мне поведай.  
 \*в. Единой грустью — тайну мне поведай.
- 95 Ни вздохом я тебе не досажу  
 \*97 Мой милый друг — ты знаешь, нет под небом  
 \*99—100 Ни красота, ни сила, ни невинность,  
 Ничто судьбы не может избежать
- \*Между  
 100 и 101 Кто раз сказал: Я счастлив, тот уж ведай
- а. Что близок счастию его конец  
 б. Что близок близок счастию конец  
 Но уж мне страшно. Мне судьба грозит
- 109  
 Между  
 112 и 113 а. Нет, нет не верю, верить не хочу  
 б. Нет, я не верю, верить не хочу
- \*113 Кто разлучит нас? разве за тобою  
 114 а. Идти вослед я всюду не могу  
 б. Идти вослед я не могу повсюду
- \*115 Я отроком оденусь. Верно буду  
 118 а. Лишь видела б тебя — нет, нет я вижу  
 б. Лишь видела б тебя — О вижу вижу  
 \*в. Лишь видела б тебя — Я вижу вижу,
- 119—120 а. Досадную со мной ты шутку шутишь  
 Не думая со м(ной)⟨?⟩  
 б. Иль выведать мои ты мысли хочешь  
 Или со мною только шутку шутишь
- \*Вм. 121—123 Нет, шутки мне на ум нейдут сегодня  
 Не снаряжаюсь я ни в дальний путь
- \*126 Постой, теперь я понимаю: ты...  
 127 а. Ты женишься. (Князь молчит.) Мне душно, темно  
 тошно!..  
 \*б. Ты женишься. (Князь молчит.) Ох душно, темно больно!..
- 128 а. Что делать, милая. Князья не вольны  
 \*б. Что делать? рассуди. Князья не вольны
- 130 Себе подруг ( ) избирают  
 131 Чужих людей, для выгоды чужой —  
 Вм. 134—135 А Алмазную повязку — дай я сам  
 Тебе ее надену — вот еще
- а. Начато: Алм(азное)  
 б. Жемчужное на память ожерелье —  
 в. Жемчужное в подарок ожерелье —  
 \*Б<sup>1</sup> Повязку — дай я сам тебе надену —  
 Еще привез с собой ⟨я⟩ ожерелье —  
 136 Храни его — Да вот еще: отцу

<sup>1</sup> Вариант возник в результате карандашной правки. Следующий вариант этих стихов, т. е. вариант основного текста, также является результатом правки, сделанной карандашом.

- 138 *Начато:* Прост⟨и⟩
- 140—143 А Я все готова... нет не то.  
Кн⟨язь⟩  
Прости же  
Он⟨а⟩
- Постой... Ты женишься, ты навсегда
- а. *Начато:* Покинуть хочешь...
- б. Меня покинуть хочешь... Боже, боже  
Нет — все не то — Да!.. у меня сегодня
- Б Я все готова... нет не то. [Да ка⟨⟩] Постой  
Не может быть Неужто навсегда  
Меня ты кинуть<sup>1</sup> можешь... Боже, боже  
Нет — все не то — Да!.. у меня сегодня
- 144 Младенец наш [сегодня]<sup>2</sup> под сердцем шевельнулся
- \*146 Побереги себя; я не покину
- 149 Вас навестить. Покамест, не крушися
- 151—153 А Ух! кончено — душе как будто легче.  
(Уходит — Она остается неподвижною)
- Б Ух! кончено — душе как будто легче.  
Я бури ждал, но дело обошлось
- а. Довольно тихо.  
(Уходит — Она остается неподвижною)  
Мельник входит  
Не угодно ль, князь,
- б. Довольно тихо.  
(Уходит — Она остается неподвижною)  
Мельник входит  
Не угодно ль будет<sup>3</sup>
- 154 а. *Начато:* Пожаловать на
- б. Тебе пожаловать... Да где же<sup>4</sup> князь
- \*159 А это что? мешочек! уж не деньги ль?
- 168—169 Я прогневить? Или в одну недельку  
Моя краса пропала, иль меня
- 178 а. Что с нею?  
Дочь  
В выборе князя не вольны
- б. Что с нею?  
Дочь  
Видишь ли князя не вольны
- \*в. Ты бредишь?

<sup>1</sup> При дальнейшей правке, видимо, случайно остался невосстановленным первоначальный вариант: покинуть

<sup>2</sup> Вычеркнутое слово: сегодня, вероятно, было записано по ошибке.

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы слово: будет было зачеркнуто; при этом слово: князь осталось невосстановленным — вероятно, по недосмотру.

<sup>4</sup> При дальнейшей правке частица: же осталась неисправленной на: ж.

## Дочь

- Видишь ли князя не вольны<sup>1</sup>
- 180 *Начато:* Берут жену... а вольно им
- 183 В мой крепкий терем, в тайную светлицу
- \*184 И наряжу в парчу и в алый бархат
- 187 *Начато:* И до зари под
- \*188 Им вольно сердце княжеское тешить
- 189 а. Бедами нашими и говорить  
б. Бедами нашими, а там сказать  
в. Бедами нашими, а там поклон<sup>2</sup>
- 190 *Начато:* Не знай
- \*Вм. 191 Люби кого замыслишь; бог с тобой.

## Мель 〈ник〉

- Вот дело в чем; теперь я понимаю.
- Вм. 192—193 а. Да кто ж она, разлучница моя?<sup>2</sup>  
\*б. Да кто скажи, разлучница моя?
- 195 а. Оставь мне князя, видишь, две волчихи  
б. Отстань от князя, видишь, две волчихи  
\*в. Отстань от нас — 〈〉видишь, две волчихи<sup>3</sup>
- 198 а. *Начато:* Кто может б〈ыть?〉  
б. Кто может помешать ему. Не ты ль
- 199 а. Не говорил ли я тебе...

## Дочь

- Он смел
- \*б. Не говорил ли я тебе...

## Дочь

- Он мог
- 202 а. *Начато:* И деньги! думал  
б. И деньги! Деньгами меня он думал  
Купить,  
в. И деньги! Деньгами себя он думал
- 203 а. *Начато:* И мне язык осеребрить  
б. И мне злодей язык засеребрить
- 206—207 а. Иль нет, забыла я — велел тебе  
Он это серебро  
\*б. Иль нет, забыла я — тебе отдать  
Велел он это серебро, за то
- \*208 Что был де добр ты до него, что дочку
- 209 Ты с ним пускал таскаться, что ее

<sup>1</sup> Вариант возник в результате карандашной правки. Следующий вариант, т. е. вариант основного текста, также является результатом правки, сделанной карандашом.

<sup>2</sup> Карандашная поправка; последний вариант стиха возник в результате правки чернилами поверх карандаша.

<sup>3</sup> Карандашная поправка; после данного исправления стих остался недоработанным.



- Вм. 210—213 А а. *Начато*: Не в строгих  
 б. Держал не строго и глядел сквозь пальцы  
 На стыд ее... Не впрок тебе пойдет<sup>1</sup>  
 Моя погибель (отдает ему мешок)  
 Б Держал не строго и глядел сквозь пальцы  
 На стыд ее... Возьми же впрок пойдет  
 Тебе моя погибель (отдает ему мешок)

От⟨ец⟩

Грех на жалость

- Отцовскую так горько клеветать  
 \*В Держал не строго и глядел сквозь пальцы  
 На стыд дочерний... В прок тебе пойдет  
 Моя погибель (отдает ему мешок)

От⟨ец⟩

(в слезах)

До чего я дожил!<sup>2</sup>

- Что Бог привел мне слышать — грех тебе  
 Мой свет, отца так горько упрекать.  
 Вм. 216 а. Уж как тебя не баловать мне было  
 Как огорчить тебя я мог решиться  
 б. Уж как же мне тебя не баловать  
 Как огорчить тебя б я мог решиться  
 \*в. Как было мне тебя не баловать  
 Как огорчить тебя б я мог решиться  
 \*218 Исполнил я отцовский долг

Дочь

Ох душно

- \*220—221 Змеєю подкольной он меня  
 Не жемчугом опутал (рвет с себя жемчуг)  
 Так бы я

- 222 а. *Начато*: Тебя б  
 б. Тебя разорвала, змею другую  
 \*в. Тебя тебя разорвала лихая<sup>3</sup>  
 \*225 Венец позора! вот чем нас венчал  
 227 а. Ото всего чем сердце дорожит  
 б. Ото всего чем дева дорожит

- Между  
 227 и 228 а. И предалась обманщику. Довольно

<sup>1</sup> Слово: пойдет исправлено из первоначального: пойдут

<sup>2</sup> В ходе работы над фрагментом слова: До чего я дожил были вычеркнуты и восстановлены.

<sup>3</sup> Вариант возник в результате карандашной правки. Следующий вариант этих стихов, т. е. вариант основного текста, также является результатом правки, сделанной карандашом. Записанное чернилами слово: тебя осталось при этом невычеркнутым.

- Под текстом
- б. И предалась обманщику. Сегодня  
 \*в. И предалась обманщику. Довольно  
 27 Апре(ля)<sup>1</sup> 1832

## КНЯЖЕСКИЙ ТЕРЕМ

Перед 1

Хор

18

Укажи дороженька<sup>2</sup>

24

Насмешницы, вот выбрали уж песню —

\*27

Бежала быстрая речка

28

В быстрой речке гуляли две рыбки

31

а. *Начато*: Про наши, про речные

б. Про вести про наши, про речные?

32

Вечор у нас девица утопилась

33

Утопляясь мила друга проклинала

34

Князь

Чей это голос?

Сват

Это что за песня

38

Я знаю кто (встает изо стола и говорит тихо  
конюшему)

Она сюда прокралась

40—41

Кто смел ее впустить (Конюший подходит к де-  
вushкам)

Князь

(про себя)

Она готова,

43

Пожалуй здесь наделать столько шума  
Мне спрятаться.

Конюш(ий)

Я не нашел ее

44—45

Ищи. Она, я знаю здесь. Сейчас

Она пропела эту песню (са(дится?))

\*49

Я не нашел ее нигде

Князь

Ты глуп.

50

Не время ль нам невесту выдать мужу

<sup>1</sup> Слово: Апре(ля) исправлено из начатого: м (м(арта) или м(ая)).

<sup>2</sup> Вероятно, описка.

*Ремарка*  
между 52 и 53

потом осыпают хмелем / потом все осыпавают<sup>1</sup>  
хмелем

54 а. Послушна будь.  
(Молодые уходят в спальню,  
гости расходятся)

Дружко

Готов ли конь — Всю ночь

б. Послушна будь.  
(Молодые уходят в спальню, все расходятся,  
кроме свахи и дружка)

Дружко

Готов ли конь — Всю ночь

67<sup>2</sup> а. Прощай кума  
(Уходит)

Св⟨аха⟩

Все это не к добру.

б. Прощай кума  
(Уходит)

Св⟨аха⟩

Нет это не к добру

**Финальная часть сцены «Княжеский терем»  
(вместо ст. 66—68),  
вычеркнутая в беловом автографе**

*Редакторская сводка по верхнему слою автографа  
до вычеркивания<sup>3</sup>*

слышен крик

Ба! Это что? да это голос Князя!<sup>4</sup>

девушка под покрывалом переходит через комнату  
Ты видела

Св⟨аха⟩

Да видела

Князь выбегает

Держите

Гоните со двора ее долой —

Вот след ее — с нее вода течет —

<sup>1</sup> Вероятно, случайная описка, оставшаяся неисправленной.

<sup>2</sup> Ст. 66—68 в последнем слое правки заменили первоначальный вариант финальной части сцены, печатаемый ниже.

<sup>3</sup> Продолжение текста после стиха: Мутить нарочно княжескую свадьбу

<sup>4</sup> Продолжение реплики Дружки.

⟨ Дружок ⟩

Юродивая, может статья. Слуги  
Смеясь над ней ее знать окатили<sup>1</sup>

Кн⟨язь⟩

Ступай, прикрикни ты на них — как смели  
Над нею издеваться — и ко мне  
Впустить ее —  
(Уходит)

Др⟨ужко⟩

Ей богу это странно —  
10 Кто там? (Входят слуги) Зачем пустили эту  
девку

Слуга

Какую?

Др⟨ужко⟩

Мокрую.

⟨ Слуга ⟩

Мы мокрых девок

Не видели.

Др⟨ужко⟩

Куда ж она девалась?

Слу⟨га⟩

Не ведаем.

Св⟨аха⟩

Ох сердце замирает

Нет это не к добру

Др⟨ужко⟩

Ступайте вон

Да никого, смотрите, не выпускайте

А я пойду садиться на коня

Ей богу странно.

(уходит.)

<sup>1</sup> Перед тем как вся финальная часть сцены была вычеркнута, внизу листа, под последним стихом был намечен вариант переработки ст. 5—6:

- а. Начато: Неч(аянно)  
б. Да так вода: юродивая, видно  
Нечаянно сюда прокралась — слуги  
Над ней смеясь, ее знать окатили

При вычеркивании всей финальной части эти отдельно записанные три стиха также были вычеркнуты.

Св⟨аха⟩

Сердце замирает  
Недаром песню чудную пропели  
Недаром чудеса творятся. Чем-то  
20 Все это кончится.

Первоначальные варианты  
вычеркнутого фрагмента<sup>1</sup>

Ремарка  
между 1 и 2

- 2 а. Как в тексте.  
б. Ты видела

Св⟨аха⟩

Да видела  
Князь выбегает  
Гоните

- 3—9 А а. *Начато*: Гоните сумасшедшую  
б. Гоните прочь юродивую женку  
в. Гоните прочь юродивую — вот —  
Вот след ее — с нее вода течет —  
а. Ее знать окатили на дворе  
б. Дворовые ее знать окатили  
Ступай, прикрикни ты на них — как смели  
Пустить ее — (Уходит)

Др⟨ужко⟩

- Б Гоните со двора ее долой  
Вот след ее — с нее вода течет —

⟨Дружко⟩

- а. *Начато*: Юродивая де⟨ ⟩  
б. Юродивая, может статься. Слуги  
Смеясь над ней ее знать окатили

Кн⟨язь⟩

- Ступай, прикрикни ты на них — как смели  
а. *Начато*: Над ней они  
б. Над нею издеваться — а потом  
Впустить ее — (Уходит)

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по тексту приведенной выше редакторской сводки.

- Др <ужко>  
 Ей богу это странно —  
 10—11 Кто там? (входят слуги). Куда девалась эта дев(ка)  
*Начато:* Какая девка  
 Др <ужко>  
 Мокрая

СВЕТЛИЦА<sup>1</sup>

- 4 *Начато:* Очей  
 5 а. Годок один прошел — и уж не так  
 б. Женился он и уж теперь не так  
 в. Женился он и уж сов(сем)<?> не так  
 8 а. *Начато:* Воротится  
 б. *Начато:* Бог знает где  
 в. Да целый день Бог ведает где ездит  
 12 Дитя мое, мужчина что петух:  
 20 *Начато:* То выехать с охо(тниками в поле<sup>2</sup>)  
 \*23 Как думаешь? да нет ли у него  
 24 *Начато:* К(акой-нибудь)<?>  
 26 а. Ты всем взяла умом и красотой  
 б. Ты всем взяла и светлой красотой  
 в. Ты всем взяла умом и красотой  
 27 а. *Начато:* И  
 б. Обычаем веселым и смиренным  
 в. Обычаем и разумом. Скажи  
 Вм. 29 Сокровища такого?

## Кн &lt;ягиня&gt;

Я слыхала,  
 Что будто бы до свадьбы он любил  
 Какую-то красавицу, простую  
 Дочь мельника.

## М &lt;амка&gt;

Да, так и я слыхала,  
 Тому давно, годов уж пять иль больше.  
 Но девушка, как слышно, утопилась,<sup>3</sup>  
 Так нечего об ней и поминать.

<sup>1</sup> Над заглавием — позднейшая помета: (II)

<sup>2</sup> Ср. этот вариант в черновом автографе (наст. т., с. 433).

<sup>3</sup> Исправлено из начатога: Но он (ср. вариант этого стиха в черновом автографе: Но он ее узнав тебя покинул).

Кн ⟨ягиня⟩

- Уже одну любил он да покинул,  
Так и меня покинуть может он.  
33 А! Полон двор охотниками. Князь  
41 *Начато*: Скажи ему, что я посл⟨ала⟩  
45 Скорей зажги свечу перед лампадой<sup>1</sup>

ДНЕПР. НОЧЬ<sup>2</sup>

- 1—4 Веселою толпою  
Из тихой глубины  
Мы ночью выплываем  
На теплый свет луны  
5—8 А а. Любо любо над волнами  
Любо любо выплывать  
б. Над подводными цветами  
Любо любо нам витать  
в. Над подводными песками  
Любо любо нам витать  
г. Любо, любо нам толпами  
Наши кельи покидать  
а. И свободно головами  
б. Поминутно головами  
Слой хрустальный разрезать  
Б Любо нам порой ночью  
Дно речное покидать  
Любо смелой голов⟨ою⟩  
Высь речную разрезать<sup>3</sup>  
10 а. Воздух звонкий сотрясать  
б. Воздух тонкий сотрясать  
11 а. *Как в тексте.*  
б. И зеленый ⟨ ⟩ волос<sup>4</sup>  
в. *Начато*: Любо [нам] нам  
13 Тише, тише! Над волнами  
14 а. Что-то дрогнуло во мгле —  
б. Птичка дрогнула во мгле

<sup>1</sup> Вероятно, описка.

<sup>2</sup> Над заглавием — позднейшая помета: (III)

<sup>3</sup> На правом поле листа — незачеркнутые наброски строфы, предполагавшейся, вероятно, между ст. 8 и 9:

- а. [Любо] ⟨ ⟩ взором ненасытным  
б. *Начато*: Лю⟨бо⟩  
в. [Любо] Слушать ухом ненасытным  
а. Шум земли и шум небес  
б. Шумы разные земли

<sup>4</sup> Незачеркнутый вариант.

- в. Что-то дрогнул(о) во мгле —  
 \*2. Птичка дрогнула во мгле  
 15 Начато: Кто-то  
 17—25 Отсутствуют.<sup>1</sup>  
 28 Вот мельница! В развалинах она.  
 29 Бывалый шум ее колес умолкнул  
 30—31 а. Отсутствуют.<sup>2</sup>  
 б. Не мелет жернов — видно и старик  
 Дочь бедную оплакивал недолго  
 в. Стал жернов — видно умер<sup>3</sup> и старик  
 Дочь бедную оплакал он недолго.  
 32 а. Тропинка тут вилась — она заглохла  
 б. Тропинка тут вилась — ( )  
 33 Давно, давно по ней никто не ходит —  
 36—37 а. Отсутствуют.<sup>4</sup>  
 б. Ах вот и дуб заветный, здесь она  
 Обняв меня, поникла и з( ) — — —  
 Ремарка в 42 старик в лохмотьях / старик весь в лохмотьях  
 49 Их рыбка золотая стережет —  
 56 И волю ей даю: сиди она  
 58 Ни слова не скажу

## Кн(язь)

- Несчастный мельник
- 60 Я ворон, а не мельник. Станный случай:  
 \*62 В реку, я побежал вослед за ней  
 63 И с той скалы прыгнуть хотел, но вдруг  
 66 Начато: И на(?)  
 72 И поглупел. За мной, спасибо, смотрит  
 Вм. 77 Со мною жить.

## Ст(арик)

- В твой терем? Нет! Обманешь
- а. Начато: Как дочь мою Русалку.  
 б. Как обманул ты дочь мою Русалку.  
 83 На мертвеца глядим мы с умилением,  
 87—88 а. Напрасно речь ему дана, не верят  
 Его речам: в нем брата своего

<sup>1</sup> Ст. 17—25 в ходе дальнейшей работы над пьесой были перенесены в сцену «Днепр. Ночь» из начала незавершенной сцены «Берег» (см. ниже, с. 464). На их перенос указывает помета: Невольно к этим грустным бер(егам) перед стихом: Знакомые, печальные места!

<sup>2</sup> Вписаны на правом поле листа.

<sup>3</sup> Слово: умер зачеркнуто и восстановлено.

<sup>4</sup> Вписаны на нижнем поле листа. Место вставки отмечено значком.



- 91  
*Ремарка между*  
 92 и 93  
 93  
 94
- б. Напрасно речь ему дана, не правит  
 Р⟨счами он⟩: в нем брата своего  
 Несчастный мельник! вид его во мне
- Отсутствует* / Лес напо⟨лняется охотника-  
 ми?⟩<sup>1</sup>
- Вот он. Насилу мы его нашли.  
 Зачем вы здесь?
- Ко⟨нюший⟩  
 Княгиня нас послала.
- 98—101 а. *Отсутствуют.*  
 б. Удалились, ускакали  
 Не догнать ли их скорей  
 Нашим хохотом и плеском  
 Не пугнуть ли их коней
- 102—105 А Поздно. Волны охладели  
 Петухи вдали пропели  
 Вось небесная темна  
 Закатилась луна...<sup>2</sup>
- Б а. Петухи в селе пропели,  
 б. Петухи давно пропели,  
 а. *Начато*: Наши  
 б. Скоро утро. Нам пора.  
 Наша милая сестра —
- 109  
*Ремарка*  
 после 109
- Скрываются / Пря⟨чутся⟩
- ДНЕПРОВСКОЕ ДНО<sup>3</sup>
- 7 Песком и тиной — ни ребенка в воду  
 9 *Начато*: Где ты была?
- Р⟨усалочка⟩
- \*10 Я к деду — Он вечер меня просил  
 11 *Начато*: Н⟨а дне?⟩  
 \*14 Но что такое деньги, я не знаю —  
 15 *Начато*: Однако ж вынесла ему  
 16 а. *Начато*: Пригоршню раковин  
 б. *Начато*: Пригоршню раковинок самых
- Вм. 24 а. *Как в тексте.*

<sup>1</sup> Недописанный вариант ремарки восстанавливается по аналогии с ремаркой в сцене «Светлица»: «Двор наполняется охотниками»

<sup>2</sup> Незачеркнутый вариант.

<sup>3</sup> Над заглавием — позднейшая помета: (1)

- б. Он сам; к нему нежнее приласкайся  
Как ты ласкаешься ко<sup>1</sup>
- 32—35 А Как я во глубине Днепра очнулась  
Русалкою холодной и могучей
- Б Как бросилась без памяти я в воду
- а. Отчаянной и бешеной девчонкой
- б. Отчаянной и презренной девчонкой  
И в глубине Днепра потом очнулась  
Русалкою холодной и могучей
- 36—37 А Я каждый день о мщеньи помышляю
- \*Б<sup>2</sup> а. *Начато:* Прошло 5 лет и
- б. *Начато:* Прошло 7 лет  
Я каждый день о мщеньи помышляю

## БЕРЕГ

## Князь

- 1—6 Невольно к этим грустным берегам  
Меня влечет неведомая сила.  
Всё здесь напоминает мне бывшее  
И вольной, красной юности<sup>3</sup> моей  
Любимую, хоть горестную повесть  
Здесь некогда [любовь] меня встречала,
- 7 а. Свободная, кипящая любовь;
- б. Свободная, свободная любовь —
- 8—16 Я счастлив был, безумец!.. и я мог  
Так ветрено от счастья отказаться.  
Печальные, печальные мечты<sup>4</sup>  
Вчерашняя мне встреча оживила.  
Отец несчастный! как ужасен он  
Авось опять его сегодня встречу,  
И согласится он оставить лес  
И к нам переселиться...  
(Русалочка выходит на берег.)  
Что я вижу!  
Откуда ты, прекрасное дитя?<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Слова: Как ты ласкаешься ко записаны позднее, после окончания всей сцены, под знаком концовки, на нижнем поле листа. Несмотря на отсутствие каких-либо указаний в тексте сцены, они, очевидно, связаны с намерением переработать ст. 24, от чего Пушкин, впрочем, сразу же отказался и зачеркнул недооконченную запись.

<sup>2</sup> Вариант возник в результате карандашной правки. Следующий вариант этих стихов, т. е. вариант основного текста, также является результатом правки, сделанной карандашом.

<sup>3</sup> Слово: юности исправлено из начатого первоначально: мл(адости)

<sup>4</sup> Первоначально, видимо, ошибочно было записано: Печальные, печальные мечты!

<sup>5</sup> Ст. 10—16 отчеркнуты слева фигурной скобкой и тем самым отделены от ст. 1—9, которые были перенесены Пушкиным в начало монолога Князя в сцене «Днепр. Ночь».

---

*План на последнем листе рукописи ПД 950*

Мельник и его дочь  
Свадьба  
Княгиня и мамка  
Русалки  
Князь, старик и Русалочка  
Охотники

## 〈СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН〉

(С. 201)

### Планы

〈I〉

(ПД 846, л. 23 об.)

Un riche<sup>1</sup> marchand de drap. Son fils (poète),<sup>2</sup> amoureux d'un(e) jeune demoiselle noble. Il fuit et se fait éc(u)yer dans le château du père, vieux chevalier. La jeune demois(elle) le dédaigne. Le frère arrive avec un prétendant. Humiliation du jeune homme. Il est chassé par le frère à la prière de la demois(elle).

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.

Berth(ol)d en prison s'occupe d'alchimie — il découvre la poudre. — Révolte des paysans, fomentée par le jeune poète.<sup>3</sup> — Siège du château. [Berth(ol)d] le fait sauter. Le chevalier (la médiocrité personnifiée)<sup>4</sup> est tué d'une balle.

La pièce finit par des réflexions — et par l'arrivé(e) de Faust sur la queue du diable (découverte de l'imprimerie, autre artillerie).<sup>5</sup>

〈II〉

(ПД 281)

Ш в а р ц ищет филос(офского) камня — Калибан,<sup>6</sup> его сосед, над ним смеется. Он проедает свое богатство в пустой надежде —

Ш в ( а р ц ). Нет, я ищу не богатства, а истины, мне богатство не нужно —

— Зачем ищешь ты золота —

— Я ищу разрешения вопроса —

— Если ты найдешь золото, [бу(дешь)] ведь ты сложа руки будешь жить —

— Нет я стану искать квадратуру круга.

— Что это такое, верно<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Слово: riche вписано.

<sup>2</sup> Слово: (poète) вписано.

<sup>3</sup> Слова: fomentée par le jeune poète вписаны.

<sup>4</sup> Слова: (la médiocrité personnifiée) вписаны.

<sup>5</sup> Перевод: Богатый торговец сукном. Его сын (поэт), влюбленный в знатную девицу. Он бежит и становится конюшим (другой вариант перевода — оруженосцем) в замке (ее) отца, старого рыцаря. Дев(ица) им пренебрегает. Является брат с претендентом на ее руку. Унижение молодого человека. Брат его прогоняет по просьбе дев(ицы).

Он приходит к суконщику. Гнев и увещания старого буржуа. Приходит брат Бертольд. Суконщик увещевает и его. Брата Бертольда хватают и сажают в тюрьму.

Берт(ольд) в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох. — Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом. — Осада замка. [Берт(ольд)] взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей.

Пьеса кончается размышлениями — и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии) (фр.).

<sup>6</sup> Между строк написано не вполне разборчивое слово, похожее на Рейзтанъ, — может быть, имя соседа.

<sup>7</sup> Внизу, рядом с помещенными на том же листе рисунками, приписано: perpetuum mobile (запись относится или к плану, или к рисункам).

⟨III⟩

(ПД 281)

Ищут Бертольда, ведут его и заключают в тюрьму — открыв(вает) порох — и взрывает<sup>1</sup>.

Сражение — пальба —<sup>2</sup> пор(ажение)⟨?⟩ рыц(арей)⟨?⟩ — — —

*Набросок начала пьесы в стихах*

(ПД 208)

*Редакторская сводка чернового автографа*

Ох горе мне — Мартын, Мартын  
 Клянусь ей ей ты мне не сын —  
 Моя [покойница сшалаила]  
 В кого она тебя родила  
 Мой прадед был честной бочар  
 Он передал свой сыну дар —  
 Дед⟨    ⟩ ⟨нрзб⟩ — отец был ⟨тоже⟩  
 ⟨       ⟩ Прости им боже! —  
 Я тож а ты а ты-то что —

*Черновой автограф<sup>3</sup>*

- |   |    |                                     |
|---|----|-------------------------------------|
| 1 | a. | Ах ты Мартын! Мартын, Мартын        |
|   | b. | Ох горе мне — Мартын, Мартын        |
| 2 | a. | <i>Начато:</i> Ей богу              |
|   | b. | Ей ей, клянусь ты мне не сын —      |
|   | v. | Клянусь ей ей ты мне не сын —       |
| 3 | a. | ⟨       ⟩ покойница сшалаила        |
|   | b. | [Ей] Же⟨на⟩ покойница сшалаила      |
|   | v. | Моя [покойница сшалаила]            |
| 4 | a. | <i>Начато:</i> Да будь <sup>4</sup> |
|   | b. | Да буд⟨ет⟩ ей тиха могила           |
|   | v. | В кого тебя она родила              |
|   | z. | В кого она тебя родила              |
| 5 | a. | Мой прадед был ⟨       ⟩ ткач       |
|   | b. | Мой прадед был честной бочар        |
| 6 | a. | Он⟨?⟩ сыну⟨?⟩ <sup>5</sup>          |
|   | b. | ⟨       ⟩ он передал свой дар       |

<sup>1</sup> В конце слова — росчерк, возможно — частица ся

<sup>2</sup> Перед словом: пор(ажение)⟨?⟩ начато: [⟨нрзб⟩]

<sup>3</sup> Нумерация стихов — по тексту редакторской сводки.

<sup>4</sup> При дальнейшей правке слово: будь осталось неизменным.

<sup>5</sup> Стих вписан.

- в. <        > передал свой дар —  
 г. Он передал свой сыну дар —
- 7 а. *Начато*: Мой дед был  
 б. *Начато*: И дед был  
 в. Дед <        > <нрзб> — отец был
- 8—9 А а. *Начато*: И я бочар ей(?)  
 б. И я бочар те слава, боже! —  
 в. Я тож бочар те слава, боже! —  
 а. *Начато*: А ты что —  
 б. *Начато*: А ты глуп(ец)(?)
- Б <        > Прости им боже! —  
 Я тож а ты [а] а ты-то что —

*Первоначальные варианты автографов ПД 846, л. 27—28 об.,  
 ПД 1038, ПД 846, л. 29—29 об., 32—38 об., 46—54*

- Перед  
 текстом (План)<sup>1</sup>
- С 203 1 Послушай, Франц, / *Начато*: Послушай, Март(ын)  
 1 как отец: я долго терпел / как отец: уймись или худо будет. Я доволь-  
 но терпел  
 5 ленивец / лентяй  
 7 да сочиняя глупые песни? / а. да припеваючи  
 б. да распевая глупые песни?
- 7—8 Как минуло мне 14 лет, покойный отец дал мне два крейцера в руку /  
 а. *Начато*: Отец у меня также был богат, а от него  
 б. Отец у меня также был богат, а как минуло мне 14 лет, он дал мне в  
 руку два крейцера
- 8—9 да примолвил / примолвя
- 9—10 С той поры мы уж и не видались; / а. Дай Бог ему Царство небесное.  
 С той поры я уж его и не видал;  
 б. Дай Бог ему Царство небесное. С той поры мы<sup>2</sup>
- 10 слава Богу, / а. слава Богу, теперь мне 45 лет  
 б. слава Богу, теперь мне 52 года
- 11 бережливостию, терпением, трудолюбием. / прилежанием, бережли-  
 востию, терпением. —
- 12 уж отдохнуть / уж и отдохнуть
- 12—13 и счетные книги, и весь дом. / а. и торговлю и весь дом.  
 б. и счета и весь дом.
- 13—14 После Какую могу иметь к тебе доверенность? / *Начато*: Ты с утра  
 до ночи
- 14—15 которые нас презирают да забирают в долг товары. / а. *Начато*: да  
 б. *Начато*: которые тебя презирают да зани(мают)
- 15 После в долг товары / а. *Начато*: — Презирают! а того не ведают  
 что старый Мартын в своем новом домике

<sup>1</sup> Помета, по-видимому, вписана.

<sup>2</sup> Незавершенная правка.

- б. *Начато*: — Презирают! а того не ведают что старый Мартын не променяет своей лавки где он меряет испанское сукно на их в. — Презирают! а того не ведают что старый Мартын не променяет своей лавки где он меряет испанское сукно и никого не боится, на их каменные замки где они побрякивают шпорами, придумывая где бы им занять
- г. — Презирают! а того не ведают нахалы что старый Мартын не променяет своей лавки убранной [испанскими] сверху донизу испанскими сукнами на их голые каменные замки где они с голоду свищут да побрякивают шпорами.
- С. 203 15 Я знаю тебя, ты стыдишься своего состояния. / Я тебя знаю, ты стыдишься своего происхождения —
- 16 Слушай, Франц. / Но слушай, Франц.
- 16 не переменишься, не отстанешь [от] дворян / не переменишься, да не отстанешь от общества дворян,
- 17 выгоню тебя из дому, / прогоню тебя из своего<sup>1</sup> дому, как покойный отец выгнал меня,
- 18 Карла Герца, / Карла Шмидта
- С. 204 20 То-то же; смотри... / То-то, моя воля; смотри —
- 23 Нужда! Опять денег? / Нужда! денег опять
- 25 где мне их взять? Я ведь не клад. / *Начато*: где мне взять? Я ведь не
- 26—27 эти деньги для тебя не пропавшие. / эти деньги не пропавшие.
- 30 Об этих последни⟨х⟩ разях я слышу уж не в первый раз. / а. *Начато*: Ты мне н⟨ ⟩⟨?⟩
- б. *Начато*: Этих
- в. *Начато*: Эти последние<sup>2</sup> раза мне не в первый раз
- 31—32 теперь уж я все расчислил; / *Начато*: я теперь уж
- Между 32 и 33

Март⟨ын⟩

И это я слышу не в первой —

Берт⟨ольд⟩

Сосед! не будь сам себе врагом. Ты знаешь: золота мне не нужно; я ищу одной истины —<sup>3</sup> Не потеряй<sup>4</sup> случая сделаться первым из земных богачей.

- 33 Эх, отец Бертольд! Коли бы ты не побросал / а. *Начато*: Да если бы ты
- б. Эх брат Бертольд! Кабы ты не бросал
- 34 то был бы богат. / а. то и ты был бы богат!
- б. то уж был бы ты давно богат!
- 35 Какой тут смысл? / *Начато*: Какая
- 35 После Какой тут смысл? / *Начато*: Какой
- 36—37 Отсутствуют.

<sup>1</sup> Слово: своего вписано.

<sup>2</sup> При дальнейшей правке окончание слова: последние осталось неизменным.

<sup>3</sup> Фраза зачеркнута и вновь восстановлена.

<sup>4</sup> Исправлено из: теряй

- С. 204 40 Так прощай же, сосед. / *Начато*: Прощай, сосед. Ид(у)  
 С. 205 41 Прощай. / Прощай, отец.  
 42 Пойду к барону Раулю, авось даст он мне денег. / Пойду к барону  
 Альберу, авось он даст мне денег.  
 43 да где взять ему / *Начато*: да где во(з)мет  
 44 нынче по большим дорогам не так-то легко наживаться. / а. нынче на  
 больших дорогах не так-то легко наживаться —  
 б. нынче на больших дорогах не так-то легко наживаться как лет за  
 40 тому.

Перед 45 Бертольд / Мартын

45 Я думаю, у него деньги есть, потому что / Я думаю, у него деньги  
 есть. Он вме( )

45—46 барон туда отправляется. / барон Рауль туда отправился

Между  
 46 и 47

[Берт(ольд)] Мар(тын)

Ну, а если опыт твой тебе удастся [перестанешь ли ты] и у тебя  
 будет и золота и славы вдоволь, перестанешь ли ты<sup>1</sup> сумасбродить, и  
 будешь ли ты спокойно наслаждаться жизнью, [и бросишь]

[Март(ын)] Бертольд

О конечно... Я тогда займусь еще одним исследованием: мне ка-  
 жется есть средство открыть *perpetuum mobile*.

Мар(тын)

Что такое *perpetuum mobile*

⟨Бертольд⟩<sup>2</sup>

[О... это треб(ует)] *Perpetuum mobile* т(о) есть вечное  
 движение. Если найду вечное движение, то я не вижу границ твор-  
 честву человеческому... [⟨*начато нрзб*⟩] видишь ли Мартын: *opus*  
*magnum* задача заманчивая и открытие любопытное — но найти *per-*  
*petuum mobile*... о!..

Март(ын)

Убирайся к черту с твоим *perpetuum mobile*!.. Ей-богу, отец ⟨Бер-  
 тольд⟩<sup>3</sup> ты хоть кого из терпения выведешь. Ты требуешь денег на  
 дело<sup>4</sup> а говоришь бог знает что. Как можно поверить деньги на слово  
 кому?<sup>5</sup> сумасшедшему — Невозможно. Куда же ты

<sup>1</sup> Слово: ли вписано над строкой; слова: перестанешь ты зачеркнуты и восстановлены.

<sup>2</sup> В автографе вместо: Бертольд по ошибке написано: Март(ын)

<sup>3</sup> В автографе вместо: Бертольд по ошибке написано: Март(ын)

<sup>4</sup> Слова: на дело зачеркнуты и восстановлены.

<sup>5</sup> Вопрос: кому? вписан.



Берт (ольд)

- С. 205 48 Так я пойду к барону Раулю.<sup>1</sup>  
 48 Может быть и даст. / Может быть даст.  
 52 Если и этот опыт не удастся / Если опыт мой не удастся  
 54—55 я возвращу тебе с лихвой и благодарностию все суммы, которые  
 занял у тебя, / я возвращу тебе все деньги которые занял у тебя,<sup>2</sup>  
 56 Зачем барону, а не мне? / *Начато*: Ты мог  
 57—59 И рад бы, да не могу: ты знаешь, что я обещался Пр(есвятой) Бо-  
 городице разделить мою тайну с тем, кто поможет мне при послед-  
 нем и решительном моем опыте. / Ты знаешь что я обещался раз-  
 делить мою тайну с тем [чьа] кто поможет мне при моем откры-  
 тии. —
- С. 206 60—61 Куда ж ты? — постой. Ну так и быть. / Ну так и быть.  
 61 дам тебе денег займы. / дам тебе займы.  
 63 Другого уж не понадобится... / Другого не понадобится...  
 64 сколько, бишь, тебе надобно? / сколько тебе надобно
- С. 207 2 Как мне не задумываться? Сейчас отец грозился меня выгнать /  
 Как мне не задуматься? отец грозился меня выгнать  
 4 За что это? / За что такой гнев?  
 5—6 За то, что я [не люблю нашего состояния] и что я знакомство веду  
 с рыцарями. / а. За то что я не люблю нашего состояния и что я  
 знаюсь с дворянами  
 б. За то что я не люблю нашего состояния и что я знаком с дворя-  
 нами, которые<sup>3</sup>  
 7 Он не совсем прав, / *Начато*: Слушай, брат  
 7 После не совсем виноват. / а. *Начато*: — Бог нам  
 б. Всякое состояние имеет свою честь [и] и свою выгоду.  
 8 Разве мещанин / Разве и ты полагаешь что бедный мещанин  
 8—9 Разве не все мы произошли от Адама? / а. *Начато*: Разве бог  
 созд(ал)  
 б. *Начато*: Разве мы не от  
 в. Разве не все мы приходим от Адама и Евы: — Разве мы не  
 равны перед богом —  
 г. Разве не все мы приходим от Адама и Евы: — Разве мы не  
 братья...  
 д. Разве не все мы приходим от Адама и Евы: — Разве мы все  
 не братья...  
 10—11 Но видишь, Франц, — уже этому давно: Каин и Авель были тоже  
 братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем — /  
 а. Но уже Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем —  
 б. Но уже этому давно Каин не мог дышать одним воздухом с Аве-  
 лем —

<sup>1</sup> Фрагмент подвергся дальнейшей правке и был перенесен ниже (перенос указан пометой: № 1) — см. основной текст, с. 208, строки 3—14.

<sup>2</sup> При правке слова: с лихвой и благодарностию по ошибке были вписаны перед словами: которые занял у тебя

<sup>3</sup> Незавершенная правка.

- С. 207 12 В первом семействе уже мы видим / а. *Начато*: Что  
 б. *Начато*: Адам в раю властвовал один а дети его  
 в. В первом семействе уже были различия состояний; Каин [копал]  
 рыл землю — Авель властвовал
- 12—13 неравенство и зависть / неравенство, зависть
- 14 Виноват ли ⟨я⟩ в том, что ⟨не⟩ люблю своего состояния? / а. Я не  
 люблю своего состояния  
 б. Я не виноват что ⟨не⟩ люблю своего состояния
- 16 После свою честь и свою выгоду / а. — Мы лишились того и другого  
 коли переходим в другое.  
 б. — Мы лишились той и другой коли оставляем то, в коем родились.
- 17 Мещанин / *Начато*: К⟨упец⟩⟨?⟩
- 17—18 Почтен дворянин за решеткою своей башни — купец в своей лав-  
 ке... / а. *Начато*: [Я] Я люблю и уважаю рыцаря на бранном его  
 коне; я почтительно ему кланяюсь  
 б. *Начато*: Я люблю и почитаю⟨?⟩ рыцаря<sup>1</sup> на коне боевом  
 в. *Начато*: Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и [за] в своей  
 г. *Начато*: Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей  
 башни — [а] Если же он садится за  
 д. *Начато*: Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей  
 башни — Но [купец] [купчик] купец смешон на бранном коне, а  
 е. Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей башни —  
 Купца почитает народ за его богатство, но он был бы смешон на тур-  
 нире.  
 ж. Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей башни —  
 Купца почитает народ в его лавке, но он был бы смешон на турнире.<sup>2</sup>  
 з. Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей башни —  
 [Хорош] Почтен купец в своей лавке... но [оставим] оставим это  
 Ф р ⟨ а н ц ⟩  
 и. Почтен рыцар⟨ь⟩ на коне боевом и за решеткою своей башни —  
 Почтен купец в своей лавке... но оставим это; что твои песни не сочи-  
 нил ли ты чего нового<sup>3</sup>
- С. 208 1 тешу тебя в последний раз. / в последний раз соглашаюсь  
 2 Увидишь, не будешь раскаиваться. / а. *Начато*: Увидишь что  
 б. Не будешь раскаиваться.  
 2 После раскаиваться. обозначено место переноса реплик Бертольда  
 и Мартына из предыдущей сцены (Постой! Ну а если опыт твой  
 тебе удастся ~ говоришь бог знает что. Невозможно).  
 14 Экой он сумасброд! / Сумасшедший!  
 15 Экой он брызга! / Экой он скряга

<sup>1</sup> При дальнейшей правке слово: рыцаря осталось неизменным.

<sup>2</sup> В ходе дальнейшей работы над фрагментом слова: Купца почитает народ в его лавке, но он был бы смешон на турнире остались невычеркнутыми. Они отчеркнуты по левому полю круглой скобкой.

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы над фрагментом слова: рыцарь на коне боевом и за решеткою своей башни остались невычеркнутыми. После этой реплики поставлен знак, обозначающий конец сцены.

- С. 209
- 1 Черт побери наше состояние! Отец у меня богат — а мне какое дело? / а. *Начато*: Черт побери мое состояние — — какое дело мне что я богат — мне  
б. Черт побери мое состояние — — какое дело мне что отец у меня богат —
- 2 Дворянин, у которого нет ничего, кроме зазубренного меча / а. *Начато*: Рыцарь  
б. *Начато*: Дворянин у которого кроме з(азубренного меча)
- 4 Деньги! / *Начато*: Я
- 5—6 Если он так силен, попробуй отец ввести меня в баронский замок! / а. *Начато*: Вот Альберт  
б. *Начато*: Ну если  
в. *Начато*: Попробуй он ввести меня в замок! к Б(арону)
- 7 на то есть мещане — / а. у него Вассалы —  
б. *Начато*: мещане
- 7—8 как прижмет их, так и забрызжет кровь червонцами / а. он их прижмет, так у них<sup>1</sup> и забрызжет кровь червонцами  
б. как он их прижмет так у них и забрызжет кровь червонцами  
в. как он прижмет их<sup>2</sup>, так у<sup>3</sup> них и забрызжет кровь червонцами
- 8 Черт побери наше состояние! / *Начато*: Черт побери мещан! на⟨?⟩
- 9 в замке / в замках
- 10 После из своих рук... / *Начато*: да сид(я) / сидит<sup>4</sup>
- 11 считает, считает, клянется, хитрит / считает, считает — хитрит
- 13 Врешь ты, жид / Врешь, плут —
- 14—15 он волен как сокол, он никогда / он волен как сокол — он не умеет грамоте — он никогда
- 18 монах? / *Начато*: Б(ертольд?)
- 18—19 Турнир в \*\*\* и туда едет барон, — ах, Боже мой! / будет турнир в — ах боже мой! туда едет барон —
- 19 там будет и Клотильда. / а. *Начато*: Клотильда т⟨ам?⟩  
б. *Начато*: и Клотильда будет —
- 19—20 Дамы обсядут кругом, трепеща за своих рыцарей / а. *Начато*: [Он] Он  
б. Дамы сядут на ступенях трепеща и краснея за своих рыцарей
- 20—21 Рыцари объедут поле / Рыцари поедут около поприща  
21 перед балконом своих красавиц / а. перед балконами своих<sup>5</sup> красавиц
- 23 и никогда не подыму я пыли / *Начато*: и никогда, никогда герольд
- 25 не ахнет... / не ахнет увидев меня победителем Когда...

<sup>1</sup> Слово: них в автографе зачеркнуто и написано снова.

<sup>2</sup> Слово: их в автографе зачеркнуто и написано снова.

<sup>3</sup> Предлог: у остался невычеркнутым.

<sup>4</sup> В слове: сидить зачеркнуты две последние буквы: тъ, но буква: и осталась неисправленной.

<sup>5</sup> Слово: своих вычеркнуто и восстановлено.

- С. 209 26 презирают нас, / презирают их,  
 28 А! это Франц; на кого ты раскричался? / а. Начато: Здравствуй,  
 Франц, что с  
 б. Здравствуй, Франц, на кого ты сердиться  
 29 Ах, сударь / Ах, рыцарь  
 29 слышали / слушали  
 29 я сам с собою рассуждал... / а. Начато: я  
 б. на кого мне сердиться — разве на самого <себя>  
 в. Начато: я ра(ссуждал?)  
 30 А о чем рассуждал ты сам с собою? / А о чем ты<sup>1</sup> рассуждал сам с собою
- С. 210 32—33 *Отсутствуют.*  
 36—37 Вечером воротился я поздно / а. Начато: Ночью  
 б. К вечеру воротился я поздно —  
 в. Ввечеру воротился я поздно —  
 37 и порядочно подпил) / и <мы?<sup>2</sup>> подпили — вот я и  
 37—38 Яков сказал мне что-то... я рассердился и ударил его / а. Яков  
 стал меня раздевать — И сломал мне шпору — Я ударил его  
 б. Яков стал меня разувать — и сломал мне шпору — я ударил его  
 38 помнится / а. Как в тексте.  
 б. кажется  
 39 После точно по щеке / а. — да дело в том что забыл я снять рука-  
 вицу —  
 б. — да дело в том что забыл я снять перчатку —  
 39 Яков повалился / Яков мой повалился  
 40 я лег не раздевшись — / а. Начато: я пр( )  
 б. я лег не раздевая(сь)  
 42 Ай, рыцарь! видно, пощечины ваши тяжелы / Да видно пощечины  
 ваши тяжелы  
 43 На мне была железная рукавица. / а. Начато: Нет — да на мне  
 была железная перчатка — Что право  
 б. Нет — да на мне была железная перчатка — такой грех —  
 43—44 моим конюшым / моим оруженосцем  
 45 Вашим кон(юшим)? / Вашим оруженосцем?  
 46 Что ж ты почесываешься? Соглашайся. / а. Начато: Что? верно  
 боишься не бось — не всякого же  
 б. Что? верно боишься не бось — Не все ж мои оруженосцы уби-  
 ты до смерти  
 в. Что? верно боишься не бось — Не все ж конюшие убиты до  
 смерти<sup>2</sup>  
 46—49 ты будешь жить у меня в замке. Быть оруженосцем у такого рыца-  
 ря, как я, не шутка: ведь уж это ступень. Со временем, как знать,  
 тебя посвятим и в рыцари — многие так начинали. / а. Начато:  
 Со <временем?>  
 б. Ты будешь жить у меня в замке, со временем — как знать — тебя  
 посвятим и в рыцари — [оруженосец есть] быть оруженосцем у тако-

<sup>1</sup> Слово: ты при дальнейшей правке осталось невычеркнутым.

<sup>2</sup> Слова: не все ж конюшие убиты до смерти взяты в скобки и отмечены знаком переноса, см. их на с. 211, строки 57—58.

го<sup>1</sup> рыцаря как я не шутка — ведь уж это первая ступень — — Вы-соко можно<sup>2</sup>

С. 210—211

50—53 Эти четыре реплики записаны отдельно, внизу следующего листа (л. 34), после отчерка. Место их переноса отмечено значком (подробнее см. примеч., наст. т., с. 937).

А ему какое дело до тебя? / А тебе какое дело? —

Он меня наследства лишит... / Он меня проклянет и наследства лишит —

А ты плюнь — тебе же будет легче. / а. Как в тексте.

б. Тебе же будет легче —

С. 211

54 И я буду жить у вас в замке?.. / Начато: И вы меня

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

Начато: Нет, рыцарь,

б. Нет, г⟨осподин⟩ рыцарь, коли случится такой грех — посмотрим кто еще⟨?⟩ кого...

60 Что? Что ты говоришь, я теб⟨я⟩ не понял / Что ты говоришь, я не понял

61 Так, я думал сам про себя. / а. Так, я про себя

б. Так, я думаю сам про себя —

64 Нечего было и думать. Достань-ка себе лошадь и приходи ко мне. / Вот, люблю — нечего долго думать достань себе лошадь и приезжай ко<sup>3</sup> мне — —

С. 212

1 Берта, скажи мне что-нибудь, мне скучно. / а. Начато: Берта, мне скучно — поговори

б. Берта, расскажи мне что-нибудь

2 О чем же я буду вам говорить? — не о нашем ли рыцаре? / а. Начато: Вы

б. Начато: О чем же я вам

в. Начато: О чем же я буду вам говорить? — не о том ли рыцаре,

3 О каком рыцаре? / Начато: О которо⟨м⟩

4 на турнире. / на турнире — и которому подарили вы шарф

5 О графе Ротенфельде. Нет, я не хочу говорить о нем; / а. Нет, я не хочу говорить о нем;

б. О Ринальде Герренфельде. Нет, я не хочу говорить о нем;

5 вот уже две недели / вот уже более недели

6—7 это с его стороны неучтивость / это с его стороны совсем неучтиво

9 Почему ты так думаешь? / Почему так думаешь —

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

12 Это совсем другое дело — вы / Начато: Вы

13—14 Да и про гр⟨афа⟩ ⟨Ротенфельда⟩ толковать тебе нечего. / Начато: [⟨начато нрзб⟩] Да и про гр⟨афа⟩ Герр⟨енфельда⟩<sup>4</sup> слушать

<sup>1</sup> Слово, такого вписано над строкой.

<sup>2</sup> Перестановка фраз внутри реплики, дающая вариант основного текста, отмечена значками.

<sup>3</sup> Исправлено из первоначального: к

<sup>4</sup> Это имя осталось в автографе неизменным.

- С. 212 14 Говори мне о ком-нибудь другом. / а. *Начато*: Говори что-нибудь  
б. Говори мне о другом
- С. 213 15 О ком же? О конюшем братца, об Франце? / а. *Как в тексте*.  
б. О ком же? [М(?) Угодно вам о конюшем братца, об Франце —  
16 Пожалуй — / О Франце? Пожалуй —  
18 Франц от меня без ума? Кто тебе это сказал? / Франц от меня без  
ума! Кто это сказал —  
19 Никто, я сама заметила / а. *Начато*: Он сочиняет  
б. Никто, но я сама это заметила  
19 После Никто, я сама заметила / *Начато*:
- Кл(отильда)
- 19 верхом / *Начато*: н(а)  
20 он не (видит) никого, кроме вас; / а. *Начато*: он не сводит [с] с ва-  
шего лица,  
б. он глаз не сводит с вашего лица,  
в. он с вас глаз не сводит<sup>1</sup>  
г. он не (видит) никого, кроме как вас, [все(?) он вам наливает  
21—22 он всех проворнее его подымет — а на нас и не смотрит / [т(о)] он  
всех проворнее вам его подымет — на нас он и не смотрит  
23 предезкая тварь / *Начато*: предезкий
- Ремарка*  
после 23 *В автографе*: (Входят Альб(ер)Геррен(фельд)<sup>2</sup> и Франц).  
24—25 граф приехал погостить в нашем замке. / а. *Начато*: я встретил его  
как  
б. *Начато*: о(н)  
в. *Начато*: граф приехал к нам — по(гостить?)  
26 благородная девица / прекрасная Клотильда  
26—27 еще раз поцеловать ту прекрасную руку, из которой / поцеловать ту  
прекрасную руку, [из] от которой  
29 принимать вас у себя / а. *Как в тексте*.  
б. принимать у себя  
29 Братец, я буду / *Начато*: Иду к пр( )  
30 После в северной башне... / в —  
32 девушка / девица  
32—33 Где ваши слуги? / *Начато*: Приехал ли ваш о(руженосец)  
33 Франц, разуй графа. (Франц медлит.) / Франц, разуй графа  
Что же ты?
- С. 214 35 Я не всемирный слуга, / а. *Как в тексте*.  
б. *Начато*: Я слуга?  
36 Ого, какой удалец! / а. *Начато*: Еге — барон  
б. Какой удалой? Знай дружок, что я не всякий —

<sup>1</sup> При дальнейшей правке слово: сводит осталось незаменным.

<sup>2</sup> Это имя осталось в автографе неисправленным.

<sup>3</sup> Незавершенная и сразу же отмененная правка над строкой. Предыдущий вариант оставался невычеркнутым.

- С. 214 38 ⟨Франц⟩. Я сам готов оставить замок. / а. Як⟨ов⟩<sup>1</sup>. Рыцарь, если я вам не нужен, [до⟨звольте?⟩] то позвольте мне оставить замок —  
 б. Як⟨ов⟩. Я готов оставить замок —
- 39—40 Мужик, подлая тварь! Извините, граф, я с ним управляюсь... Вон!.. (Толкает его в спину.) Чтобы духа твоего здесь не было. / а. Вон!.. (толкает его в спину) чтобы духа твоего здесь не было — Извините, граф [упрямо⟨го⟩] грубость этого дурака — я с ним управляюсь —  
 б. Как в тексте.  
 в. Мужичище, подлая тварь! Извините, граф, я с ним управляюсь... Вон!.. (толкает его в спину) Чтобы духа твоего здесь не было.
- Перед 41 В автографе обозначение действующего лица отсутствует.  
 41 Пожалуйста, не трогайте этого дурака; он, право, не стоит... / а. Отсутствует.  
 б. Пожалуйста, оставьте дурака  
 в. Пожалуйста, оставьте этого<sup>2</sup> дурака
- С. 215 2 Чего ты хочешь / Что ты хочешь  
 3—4 он осмелился мне нагрубить... / он грубиян  
 7 Так, ничего / Ничего, глупость  
 7 нечего и говорить / нечего о том говорить  
 8 долго ли гр⟨аф⟩ пробудет у нас? / долго ли пробудет у нас граф  
 9 Думаю, сестра, что это / Думаю, что это  
 12 Я говорю / Начато: [О] О⟨н?⟩<sup>3</sup>
- С. 216  
 Перед 1 В автографе: Альб⟨ер⟩<sup>4</sup>  
 1 домик / дом  
 1 оставлять / Начато: остави⟨ть⟩  
 2 для гордых / Начато: для горде⟨ливых?⟩  
 3 девицы / девы  
 3—4 я сделался / и сделался  
 4—5 я привык сносить детские обиды глупого, избалованного повесы / а. Начато: я привык сносить его  
 б. я привык сносить детские обиды легкомысленного баловня  
 5 я не примечал ничего... / Начато: Он  
 7—8 О, я им отомщу, отомщу... / О я им отомщу...  
 9 Как-то примет / Начато: Как  
 10—11 (Про себя.) Вот черт принес! / Отсутствует.  
 12 Здравствуй, Карл; отец дома? / Дома отец?  
 13 Ах, Франц, — давно же ты здесь не был... / а. Начато: Отец...  
 б. Начато: Ах Франц — давно ты не бы⟨л⟩

<sup>1</sup> Ошибка, оставшаяся неисправленной.

<sup>2</sup> Слово: этого зачеркнуто и восстановлено.

<sup>3</sup> В ходе дальнейшей работы буква: О осталась незачеркнутой.

<sup>4</sup> Ошибка, оставшаяся неисправленной.

- С. 216 13—14 Отец твой с месяц как уж помер. / а. *Начато*: Отец твой умер вот уже  
 б. Отец твой с месяц уж как помер  
 18 он меня любил; / *Начато*: он был  
 19 Боже мой! Что ты говоришь? / а. *Отсутствует*.  
 б. Боже! и я виноват! я причина его смерти!..
- С. 217 20—21 Он умер, осердясь на приказчика и выпив сгоряча три бутылки пива — оттого и умер. / а. Он умер — видишь ли — отобедав у Иоганна Фурста,  
 б. Он умер — видишь ли — отобедав на именине у Иоганна Фурста,  
 в. *Как в тексте*.  
 г. Он осердился на приказчика, и выпил сгоряча три бутылки пива — от того и умер —  
 21 Знаешь ли что еще, Франц? / а. Знаешь ли что?  
 б. Знаешь ли что, Франц?  
 24 Не смею / Ей богу не смею  
 25 Знаю: тебе... / Тебе...  
 26 Я готов был бы тебе всё отдать... / и готов был бы тебе отдать его — —  
 27—28 однако вот, по совести, чувствую, что все-таки сын наследник отца, / но вот по совести, чувствую что сын наследник отца,  
 29 я и женился... / *Начато*: я и женился на  
 29 а вот теперь, как женат, / а теперь как я женат,  
 30 и как быть... / и как быть с хозяйством...  
 31 Владей себе моим наследством, / Владей себе наследством,  
 34 я тебе ее покажу. / а. *Начато*: Ты ее знаешь: пой(дем)  
 б. *Начато*: Ты ее знаешь: взойди к нам, отобедай с нами — —  
 — [я те(бе)] <начато нрзб>  
 в. Ты ее знаешь: взойди к нам отобедай с нами  
 г. Ты ее знаешь: взойди к нам, мы обедаем  
 36 отдай / подари  
 38—39 мы только что сели за стол... / а. *Как в тексте*.  
 б. мы только что сели за стол — Юлия! Юлия!  
 40 Не могу, я спешу... / Пожалуй!..
- С. 218 44—45 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. / Ну теперь я совершенно покоен; у меня не будет ни тяжбы ни хлопот — А какой он добрый малый — и как жаль что он такой беспутный!
- С. 219 *После В а с а л ы*, вооруженные косами и дубинами / *Начато*:  
 Цоп, цоп по ногам  
 <начато нрзб>  
 1 не робеть; подпустите / а. *Начато*: не робейте; — бросайтесь  
 пря(мо)  
 б. *Начато*: не робеть; — мет(ьте)(?)  
 2—3 и наскочут — / и напустят на вас лошадей —  
 3 размахнитесь косами, / а. *Начато*: размахну(вшись)  
 б. размахнитесь — да косами,



- С. 219      3 а мы из лесу / *Начато*: а мы уж  
               4 чу!.. Вот они. / чу! топот — Вот они
- Ремарка*  
 после 4 Франц с часть⟨ю⟩ вассалов скрывается за лес. / часть<sup>1</sup> вассалов  
 скрывается за лес
- Вм. 5—9                    а. Блещет во поле коса,  
                                   Светит, веселится...<sup>2</sup>  
                                   А цвeточек, дня краса  
                                   Перед ней ложится —
- Ой коси, моя коса...  
                                   Алые цвeточки...
- Под цвeточками змия  
                                   Пестрая таится...  
                                   На змею коса моя
- б. Светит во поле коса,  
                                   Сердце веселится...<sup>3</sup>  
                                   А цвeточек, дня краса<sup>4</sup>  
                                   Перед ней ложится —
- Ой коси моя коса  
                                   Ой цветы, цвeточки...
- Под цвeточками змия  
                                   Резвая таится...  
                                   На змею коса моя
- Ремарка*  
 после 9 Несколько рыцар⟨ей⟩ / а. Рыцаря<sup>5</sup>  
                                   б. Толпа рыцар⟨ей⟩
- Перед 11 Альбер / Рыцаря
- Ремарка*  
 после 13 Лошади раненые падают с седоками, другие бесятся. / а. *Начато*:  
                                   Косыри  
                                   б. *Начато*: Вассалы  
                                   в. Несколько лошадей ранено — и падают с седоками
- Перед 14 Франц (бросается из засады) / Альбер (бросается из  
                                   засады)
- 14 У! У! / Гу, Гу...
- С. 220
- Перед 15 Один рыцарь (другому) / Ротенф⟨ельд⟩ Альб⟨ер⟩у  
                                   16 Ничего, нас еще пятеро верхами. / Что делать —

<sup>1</sup> При дальнейшей правке форма слова: часть осталась неисправленной.

<sup>2</sup> Первоначально было *начато*: Поле

<sup>3</sup> Первоначальные варианты правки: а. Сердце веселится

б. Светит веселится

<sup>4</sup> Окончательному варианту предшествовал набросок: Зеленая по⟨лоса⟩

<sup>5</sup> Форма слова: Рыцаря осталась неисправленной.

- С. 220 17—18 а. Вассалы  
 Гу! гу! гу!..  
 Рыцари  
 Подлецы, собаки, вот мы вас!  
 б. Вассалы  
 У! У! У!..  
 Фра⟨нц⟩  
 Не робеть,  
 Рыцари  
 Подлецы, собаки, вот<sup>1</sup> мы вас!
- Ремарка*  
 после 18 Сражение. Все рыцари падают один за другим. / а. Сражение.  
 Все рыцари лежат  
 б. *Начато*: Сражение. Все рыцари с  
 в. *Начато*: Сражение. Все рыцари легли — Вассалы  
 г. *Начато*: Сражение. Вассалы  
 д. Сражение. Все рыцари лежат
- 19—20 Наша взяла!.. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые! Теперь  
 вы в наших руках... / а. *Начато*: Кровопийцы! гордецы прокля-  
 тые! Не  
 б. *Начато*: Кровопийцы! гордецы поганые! Проклятые  
 в. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые! Наша взяла!...  
 г. Наша взяла!.. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые!
- Перед* 21 В автографе: Альб⟨ер⟩<sup>2</sup>  
 21 подымите забрала / *Начато*: подымите с ⟨их лиц⟩<sup>2</sup>
- Ремарка*  
 после 22 Едет другая толпа рыцарей. / а. *Начато*: Васса⟨лы⟩  
 б. Едет толпа рыцарей
- 23 Здесь дерутся. / Кажется дерутся —  
 24 Это бунт — подлый народ бьет рыцарей. / а. *Начато*: Точно  
 б. *Начато*: Это бунт — черные люди  
 в. Это бунт — подлый народ напал на рыцарей —
- Ремарка*  
 после 25 Наехавшие рыцари нападают на вассалов. / Рыцари напада-  
 ют на вассалов, которые [бегу⟨т⟩] раз⟨бегаются⟩
- Между* 26 и 27 а. *Начато*:  
 Рыцари  
 Труссы! Зайцы!.. однако и

<sup>1</sup> Над строкой начато и сразу зачеркнуто: ⟨нрзб⟩

<sup>2</sup> Ошибка, оставшаяся неисправленной.

б. Победители.

Зайцы! Зайцы!.. И эти трусы могли победить благородных рыцарей — Смотрите<sup>1</sup>

Один из рыцарей берет<sup>2</sup> Фра⟨нца⟩ в плен

С. 220 27 Куда вы! / Зайцы, куда вы! см⟨отрите⟩⟨?⟩

Перед 28 В автографе обозначение действующего лица отсутствует.

28 успеешь им проповедать. / а. успеешь нас перечесать —

б. успеешь их усосветить

в. успеешь им проповедать с высоты виселицы —

С. 221

Ремарка

после 30 Лежащие рыцари / а. Все рыцари

б. [лежа⟨щие⟩] рыцари

Перед 31 В автографе: Ф⟨ранц⟩⟨?⟩<sup>3</sup>

32 Благодаря железным латам... / Начато: Благодаря н⟨ашим?⟩

33 встречаю тебя / тебя встречаю

34 за великодушную помощь. / за помощь — Смею ли просить вас в мой замок?<sup>2</sup>..

34 на нашем месте вы бы сделали то же самое / вы бы сделали то же самое

Перед 36 В автографе: Ал⟨ьбер⟩<sup>4</sup>

36—37 и дружески попировать?<sup>2</sup>.. / и попировать

38 Извините, что не можем / Мы не можем

38—39 вашим благородным гостеприимством / вашим предложением

39 Эльсбергского принца / Начато: Эльсбергского гер⟨цога⟩

Перед 41 В автографе: Альб⟨ер⟩<sup>4</sup>

41 сделайте мне честь у меня отужинать. / а. Начато: отужинайте

б. сделайте мне честь у меня отужинать и ночевать; завтра рано<sup>5</sup> на рассвете

42—43 С удовольствием. Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам наших... мы сядем за вами — / а. Начато: С удовольствием<sup>6</sup>

б. С удовольствием — Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам наших — —

в. С удовольствием — Но у вас нет лошадей — садитесь за нами —

44 так и быть, доведем уж до первой виселицы... / привяжем к хвосту — да<sup>7</sup> доведем до первой виселицы... [ступай] садись

<sup>1</sup> Реплика была доработана и перенесена ниже — см. с. 221 строку 29; знак переноса отмечен тремя крестами на л. 47 об. и 48.

<sup>2</sup> Слово: берет было написано в автографе дважды: первый раз оно ошибочно записано с новой строки как начало реплики.

<sup>3</sup> Ошибка, оставшаяся неисправленной.

<sup>4</sup> Приглашение в замок исходит здесь от Альбера, однако в следующей сцене рыцари оказываются в замке Ротенфельда. Сделав его вместо Альбера хозяином, принимающим гостей, Пушкин не внес соответствующей поправки в обозначение действующего лица.

<sup>5</sup> Слово: рано вписано.

<sup>6</sup> Слова: С удовольствием вычеркнуты и снова записаны над строкой.

<sup>7</sup> Частица: да осталась незачеркнутой.

- С. 221 45 привязать к репице моей лошади... / а. *Начато*: привязать на  
б. привязать к репице моей лошади...  
Уезжают
- С. 222  
Ремарка  
в начале  
сцены
- 2 Замок Ротенфельда / Замок рыцаря  
2 более ста лет... / более осьмидесяти лет...  
2 прадед мой поставил его / прадед мой поставил их  
2—3 отправляясь в Палестину, где и остался; / а. *Начато*: уезжая  
б. *Начато*: отбы(вая)  
в. возвратясь из Палестины;  
3 ему стоил двух замков / *Начато*: дорого ему стоил; он  
4 за бесценнок — какому-то епископу / а. *Начато*: за ка(?)  
б. за бесценнок — нашему епископу;  
4 После епископу / а. *Начато*: а его  
б. *Начато*: дед  
в. прадед не воротился из походу  
г. прадед с походу не воротился, и я пью его вино,  
5 За здоровье благородной хозяйки! / *Начато*: За здоровье прек(рас-  
ной)  
7 За здоровь(е) ваших дам! / ваше здоровь(е)  
8—9 *Отсутствуют.*  
10 но ему / но на нем  
11 что делать — всё вышло / всё вышло  
12 недостает песен миннезингера... / недостает миннезингера —  
13 ступайте-ка / а. *Начато*: поб(егите?)  
б. *Начато*: сыщите-ка  
в. *Начато*: ступайте в
- С. 223 15 Да чего ж нам лучше? Ведь Франц еще не повешен / Да кого ж луч-  
ше? а Франц еще не повешен  
16 И в самом деле, кликнуть сюда Франца! / Кликнуть его сюда —  
18 Да тот самый негодяй, которого вы взяли сегодня в плен. / Да вот  
этот негодяй, что вы взяли сегодня в плен.  
19 Так он и миннезингер? / Так он миннезингер?  
20 О! всё что вам угодно. / Он всё что вам угодно.  
21 рыцари хотят послушать твоих песен, коли страх / а. *Начато*: рыца-  
ри хотят песню. Пой, пока страх  
б. *Начато*: рыцари хотят песню. Посмотрим  
22 а голос еще не пропал. / а язык еще не отнялся —  
23 Чего мне бояться? / а. *Как в тексте.*  
б. *Начато*: Не бойтесь, ведь е(ще)  
в. Чего мне бояться? [ведь еще] еще я не удушен.  
23 песню / балл(аду)  
23—24 Голос мой не задрожит, и язык не отнялся.<sup>1</sup> / *Начато*: Голос есть

<sup>1</sup> Фраза вписана.

- С. 223    25    Посмотрим, посмотрим. Ну — начинай... / а. *Начато*: Люблю за то что не унывает — вот тебе  
                  б. *Начато*: Люблю за то что не унывает — Клотильда! дай ему кубок, вино
- Клот ⟨ильда⟩
- Франц — вот
- в. Люблю за то что не унывает — [вот теб⟨е⟩] вот тебе кубок вина и начинай...
- Перед* 26    восклицали,<sup>1</sup>  
                  36            И до гроба ни с одною  
С. 224    38—41    С той поры стальной решетки  
                  Он с лица не подымал  
                  И себе на шею четки  
                  Вместо шарфа навязал
- 42            Полный чистою любовью,  
                  43            Верный набожной мечте,
- 46—49<sup>2</sup>    а    Между тем как паладины  
                  Оглашая битв равнины  
                  Именами дам своих
- б.    Между тем как паладины  
                  Оглашали на конях⟨?⟩  
                  ⟨нрзб⟩⟨     ⟩ Палестины  
                  Именами дам ⟨     ⟩<sup>3</sup>
- После* 57    а.    Но Пречистая конечно  
                  Заступилась за него  
                  И ⟨впустила в царство вечно⟩  
                  Паладина своего.
- б.    Но Пречистая конечно  
                  Заступившись за него  
                  Водворила в царство вечно  
                  Паладина моего.
- 58    Нет ли чего повеселее? / Нет ли повеселее
- 62            Это что за сапоги?
- 63            а.    *Начато*: [⟨нрзб⟩]
- б.    Гей жена! — ах ты бездельник!

<sup>1</sup> В Акад. это слово (последнее на л. 50) интерпретируется как ремарка Восклик-цанья, место которой определено после песни Франца, записанной позже остального текста на оставленных пустыми листах 50 об.—51 об. Однако в автографе отчетливо читаются как слово: восклицали, так и запятая после него; отсутствует характерное для оформления ремарок подчеркивание. Поэтому более правомерно видеть здесь запись, связанную с набросками песни Франца (ср. ниже, примеч. 3, отдельные наброски к шестой строфе песни о бедном рыцаре).

<sup>2</sup> Первоначальные варианты этих стихов, расположенные на л. 50 об. под заглави-ем: Жил на свете, предшествовали записи песни на л. 51—51 об.

<sup>3</sup> Ниже записаны отдельные наброски, относящиеся к данной строфе:

[В бой неслися]  
[Встречу]  
Мчались в [⟨начато нрзб⟩]



Черновой автограф<sup>1</sup>

- 1—2 А а. *Начато*: Мельник  
 б. *Начато*: Воротился  
 в. Мельник рано воротился  
 г. Мельник к ночи воротился  
 Смотрит — дома ли жена  
 Б а. *Начато*: Воротился ме⟨льник⟩  
 б. Воротился к женк⟨е⟩ мельник  
 а. Смотрит — видит сапоги  
 б. Смотрит — чьи⟨ ⟩<sup>2</sup> сапоги  
 в. Видит — что за сапоги?  
 3—4 а. *Начато*: Это чьи, жена?  
 б. Говори — ах ты, бездель⟨ник⟩  
 Где ты видишь сапоги,<sup>3</sup>  
 5—6 ⟨ ⟩  
 а. Это бочки<sup>4</sup>  
 б. *Начато*: Это бочки — — Нет  
 в. Это ведра — — Ведра! право —  
 г. Это ведра — Ой-ли? — право —  
 7—10 А Вот уж сорок лет живу  
 [Ни] Не видал я на⟨яву⟩  
 Б а. *Начато*: Ах⟨?⟩ жена⟨?⟩, жена⟨?⟩  
 б. Это ведра? Что за вздор  
 Вот уж сорок лет живу  
 Не видал я на⟨яву⟩<sup>5</sup>  
 На ⟨ ⟩[ведр⟨ах⟩⟨?⟩] шпор  
 В Вот уж сорок лет живу  
 ⟨ ⟩  
 [Где] Где [⟨начато нрзб⟩] ни ездил ни ⟨бывал⟩  
 Шпор на ведрах не видал<sup>6</sup>

Черновой набросок начала пьесы в стихах

(ПД 231)

Редакторская сводка чернового автографа

Эй Франц я говорю тебе в последний раз  
 ⟨ ⟩ терпеть твоих проказ

<sup>1</sup> Нумерация стихов — по тексту редакторской сводки.

<sup>2</sup> Незавершенная правка.

<sup>3</sup> Стих вычеркнут и восстановлен.

<sup>4</sup> Запись сделана посередине страницы; возможно, она предназначалась не для начала стиха. Левее и немного выше отдельно записанное слово: тебя, по-видимому относящееся к незаписанному в автографе предшествующему стиху.

<sup>5</sup> При дальнейшей правке этот вариант стиха остался невычеркнутым.

<sup>6</sup> Под текстом поставлен знак конца строфы и записано слово: Воротился, намечающее начало следующей строфы.





ПЛАНЫ И НАБРОСКИ  
НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

⟨ВАДИМ⟩

(С. 229)

⟨I. ПЛАН⟩

*Первоначальные варианты плана трагедии*

(ПД 830, л. 43)

- С. 229    1    Вадим влюблен / Вадим  
          1    она невеста Громвала / она невеста Буриvoja  
          2    Вадим и его шайка таятся близ могилы Гостомысла / *Начато*: Вадим  
                  и его шайка  
          2—3    Вадим был<sup>1</sup> во дворце / *Начато*: Вадим в  
                  3    и назначил свиданье Рогнеде. / *Начато*: свиданье  
                  3    *После*: и назначил свиданье Рогнеде. / *Начато*: Она  
          5—7    Рогнеда, раскаянье ее ~ Громвал его защищает. / Рюрик и Гром-  
                  вал — презрение к народу самовластия — Громвал его защищает —  
                  — Рогнеда Громвал —, Рогнеда раскаянье ее воспоминанья, являет-  
                  ся Вадим [Рогне] Рогнеда и Громвал Рюр⟨ик⟩  
*После* 9    *Отчеркивание, отмечавшее конец плана.*<sup>2</sup>

*Набросок плана*

(ПД 830, л. 58)

Вадим — в мрачную ночь [сид⟨ит⟩] сокрытый у Гробницы Гостомысла —

⟨II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК⟩

*Автограф ПД 831 (л. 61—61 об.)*

В⟨ а д и м ⟩

- Перед* 1 А а. Рогдай, мы ждем тебя; скажи, какую весть  
          б. Мы ждем тебя Рогдай! скажи, какую весть  
          О нашей родине ты можешь мне принести —

<sup>1</sup> Слово: был вписано.

<sup>2</sup> Строка 10 вписана до отчеркивания.

- Б Вычеркнуто.
- 1 Ты видел Новгород; ты слышал глас народа
- 2—3 а. Жива ль в их памяти славянская свобода  
б. Скажи, Рогдай — жива ль славянская свобода  
Иль князя чуждого покорные рабы
- 4 а. Достойны вечного проклятия судьбы  
б. Достойны вечного гонения судьбы  
в. Решились оправдать гонение судьбы
- Р (огдай)
- 5—10 Вадим, надежда есть; народ нетерпеливый,  
Старинный вольности питомец горделивый,  
Досадуя влачит позорный свой ярем;  
Как иноземный гость, неведомый никем  
Являлся я в домах, на стогнах и на вече  
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече —
- 11 а. Уныл наш Новгород; веселый шум утих,  
б. Везде<sup>1</sup> уныние<sup>2</sup>; веселый шум утих,  
в. Унынье<sup>2</sup> царствует; веселый шум утих,  
г. Народный дух уныл; веселый шум утих,  
д. Уныл народный дух; веселый шум утих,  
е. Уныние везде<sup>3</sup> торговли глас утих,
- 12 а. Умы<sup>4</sup> встревожены, и пламя тлеет в них  
б. Умы встревожены и тлеет пламя в них  
в. Встревожены умы, таится пламя в них
- 13—14 Младые граждане кипят и негодуют  
Вадим, они тебя с надеждой именуют...
- 15—21 А Явись — и перемен ударит грозный час.

## В (адим)

Безумные! давно ль в восторге зрел я вас  
Когда свою судьбу<sup>5</sup> варягам поручили...  
И вольные главы под иго преклонили  
Давно ль, неверные, они в глазах моих  
Встречали торжеством<sup>6</sup> властителей чужих...  
Изгнанию моему давно ль рукоплескали?..

## Б В (адим)

- а. Несчастные, давно ль они в глазах моих  
б. Безумные!.. Давно ль они в глазах моих  
Встречали торжеством властителей чужих...

<sup>1</sup> Слово: везде вычеркнуто и восстановлено.

<sup>2</sup> В автографе: уныние

<sup>3</sup> Первоначально было начато: Везде уны(ние)

<sup>4</sup> Слово: Умы зачеркнуто и восстановлено.

<sup>5</sup> Слово: свою вписано над строкой.

<sup>6</sup> Перед словом: торжеством вставлен, а затем зачеркнут предлог: с

И вольные главы под иго преклоняли —  
 Изгнанию моему давно ль рукоплескали?..  
 Теперь зовут меня — а завтра, мож(ет,) вновь  
 Неверна их вражда! неверна их любовь  
 Но я не изменю —

⟨III. МЕТРИЧЕСКИЕ ПРОБЫ⟩

*Автограф ПД 39*

⟨Уж⟩<sup>1</sup> как п̄ал тум̄ан с̄едой̄ на̄ син̄ей̄ мор̄е̄

\*

Гост̄ом̄б̄сл̄ов̄ӯ м̄ог̄ил̄ӯ гр̄оз̄ную̄ в̄иж̄ӯ

\*

- a. Легконогие козы⟨?⟩ по лесу рыщут
- б. Легконогие елени по лесу рыщут

\*

- a. *Начато*: Есть надежда! Верь, Вадим град
- б. Есть надежда! Верь, Вадим народ натерпелся⟨?⟩
- в. Есть надежда! Верь, Вадим, народ ⟨        ⟩

\*

- a. Ах⟨?⟩ далече далече плывет в печальном тумане
- б. Он̄ д̄ал̄еч̄е̄ д̄ал̄еч̄е̄ пл̄ыв̄ет̄ в̄ печальном̄ тумане

<sup>1</sup> Начало первой строки оборвано, осталась лишь последняя буква первого слова:  
 ь — предположительно, слова: Уж

〈КОМЕДИЯ ОБ ИГРОКЕ〉

(С. 232)

〈I. НАБРОСКИ ПЛАНА〉

*Первоначальные варианты автографа*

〈1〉

(ПД 831, л. 40)

- С. 232    1 Вальберхова вдова / *Начато*: Со〈сницкий〉  
           1 Сосницкий ее брат / *Начато*: бра〈т〉  
           2 Рамазанов, Боченков — / Рамазанов, Боченков и  
           3 Рамазанов узнает Брянского. / *Начато*: В

〈2〉

(ПД 831, л. 40)

С. 232

- Перед* 1 〈Сосницкий〉 и В〈альберхова〉. / *Начато*: С〈осницкий〉 и  
           В〈альберхова〉 с бала, а тот<sup>1</sup>  
           3 Долго ли тебе быть Бог знает где? / *Начато*: Долго ли тебе по  
   3—4 Добро либералы — да ты-то что? Зачем не в свете? / *Начато*: Доб-  
           ро<sup>2</sup> либералы — да ты-то что. — — вот  
           5 Да вся молодежь / *Начато*: Да все  
           7 Скоро ли отстанешь? / *Начато*: ты  
           8 Сестрица, милая, уезжай / сестрица, уезжай  
           8—9 у меня будет завтрак. / *Начато*: у меня будут  
*Перед* 13 〈Сосницкий〉 и 〈   〉 / С〈осницкий〉 и Рам〈азанов〉〈?〉<sup>3</sup>  
           15 Полно врать — я поспею. / *Начато*: Полно врать — в〈?〉  
   16—17 Бр〈янский〉 и Рамазанов узнают, уговариваются. / Бр〈янский〉 и  
           Рамазанов уговариваются.<sup>4</sup>

- С. 233    21 〈Величкин〉. Там же. / *Начато*: В.<sup>5</sup> попола〈м〉  
           22 Поди за Бр〈янский〉м вписано по ошибке перед репликой Вальберхо-  
           вой: А Бр〈янский〉?  
*Перед* 23 Бр〈янский〉 и Вальб〈ерхова〉. / *Начато*: В

<sup>1</sup> Слова: с бала, а тот вписаны.

<sup>2</sup> Над строкой: {〈начато нрзб〉}

<sup>3</sup> Возможно, вычеркиванию имени: Рам〈азанов〉〈?〉 предшествовала неразборчивая правка.

<sup>4</sup> Ниже в автографе поставлена фигурная скобка, вероятно отмечавшая композиционное деление, возможно — конец акта.

<sup>5</sup> Буква, обозначающая действующее лицо, вычеркнута, вероятно, по ошибке.

〈3〉

(ПД 831, л. 40 об.)

- С. 233 1 Вы здесь, а мне ничего не сказали — / Вы здесь мне ничего не сказали —

〈4〉

(ПД 831, л. 40 об.)

- С. 233 1 — Мочи нет устал — проигрался — / *Отсутствует.*

〈5〉

(ПД 831, л. 40 об.)

- С. 233 1—3 〈Сосницкий〉. Я шел к тебе, сестра. 〈Вальберхова〉. Покорно благодарю, в одном доме, а мы неделю не видались — / Неделю не видались —
- 6 Бог знает какое общество — / а. *Начато*: вечно с  
 б. *Начато*: зачем без  
 в. *Начато*: зачем же  
 г. *Начато*: играть — нет —

## 〈II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК〉

*Автограф ПД 831 (л. 40 об.—41 об.)*

- 1 а. *Начато*: Я шел к тебе, сестра — на силу  
 б. Насилу милая друг другу мы попались —  
 в. Как это, милый мой друг другу мы попались —  
 г. Скажи какой судьбой друг другу мы попались —
- 2 а. *Начато*: Жив〈ем〉  
 б. В одном углу живем — а месяц не видались —  
 в. В одном дому живем — а месяц не видались —  
 г. В одном углу живем — а месяц не видались —
- 3 Откуда и куда? я шел к тебе сестра —
- 4 а. С тобой увидеться хотелось мне — пора  
 б. Хотелось мне с тобой увиде〈ться〉 — пора
- 5 а. *Начато*: Ей богу занят был — да чем  
 б. Ей богу занят был — то 〈           〉 то службой —  
 в. Ей богу занят был — да чем делами, службой —
- 6 Я [право] дорожу, сестра, твоею дружбой —
- 7—8 А а. И рад бы иногда с тобою посидеть.  
 б. И дома посидеть [же〈лал〉] хотел бы иногда,  
 в. И дома побывать я рад бы иногда,  
 г. С тобою посидеть... 〈           〉 но беда,

- б. От света отдохнуть с тобой но вот беда,  
в. От света модного(?) < > но вот беда,  
Б Люблю тебя душой — и рад бы иногда,  
а. С тобою посидеть но, видишь вот беда,  
б. С тобою посидеть но, видишь ли беда,  
9 а. Всегда разведемся я дом(а) ты в карете  
б. Ты дома — я в гостях — я дома ты в карете  
в. С тоб(ой) < > я дома ты в карете  
г. Всегда разведемся я дома ты в карете  
д. Никак не съедемся я дома ты в карете<sup>1</sup>  
10—11 < > Но мы могли бы в свете —  
а. Видаться каждый день —  
что? в свете < >  
б. Видаться каждый день —  
Конечно! я бы мог —  
12 а. < > как ты?.. Избави Бог —  
б. Шататься в < > как ты?.. Избави Бог —  
в. Вертеться целый<sup>2</sup> <день> нет нет Избави Бог —  
г. Шататься в < > нет нет Избави Бог —  
д. Пускаться в [модный(?)] знат(ный)(?)< > Избави Бог —  
е. Пуститься в < > нет нет избави Бог —  
13 а. *Начато*: Ты знаешь  
б. Уволь от общества < > на сво(боде)  
в. *Начато*: Уволь  
г. По счастью модный круг совсем теперь не в моде  
д. По счастью модный круг нигде теперь не в моде  
е. По счастью модный круг совсем теперь не в моде  
14 а. Ты знаешь, милая, все нынче на свободе —  
б. Ты знаешь, милая, мы нынче на свободе —  
в. [Мы] < > мы живем в казармах на свободе —  
г. Ты знаешь ли мы жить привыкли на свободе —  
д. Мы знаешь милая все нынче на свободе —  
15 а. Не ездим в общество, не знаем ваших дам —  
б. Не ездим в общества < >  
в. Не ездим в общества, не знаем наших дам —  
16—17 А а. *Начато*: Без вас нам весело  
б. Мы вас оставили на жертву полякам —  
а. Что тут хорош(его)<sup>3</sup> — пускай<sup>4</sup>  
б. И милым(?) острякам(?) осямнадцатого века —  
Б а. Мы их оставили на жертву старикам,

<sup>1</sup> После этого стиха проведена горизонтальная черта, означавшая, вероятно, конец работы над сценой, однако работа над ней была тут же продолжена.

<sup>2</sup> Этому варианту предшествовали наброски начала стиха: [Шататься] [Ша(тать-ся)] [Вер(теться)] [Шататься] [Шататься]

<sup>3</sup> В автографе, вероятно, описка: хорошо

<sup>4</sup> Данный вариант стиха представляет собой начало реплики Вальберховой. После того как оно было зачеркнуто, продолжена реплика Сосницкого.

- 18 б. Мы их оставили на жертву ⟨        ⟩  
 Любезным баловням осьмнадцатого века —  
 а. *Начато*: А сами без хлопот, без балов  
 б. *Начато*: Найдешь ли грамотных  
 в. *Начато*: [Вида⟨⟩] Не видно грамотных  
 г. А впрочем — не найдешь живого человека —
- 19 а. *Начато*: [В] В гостиной  
 б. [Чт⟨о⟩] Куда как хорошо — Хвалиться можно<sup>1</sup> чем  
 в. В ⟨    ⟩ обществах — Хвалиться есть ли чем  
 д. В отборном обществе — Хвалиться есть ли чем
- 20 а. Что тут хорошего!<sup>2</sup> Ну я ⟨        ⟩ тем  
 б. Что тут хорошего! Ну<sup>3</sup> я прощаю тем
- 21 а. [Чт⟨о⟩] Которые ⟨        ⟩ на волю  
 б. Которые пустясь в шестнадцать лет на волю  
 в. Которые пустясь [в]<sup>4</sup> [п] 15 лет на волю
- 22—23 А а. *Начато*: Служили в трех войнах лишь⟨?⟩  
 б. *Начато*: [С] При⟨выкли?⟩  
 в. *Начато*: Привыкли  
 г. *Начато*: От балов отучась  
 д. Привыкли в трех войнах лишь к лагерю да к полю —  
 е. Привыкли в трех войнах лишь к пороху [да к]<sup>5</sup> полю —  
 а. *Начато*: Пускай  
 б. *Начато*: Ну те, которые
- Б а. Привыкли ⟨    ⟩ лишь к пороху [да к] полю —  
 б. Привыкли нехотя лишь к пороху [да к] полю —  
 в. Привыкли смолод⟨у⟩ лишь к пороху [да к] полю —  
 г. Привыкли так и быть лишь к пороху [да к] полю —  
 д. Привыкли как же быть лишь к пороху [да к] полю —  
 а. Казармы нравятся им больше модных зал —  
 б. Казармы нравятся им больше наших зал —
- 24 а. Но ты который год учиться перестал  
 б. Но ты который с год учиться перестал  
 в. Но ты который чуть⟨?⟩ учиться перестал  
 г. Да ты который ввек в походах ⟨не бывал⟩  
 д. Но ты, который ввек в биваке не живал  
 е. Но ты, который ввек в биваках не живал
- 25 а. Который не видал военной жизни сроду  
 б. Который не видал поход⟨ной⟩ пыли сроду
- 26 Зачем перенимать у них пустую моду?<sup>3</sup>
- 27—28 а. Пускай себе сидят ⟨        ⟩ в своем круж⟨ку⟩  
 В ермолках шлафроке<sup>6</sup> за трубкой табаку —  
 Охота им

<sup>1</sup> Слово: можно вписано над строкой.

<sup>2</sup> Возможно, исправлено из первоначального: хорошо

<sup>3</sup> Слово: Ну было зачеркнуто и записно снова.

<sup>4</sup> Предлог: в был вычеркнут по ошибке вместе со словом: шестнадцать

<sup>5</sup> Слова: да к вычеркнуты, возможно, случайно.

<sup>6</sup> Исправлено из: шлафроках

- б. <                    > мне говорят, они —  
 За трубкой табаку читают Жомини —
- в. Какая нужда в том? мне говорят, они —  
 О дельном говорят — читают Жомини —
- в. Какая нужда в том? в кругу своем они —  
 О дельном говорят — читают Жомини —
- 29                    Да ты не читывал с тех пор, как ты родился —
- 30                    а. Ты только шлафроком, да трубкою пленился  
                       б. Ты шлафроком одним да трубкою пленился
- 31—32 А            а. Тебе <                    > где только банка нет —  
                       б. Тебе несносно там где только банка нет —  
                       в. Тебе уж грустно там где только банка нет —  
                       а. *Начато*: Где не курят  
                       б. Где вечно не куришь<sup>1</sup> и должен быть одет —<sup>2</sup>  
                       в. При дамах не курят и должен быть <одет> —<sup>3</sup>
- Б                    а. *Начато*: [Ты ж<ить>] [Н]  
                       б. <                    > где должен быть <одет>  
                       <                    > где только банку нет
- В                    [И] Ты жить не можешь там где должен быть одет  
                       Где [вечно] не курят где только банку нет

<sup>1</sup> Выше записано и зачеркнуто: [не куришь —]; между ст. 31 и 32 — еще два зачеркнутых неразобранных слова.

<sup>2</sup> При дальнейшей работе над стихом этот вариант оставался невычеркнутым.

<sup>3</sup> Слева на полях цифрами: 1) и 2) намечена перестановка стихов; потребовавшаяся для этого переработка осуществлена ниже, после отчеркивания.



## «НАСИЛУ ВЫЕХАТЬ РЕШИЛИСЬ ИЗ МОСКВЫ...»

(С. 236)

## Автограф ПД 244

- 1 Насилу выехать решились из Москвы
- 2 а. *Начато*: А здравствуй, душенька —  
б. Здорова ль, душенька — Здоровы ль сударь вы?
- 
- 3 а. Ни надписи — ни подписи — кому же?  
б. Смешно: ни надписи — ни подписи — кому же?
- 4—6 А а. *Начато*: А! верно Сонюшке! — пора и ей  
б. *Начато*: А! верно Сонюшке! — так точно  
Б а. [Вдове] Вдове — не может быть! ну кто соперник мой?  
б. Вдове — не может быть! ну кто ж соперник мой?  
а. *Начато*: А! верно Сонюшке! — так точно  
б. А! верно Сонюшке! — < > молодой  
в. А! верно Сонюшке! — [*начато нрзб*] да Лидин молодой  
г. А! верно Сонюшке! — она сестры<sup>1</sup> не хуже  
д. А! верно Сонюшке! — смиреннице такой  
а. *Начато*: Ей время хлопотать  
б. *Начато*: Уж < > хлопотать  
в. *Начато*: Пора<sup>2</sup> ей хлопотать <о муже>
- 
- 7—8 а. *Начато*: Ну как живете вы  
б. Ну, как живете в подмосковной  
Что Ольга Павловна — мы ждали, ждали вас
- 9 а. *Начато*: Неделю целую  
б. Мы думали что жар любовный  
в. Я<sup>3</sup> думала что жар любовный  
г. Я думала<sup>4</sup> ваш пыл любовный  
д. Мы думал<и> ваш жар любовный
- 10 а. Уже погас — —  
б. Уж и погас — —
- 11—13 А А Софья Павл<овна><sup>5</sup>  
Б Так время мы вели уныло —  
а. *Начато*: Смотрели, скоро ль <нрзб>

<sup>1</sup> При дальнейшей работе над стихом слова: она сестры остались невычеркнутыми.<sup>2</sup> Слово: Пора в автографе зачеркнуто и повторено рядом.<sup>3</sup> Слово: Я в автографе зачеркнуто и повторено рядом.<sup>4</sup> При дальнейшей правке слово: думала осталось неизмененным.<sup>5</sup> Решив продолжить реплику Служанки, Пушкин отчеркнул слова: А Софья Павл<овна>, которыми начинается реплика Жениха. Эти слова снова записаны ниже (см. ст. 15).

- б. *Начато*: Смотрели <нрзб>  
 а. Спешить бы мне не кстати было  
 б. Спешить бы мне не можно было
- В а. *Начато*: И в  
 б. *Начато*: И под окошко<м>  
 в. <                    > смотрели беспрест<анно>  
 г. И с бельве<дера><sup>1</sup> вдаль<?> смотрели беспрест<анно>  
 д. И на балк<оне> вдаль<?> смотрели беспрест<анно>  
 е. <                    > вдаль<?> смотрели беспрест<анно>
- а. *Начато*: Не мчится  
 б. Вадыхали <нрзб> — Не мчится <                    >  
 а. Спешить бы очень было стран<но> —  
 б. Спешить бы слишк<ом> было стран<но> —
- 14 Я не любовник, а жених —
- 15 а. А Со<фья> Па<вловна> — ей кажется не скучно  
 б. А что сестра ее? — [ей]<sup>2</sup> кажется не скучно  
 в. А что ее сестра? — [ей] кажется не скучно
- 16 [А] [Я] Эльвиров с нею неразлучно
- 17 Ага — Вчера был здесь, сегодня ждем его —
- 18 а. <                    > ничего  
 б. Так точно — от него<sup>3</sup> Что с вами ничего
- 19 а. Ей-богу — сердце не на месте.  
 б. Что? сердце не на месте.  
 в. Ей-богу — сердце не на месте.
- 20 а. Пожалуйста, душа во<т> это письмоце  
 б. Пожалуйста, м<                    > во<т> это письмоце  
 в. Пожалуй, мил<ая> во<т> это письмоце
- 21 а. *Начато*: Под<                    >  
 б. Тихонько подложи... кому — моей невесте —  
 в. Подкинь <                    > кому — моей невесте —  
 г. Пожалуй подложи... кому — моей невесте —  
 д. <                    ><sup>4</sup> подложи... кому — моей невесте —
- 22 а. *Начато*: Да гос<поже?>  
 б. Да Ольге Павловне — что смотришь мне в лицо
- 23—25 А а. *Начато*: Пожалуйте — зачем —  
 б. *Начато*: Тихонько от нее — Конечно  
 в. *Начато*: Тихонько ото всех — Конечно<sup>5</sup>  
 г. *Начато*: Как вы жела<ете>  
 д. *Начато*: Зачем  
 е. *Начато*: Тихонько подложить  
 ж. *Начато*: [Ей] [Да я вас понимать<?>] Ей богу  
 з. <                    > тихонько и конечно

<sup>1</sup> В автографе записанное не полностью и с ошибкой слово: бельвере

<sup>2</sup> Возможно, слово: ей было вычеркнуто по ошибке.

<sup>3</sup> Пушкин начал вычеркивать слова: от него и снова записал их выше.

<sup>4</sup> Слово: Пожалуй вычеркнуто и ничем не заменено. Возможно, Пушкин предполагал вернуться к варианту: б.

<sup>5</sup> При дальнейшей правке слово: Конечно оставалось невычеркнутым.

- а. *Начато*: Не сказывай  
 б. Не говорить что это я  
 Не проболтайся ж друг сердечн(ый)  
 Ей богу вас понять нельзя
- Б Не прямо в руки ей конечно  
 Не проболтайся ж друг сердечн(ый)  
 Ей богу вас понять нельзя<sup>1</sup>
- 26 Она ведь знает вашу руку
- 27 а. Да это написал не я  
 б. Да письмецо писал не я
- 28 а. *Начато*: А понимаю  
 б. *Начато*: Вот  
 в. Вот что!.. вы выдумали штуку
- 29—30 Хотите испытать невесту — Как не так  
 Мне? ревновать! избави Боже
- 31 а. *Начато*: Не  
 б. Я не дитя и не дурак —  
 в. Я всё же <не><sup>2</sup> дитя а пуще не дурак  
 г. Я всё же <не> дитя <        > не дурак
- 32 А что же?<sup>3</sup>
- 33—34 а. Да чтобы я — а знаешь что скажу  
 Вот барыне твоей обновка  
 б. Браслеты я купил — прикажешь — покажу  
 Вот Ольге П(авловне) обновка
- 35—36 А знаешь ли, что я тебе <скажу>  
 Дарю ее тебе, примерная плуто(вка)
- 37 а. *Начато*: Помилуйте да мне... да я не  
 б. Помилуйте да мне — и думать <я не><sup>4</sup> смела
- 38 а. *Начато*: Мне сты(дно?)  
 б. Мне совестно я вся горю
- 39 Покорно вас благодарю<sup>5</sup>
- 40 а. Я так <        > улетела  
 б. Я так [Пос(?)] Послушай улетела.  
 в. Я так... <        > улетела.

<sup>1</sup> После этого стиха было сделано отчеркивание, обозначающее конец сцены, однако работа над ней была тут же продолжена.

<sup>2</sup> Частица: не была вычеркнута, видимо, по ошибке.

<sup>3</sup> Стих зачеркнут и восстановлен.

<sup>4</sup> Слова: я не, вычеркнутые в предшествовавшем варианте, видимо, случайно остались невосстановленными.

<sup>5</sup> После этого стиха было сделано отчеркивание, обозначающее конец сцены, однако сразу же был записан следующий стих.

## 〈ИЗ К. БОНЖУРА〉

(С. 239)

## 〈I. ПЛАН〉

## Первоначальные варианты автографа

(ПД 107)

- С. 239 1 Derv(ille) reçoit un rendez-vous — / Derv(ille) reçoit un rendez-vous pour le soir — <sup>1</sup>  
 3 Sc(ènes) 6, 7, 8. Derv(ille) et sa femme, seule. Adèle et Charles NB — / Sc(ènes) 6, 7. Derv(ille) et sa femme, seule. 8. Adèle et Charles NB — 9  
 Acte II.<sup>2</sup>  
 4 Scène V Acte II.<sup>3</sup> / Отсутствует.<sup>4</sup>  
 5 Adèle seule et un domestique qui apporte une miniature — / Adèle et un domestique qui apporte une miniature — <sup>5</sup>  
 8 В автографе ошибка: Charles seule  
 10 В автографе ошибка: M<sup>lle</sup> Derv(ille)  
 12 В автографе ошибка: Charles seule.
- С. 240  
 Перед 13 В автографе ошибка: Acte III  
 13 Scène 5. Un billet. La belle-mère.<sup>6</sup> / Начато: 9  
 14 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 / Начато: 7, 8, 9 и

## 〈II. СТИХОТВОРНЫЙ ОТРЫВОК〉

## Автограф ПД 106

1—4 А       〈                               〉 она мне надоела  
 К тому ж и без нее мне нынче много дела

<sup>1</sup> Перевод. Дерв(илю) назначено свидание / Дерв(илю) назначено свидание на вечер (фр.).

<sup>2</sup> Перевод: Сц(ены) 6, 7, 8. Дерв(иль) и его жена, одна. Адель и Шарль NB — / Сц(ены) 6, 7. Дерв(иль) и его жена, одна. 8. Адель и Шарль NB — 9 Акт II (фр.). Поставив цифру: 9, Пушкин, по-видимому, оставил свободное место, немного отступил вниз и сделал запись: Acte II. Затем он объединил общей скобкой записи: Sc(ènes) 6, 7 и 8, вычеркнул цифру: 9 и на оставленное свободным место стал вписывать план сцен, относящихся уже не к первому, а ко второму акту: Adèle et un domestique ~ Scene IX. Записав: Adèle et un domestique qui apporte une miniature —, Пушкин вписал сверху: Scène V Acte II, а после записи: Adèle et sa belle-mère — Scène IX провел две горизонтальные черты, отчеркивавшие план второго акта. Оставшаяся под ними первоначальная запись: Acte II осталась невычеркнутой.

<sup>3</sup> Перевод: Сцена V Акт II (фр.).

<sup>4</sup> См. выше, примеч. 2.

<sup>5</sup> Перевод: Адель одна и слуга, который приносит миниатюру — / Адель и слуга, который приносит миниатюру — (фр.).

<sup>6</sup> Перевод: Сцена 5. Записка. Свекровь. (фр.).



- 17 а. Зачем <        > с женой<?> не можешь посидеть  
 б. Скажи зачем с женой<?> не можешь посидеть  
 в. Ты мог бы иногда<?> с жен<ою> луч<ше> дома<?><sup>1</sup>  
 г. *Начато*: Или уже нельзя <нрзб><нрзб><sup>2</sup> тебе<?>  
 д. Или уже нельзя с женою посидеть?<sup>3</sup>
- 18 а. Мне право некогда — да<sup>3</sup> ты бы мог иметь  
 б. Да право некогда — ты дома б мог иметь  
 в. <        > право некогда — ты дома б мог иметь
- 19—20 а. <нрзб>, вечера — ты должен бы с Аделью  
 На балы выезжать — а ты  
 б. Обеды вечера — ты лучше бы с Аделью  
 На балы выезжал — ты должен  
 в. Обеды вечера — ты должен бы представить  
 <Нрзб> везде — пора тебе исправить  
 г. Обеды вечера — ты должен бы представить  
 <        > пора исправить  
 д. Обеды вечера — ты должен бы представить  
 Жену свою везде; — пора тебе исправить  
 е. Обеды вечера — ты должен бы представить  
 Жену свою везде; — <        > пора исправить  
 ж. Обеды вечера — ты должен бы представить  
 Жену свою везде; — пора пора исправить  
 д. Обеды вечера — ты <        > бы представить  
 Жену свою везде; — пора пора исправить
- 21 а. Привычки прежние — и <        > милый мой  
 б. Привычки прежние — не время ль милый мой  
 в. Привычки прежние — и вдоволь сам собой  
 г. Привычки прежние — Нельзя ли сам собой
- 22 Отвыкнуть наконец от жизни холостой?<sup>3</sup>
- Между  
 22 и 23 а. *Начато*: А чем я не женат —  
 б. *Вычеркнуто*
- 23 Я сделаю тебе другое замечанье<sup>4</sup>

<sup>1</sup> При записи этого и следующего варианта слово: посидеть оставалось невычеркнутым.

<sup>2</sup> Читается конец слова: <...>Ъмъ

<sup>3</sup> При дальнейшей работе над стихом слово: да осталось невычеркнутым.

<sup>4</sup> Ст. 23 записан на обороте листа, после того как лист был сложен вчетверо.

**«ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ БУДУ В ПАРИЖЕ...»**

(С. 244)

*Первоначальные варианты автографа ПД 259*

- С. 244      11    Граф / Маркиз  
              12    к нам из армии, мы примем его / к вам из армии, вы примете его  
              13    он в вас опять влюбится — / он в вас влюбится —
- С. 245      22—23 Видите, что вы чудовище: я гибну, а вы смеетесь. / Нечего смеяться.

**«КРИСПИН ПРИЕЗЖАЕТ В ГУБЕРНИЮ...»**

(С. 247)

***Первоначальные варианты автографа  
(по копии Л. Б. Модзалевского)***

- С. 247    1    Криспин приезжает в губернию на ярмонку / Свиньин приезжает в губернию<sup>1</sup>  
           2    Губ⟨ернаторша⟩ с ним кокетнич⟨ает⟩ — / *Отсутствует.*

***Разночтения публикации П. О. Морозова***

- 1    ⟨нрзб⟩/ Andass⟨?⟩<sup>2</sup>  
 2    Губ⟨ернаторша⟩ с ним кокетнич⟨ает⟩ — / губ⟨ернаторша⟩ с ним проказит<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Перед вписанными словами: на ярмонку поставлен знак №3.

<sup>2</sup> П. О. Морозов считал, что возможно и другое прочтение: Andass (Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. I. Первая мысль «Ревизора» // ПуС. Вып. 16. С. 111).

<sup>3</sup> П. О. Морозовым не указано, что эти слова вписаны позже.



⟨ДРАМА О СЫНЕ ПАЛАЧА⟩

(С. 248)

⟨I. ПЛАН⟩

*Варианты автографа*

(ПД 280)

Помета под текстом: 14 Sept⟨embre⟩<sup>1</sup>

⟨II. ПРОЗАИЧЕСКИЙ ОТРЫВОК⟩

*Первоначальные варианты автографа*

(ПД 261)

- С. 249
- 1 От этих знатных господ покою нет / *а. Начато*: От этих знатных господ нет  
 б. От этих знатных господ житья нет
- 1—3 Простых людей, слава Богу, мы вешаем каждую пятницу, и никогда с ними никаких хлопот. / Слава Богу, мы вешаем каждую пятницу и никогда никаких нет хлопот.
- 3 Прочтут им приговор, священник причастит их на скорую руку; / *а. Начато*: Священник  
 б. *Начато*: Прочтут им приговор, священник на скорую руку
- 4 коли отец или мать / *а. или старуха мать*  
 б. коли старик отец
- 5 впустишь их на минуту, а чуть лишь слишком завоют / впустят их на минуту, а коли завоют
- 6 На рассвете придет за ними / Потом явится за ними
- 7 А вот посадили к нам графа Конрада, / А вот сидит у меня граф Конрад,
- 7—8 Я у него на посылках. / *а. С той поры я право на посылках.*<sup>2</sup>  
 б. С той поры я у него на посылках.  
 в. От него удалили слуг — так я у него на посылках.  
 г. У него удалили слуг — так я у него на посылках.
- 8—9 Начальство поминутно меня требует: / Поминутно меня требует:
- 9—10 всё ли у тебя исправно<sup>3</sup> да не ушел ли он<sup>3</sup> да не зарезался бы он<sup>3</sup> / *а. Начато*: все ли исправно — не ушел ли он<sup>3</sup> да не раз⟨ ⟩<sup>3</sup>  
 б. всё ли у тебя исправно<sup>3</sup> да не ушел бы он<sup>3</sup> да не зарезался бы он<sup>3</sup>
- 10—11 И с тех пор, как судьи приговорили его к смерти, так тюрьма моя сделалась трактиром, — / *а. Начато*: Слава Богу,  
 б. *Начато*: и с тех пор как приговорили его к смерти — так тюрьма моя на т⟨рактир⟩

<sup>1</sup> Перевод: 14 сент⟨ября⟩ (фр.).

<sup>2</sup> Слова: С той поры вычеркнуты и повторены над строкой.

<sup>3</sup> Вероятно, описка вместо зар⟨езался⟩

- С. 249 12—13 все лезут с ним прощаться, — отпирай всякому, да смотри /  
 а. *Начато*: все лезут прощаться — и хоть  
 б. все лезут прощаться — отворяй всякому, да еще смотри  
 13 да не смей никого обидеть; / *Начато*: да смей  
 14 да нет, всё народ благородный — / да нет, не таковский народ  
 15 утром отрубят / завтра отрубят  
 17 и отворяет окошечко / *Начато*: и смотрит
- Ремарка*  
 перед 21 бросает ему бумагу / бросает бумагу
- Ремарка*  
 после 22 Входят графиня и дочь ее / Графиня и дочь ее

## «И ТЫ ТУТ БЫЛ?..»

(С. 250)

*Первоначальные варианты автографа ПД 260*

- С. 250    3    Изволь — я только расплатился с хозяином / а. Как в тексте.  
           б. Изволь — Зашел я сюда в гостиницу выпить я только расплатился с хозяином
- 3    хотел уже выдти, как / а. хотел выдти как  
           б. хотел выдти из(?)<        >как<sup>1</sup>
- 4    вдруг слышу / а. Начато: вдруг у д(верей?)  
           б. вдруг у ворот услышал  
           в. вдруг у дверей гостиницы слышу
- 4    сюда входит со своею свитою. / Начато: сюда вошел [со] со всеми своими
- 6—7    Я Гаспар Дик, кровельщик, готовый к вашим услугам, милостивый граф / а. Начато: Я Гаспар Дик, милостивый граф —  
           б. Начато: Я Гаспар Дик, кровельщик <начато нрзб>  
           в. Начато: Я Гаспар Дик, слесарь
- 9    Я призадумался — / Я задумался —
- 10    Не думает ли он о новом налоге? На всякий случай / а. Начато: Или хочет  
           б. На всякий случай
- 10—11    я отвечал ему / я ответил ему
- 11—12    в иной выработаешь / иногда выработаешь
- 12—13    А женат ли ты, Гасп(ар) Д(ик)? / А женат ли ты?
- 14    Однако отвечал ему смело: «Женат» / вестимо дело что женат
- 16    и сказал / и спросил не будет ли дождя —
- 17    Поспешим до дождя доехать; / а. Поспешим до дождя доехать до города<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Незавершенная правка.<sup>2</sup> Перед этой фразой над строкой начата вставка, сразу зачеркнутая: Надобно вам

## (ПАПЕССА ИОАННА)

(С. 251)

### Первоначальная запись плана (до деления на акты)

(ПД 846, л. 23)

[La papesse] La fille d'un honnête artisan, étonné d(e)<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Préparatifs — où la mère est seule à faire tout.

Le savant (le démon du savoir) arrive au milieu de tout le monde invité par Gilbert. Il ne parle qu'avec Jeanne et s'en va. Comméragage des femmes; joie du père — souci et orgueil de la fille. Elle fuit pour aller en Angleterre (?)<sup>3</sup> étudier à l'université.

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] [qui découvre son sexe; et devient amoureux] — amour, jalousie duel — <sup>4</sup> 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 g(loire?)] le pape meurt — [Conclave] — elle est faite pape. — —

Jeanne commence à s'ennuyer. Arrive l'ambass(adeur) d'Esp(agne) Son condisciple. [Elle en devient amoureuse<sup>5</sup>]. 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.

*Перевод с французского:*

[Папесса] Дочь честного ремесленника, который дивится ее учености, заурядная мать, не видящая в этом ничего хорошего. Жильбер приглашает некоего ученого посмотреть на его [семью] дочь — чудо в семье. Приготовления, при которых матери приходится все делать одной.

Ученый (демон знания) появляется среди всех собравшихся по приглашению Жильбера. Он беседует только с Жанной и уходит. Пересуды женщин; радость отца — озабоченность и гордость дочери. Она убегает из дому, чтобы отправиться в Англию (?) учиться в университете.

Жанна в университете под именем Жана Майнцского. Она сближается с молодым испанским дворянином, [который стремится увлечь ее, но она преодолевает это] [который обнаруживает ее пол; и влюбляется] — любовь, ревность, дуэль — Жанна защищает диссертацию и получает докторскую степень.

Жанна — настоятельница монастыря; строгий устав, который она там вводит. Монахи жалуются...

Жанна в Риме, кардиналом, [ее с(лава?)] папа умирает — [Конклав] — она становится папой...

Жанна начинает скучать. Появляется испанский посланник. Ее товарищ в годы учения. [Она в него влюбляется]. Они узнают друг друга. Она угрожает ему инквизицией, а он разоблачением. Он пробирается к ней. Она становится его любовницей. Она рождает между Коллизеем и монастырем \*\*. Дьявол ее уносит.

<sup>1</sup> В автографе ошибка: du

<sup>2</sup> Слова: le prodige de famille вписаны после того, как слова: sa famille заменены на: sa fille

<sup>3</sup> Слева на полях напротив строки: et orgueil de la fille. Elle fuit pour aller en Angleterre (?) приписано: Elle devant St Simon (Она перед св. Симоном — фр.). Точное место этой вставки в автографе не отмечено. Вставка сделана до деления плана на акты.

<sup>4</sup> Слова: amour, jalousie duel записаны слева на полях, взамен вычеркнутых вариантов.

<sup>5</sup> Над строкой намечено исправление или продолжение фразы: jalouse (ревнует — фр.).

# КОММЕНТАРИИ



Л. М. Лотман, М. Н. Виролайнен

## ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА

### 1

«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 ⟨...⟩ необходимое, драгоценное для драматика», — писал И. В. Киреевский в 1828 г.<sup>1</sup> Столетие спустя на сходную тенденцию указывал Ю. Н. Тынянов, считавший, что становление драматургии как ведущего жанра творчества Пушкина подготовлено эволюцией его поэмы; «Цыганы» завершают период эпоса, перерастая «жанровые пределы поэмы; развитие сюжета не только фрагментарно, но и распределились роли автора и героев; автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий „сценарный рассказ“, герои в диалоге, без авторских ремарок, ведут действие. ⟨...⟩ Пушкин оказался перед поэмой, переросшей одновременно „героя“, жанр и метр, — очутился перед стиховой драмой».<sup>2</sup>

Театрализация и драматизация лирических, а затем и эпических стихотворных жанров — особенность поэтики Пушкина, наметившаяся уже в Лицее и сохранившаяся впоследствии. Лирический герой лицейских стихотворений примерял театральные маски («К Наталье», 1813), вступал в ролевое взаимодействие с другим героем (см., например, оппозицию «поэт» — «гусар» в стихотворениях «Слеза» (1815) или «Усы» (1816)). В драматическом произведении Пушкин черпал материал для развития эпического сюжета (так, некоторые детали в «Бове» (1814) восходят к комедии И. А. Крылова «Труфф» («Подщипа», 1798 или 1800)).

Пушкин несомненно ощущал, что драматургический элемент художественного мышления может выражаться в разных жанровых формах. Характерные для него колебания в выборе жанра при реализации тех или иных замыслов свидетельствуют о том, что он допускал принципиальную вариативность жанровых эквивалентов сюжета. Так, замысел о Вадиме Новгородском был опробован как трагедия и как поэма; сюжет о любви князя (королевича) к ру-

<sup>1</sup> Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов. С. 144—145.

салке разработан в лирическом и в драматическом роде; драма Шекспира «Мера за меру» сначала избрана для перевода, затем трансформирована в поэму, стилизующую итальянские хроники, но и вводящую в текст драматические эпизоды, близкие к некоторым шекспировским сценам; замысел о папессе Иоанне сначала проектируется как сюжет драмы, затем — поэмы. Колебания в разработке сюжета об Иисусе и роковых пирах — в драматической форме и в «(Повести из римской жизни)» — также отражают эту тенденцию.<sup>3</sup>

Вместе с тем Пушкину было свойственно острое чувство специфики литературных родов и жанров. Он проводил резкую грань между поэзией и прозой,<sup>4</sup> со всей определенностью дифференцировал лирические жанры. Не менее несомненным было для него принципиальное отличие драматургии от других литературных родов. Видя в драматургии особую художественную сферу, он определял ее задачи как тесно связанные с театром, со сценическим воплощением.

Театральные интересы Пушкина начали формироваться еще в раннем, долицейском детстве. Его отец, С. А. Пушкин, и дядя, В. А. Пушкин, живо интересовались делами театра. Они были участниками домашних спектаклей, искусными декламаторами. Анекдоты об острословии С. А. Пушкина, сохраненные памятью современников, напоминают миниатюрные сценки. Подобную им сценку-диалог содержит эпиграмма, которую Пушкин сочинил в детском возрасте. «Любимым его упражнением сначала было импровизировать маленькие комедии и самому разыгрывать их перед сестрою, которая в этом случае составляла всю публику и произносила свой суд. Однажды как-то она освистала его пьеску „Escamoteur“. Он не обиделся и сам на себя написал эпиграмму:

Dis-moi, pourquoi l'Escamoteur  
Est-il sifflé par le parterre?  
Hélas! c'est que le pauvre auteur  
L'escamota de Molière».<sup>5</sup>

Этот мемуар говорит сразу о многом: и о французской ориентации юного драматурга, и о предпочтении, отдававшемся в ту пору комедийному жанру, и о привычке к атмосфере театральных полемик, проникавшей даже в домашнее общение, и о ранней начитанности в драматургии, позволявшей с ходу распознать и осмеять плагиат. Если автоэпиграмма Пушкина отражает стиль его маленькой комедии, то можно предположить, что это была стихотворная французская пьеска, использующая сюжет Мольера и передающая его в духе

<sup>3</sup> См.: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман. Пушкин. С. 281—292.

<sup>4</sup> «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей (...). Стихи дело другое», — писал он в 1822 г. (Акад. Т. 11. С. 19).

<sup>5</sup> «Скажи, почему „Похититель“ Освистан партером? Увы, потому, что бедняга автор Похитил его у Мольера» (фр.) (Павлицева О. С. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина (со слов сестры его О. С. Павлицевой), написанные в С.-П.-бурге 26 октября 1851 г. // П. в восп. Т. 1. С. 47).



легкой салонной шутки. Французское влияние не было единственным. Достаточно указать на то, что С. Л. Пушкин был знаком с Д. И. Фонвизиним, а бабушка поэта, М. А. Ганнибал, рассказывала внуку о первых постановках «Недоросля». <sup>6</sup>

В пору ранней юности Пушкина театр был центром эстетических впечатлений общества, которое воспринимало и даже формировало явления социальной жизни и собственный быт театрализованно. <sup>7</sup> Эта тенденция коснулась и лицейской среды. В стихотворении «Мои портреты» (1814) Пушкин назвал театр в числе своих увлечений. В Лицее ставились любительские спектакли; <sup>8</sup> Пушкин присутствовал на них — но лишь в качестве зрителя. Как и другие лицеисты, он с удовольствием посещал домашний театр графа В. В. Толстого, на сцене которого играли крепостные актеры, был увлечен молодой актрисой этого театра и посвятил ей одно или два стихотворения. <sup>9</sup>

Любительские спектакли лицеистов не одобрялись высшим начальством. В 1812 г. министр народного просвещения А. К. Разумовский выражал директору Лицея В. Ф. Малиновскому неудовольствие по этому поводу. Но уже 2 ноября 1814 г. А. Д. Илличевский, рассказывая о быте лицеистов в письме к П. Н. Фуссу, сообщает: «...иногда представляем театр». <sup>10</sup> Запреты начальства не могли повлиять на творческие интересы воспитанников. В конце 1813 г. Пушкин совместно с М. Л. Яковлевым, талантливым музыкантом и имитатором, получившим за то от своих товарищей прозвище «Паяс», пишет комедию «Так водится в свете», а в конце 1815 г. работает над комедией «Философ». Оба этих произведения не дошли до нас и, очевидно, не были завершены. 16 января 1816 г. Илличевский отозвался с энтузиазмом о начале комедии «Философ»: Пушкин «пишет теперь комедию в пяти действиях, в стихах, под названием „Философ“». План довольно удачен, и начало, то есть I-е действие, до сих пор только написанное, обещает нечто хорошее; стихи — и говорить нечего, а острых слов — сколько хочешь! {...} дай Бог ему кончить ее — это первый большой оуцгаге (произведение — фр.), начатый им, оуцгаге, которым он хочет открыть свое поприще по выходе из Лицея». <sup>11</sup>

Судя по этой характеристике, пьеса Пушкина представляла собой высокую стихотворную комедию, возможно ориентированную на такие образцы,

<sup>6</sup> См.: Новонайденный автограф Пушкина. М.; Л., 1968. С. 16, 120—121; примеч. В. Э. Вацура и М. И. Гиллельсона.

<sup>7</sup> См.: Лотман Ю. М. 1) Театр и театральность в строе культуры начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 269—286; 2) Сцена и живопись как кодирующие устройства культуры поведения человека начала XIX столетия // Там же. С. 287—295.

<sup>8</sup> См.: Михайлова Л. Б. «...Иногда представляем театр...»: (К истории театральной традиции в Царскосельском Лицее пушкинской поры) // Пушкинский музей: Альманах. СПб., 2000. Вып. 2. С. 154—163.

<sup>9</sup> Адресованными Наталье, актрисе театра В. В. Толстого, традиционно считаются лицейские стихотворения «К Наталье» («Так и мне узнать случилось...») (1813) (см. наст. изд., т. 1, с. 11, 570) и «К молодой актрисе» («Ты не наследница Клероны...») (1815) (см. там же, с. 116, 642).

<sup>10</sup> Грот К. Я. Пушкинский лицей. (1811—1817): Бумаги I-го курса, собранные акад. Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 42.

<sup>11</sup> Там же. С. 60 (письмо П. Н. Фуссу).

как «Скупой», «Мизантроп», «Тартюф» и «Дон Жуан» Мольера. Пушкин-лицеист называл Мольера «исполином» («Городок», 1815). Мольер создал типы героев, воплотивших общечеловеческие пороки, и сюжеты, экспонирующие эти образы в комедийном действии. В его «серьезных» комедиях обличен порок, навязывающий себя человечеству как норму и идеал. Последователи Мольера, комедиографы XVIII в., испытав влияние английской сентиментальной комедии нравов, свели комические обобщения Мольера до уровня бытовых характеров и ситуаций, а его комический пафос преобразовали в дидактическую тенденциозность, соединенную с элементами чувствительности, с одной стороны, и памфлета — с другой.

Авторы французских комедий XVIII в. создали много пьес с центральным героем, служившим воплощением того или иного характера. Особенно популярными были подобные пьесы Детуша (Ф. Нерико): «Безрассудно любопытный» («Le Curieux impertinent», 1710), «Неблагодарный» («L'Ingrat», 1712), «Нерешительный» («L'Irrésolu», 1713), «Клеветник» («Le Médisant», 1715), «Тщеславный» («Le Glorieux», 1732), «Расточитель» («Le Dissipateur», 1736). Есть у него и пьеса «Женатый философ» («Le Philosophe marié», 1727), где изображено комическое положение героя, теоретически отрицавшего институт брака, но тайно женившегося. Этот сюжет вряд ли был близок шестнадцатилетнему Пушкину. Очевидно, ему была чужда и моралистическая тенденциозность Детуша.<sup>12</sup>

Можно предположить, что образы и самый сюжет задуманной Пушкиным большой комедии были не только ориентированы на литературные образцы, но и навеяны его личными впечатлениями. Преподавание в Лицее имело философскую тенденцию. Профессора А. П. Куницын (нравственные и политические науки), А. И. Галич (российская и латинская словесность) и И. К. Кайданов (история, география и статистика) получили образование в Гейдельбергском университете, слушали лекции непосредственных учеников Канта. Кантианские идеи оказывали известное влияние и на умы лицеистов.<sup>13</sup> В стихотворении «Пирующие студенты» (1816) засвидетельствовано, что соседство сочинений Канта и Тацита на столах студентов было повседневным явлением.

М. П. Алексеев отмечал, что в среде лицеистов «художественное творчество, в частности поэзия, противопоставлялось {...} учению и науке как высшая форма умственной деятельности. В стихах Пушкина лицейских лет слова „мудрец“ и „ученый“ обычно вставлялись в юмористический или сатирический контекст и звучали насмешливо и задорно».<sup>14</sup> Однако недаром один из лицейских журналов носил название «Лицейский Мудрец». Философские проблемы вторгались в лирику юного Пушкина: это мысли об этическом зна-

<sup>12</sup> Сопоставление замысла пушкинской комедии «Философ» с пьесами предреволюционной Франции, обличавшими педантов и философов-энциклопедистов, см.: *Слонимский А. Л.* Пушкин и комедии 1815—1820 гг. // П. Врем. [Вып.] 2. С. 24—25.

<sup>13</sup> См.: *Кичатов Ф. Э.* Философ резвый и пиит: (К вопросу о влиянии кантианства на формирование философских взглядов А. С. Пушкина) // «Внимая звукам струн твоих»: Сб. статей. Калининград, 1996. Вып. 3. С. 26—35.

<sup>14</sup> *Алексеев М. П.* Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1984. С. 26.

чений «безверия», о роковых тайнах гроба, о славе личной и народной, о влиянии рабства и свободы на исторические судьбы общества. В 1815 г. юный Пушкин пишет в стиле философских повестей Вольтера роман «Фатам, или Разум человеческий» и в связи с этим в своем дневнике иронически называет себя «философом» (Акад. Т. 12. С. 298).

Не исключено, что у центрального героя пушкинской лицейской комедии имелся и конкретный прототип — им мог быть В. К. Кюхельбекер. Пушкин, воспитанный на французской поэзии XVII—XVIII вв. и усвоивший из просветительской философии дух критики и скептицизма, в лице Кюхельбекера впервые столкнулся с романтическим энтузиазмом и с веяниями немецкой культуры, представлявшимися ему чуждыми и «странными» (ср. в характеристике Ленского: «Дух пылкий и довольно странный» — Акад. Т. 6. С. 33). Исследовав лицейские документы и архив Кюхельбекера, Ю. Н. Тынянов пришел к выводу, что философские споры были существенным элементом духовной жизни Лицея, что Пушкин и Кюхельбекер особенно интересовались подобного рода проблемами, что между ними шел постоянный обмен мнениями по сложным философским вопросам.<sup>15</sup> Экстравагантность Кюхельбекера провоцировала насмешки сверстников и тоже вполне могла дать материал для задуманной Пушкиным пьесы. Вместе с тем серьезность проблем, которые обсуждали юноши, должна была наложить отпечаток на общий тон комедии.

## 2

Отказавшись от замысла начать свое литературное поприще с серьезной комедии, Пушкин, однако, не утратил живого интереса к драматургии и театру. Еще в Лицее он в резкой эпиграмме высмеивает А. А. Шаховского — популярного драматурга и начальника репертуарной части петербургских Императорских театров, который представил в карикатурном виде последователей Карамзина («Новый Стерн», 1805), а затем Жуковского («Урок кокеткам, или Липецкие воды», 1815). Члены «Арзамаса» обвиняли Шаховского в интригах, травле Озерова и отрицательном влиянии на театральную репертуар. В послании «К Жуковскому» («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...») (1816) Пушкин поддержал эти обвинения. В письмах к П. А. Вяземскому от 27 марта 1816 г. и к В. Л. Пушкину от 28 декабря того же года юный поэт снова воинственно задевает Шаховского. Оценке Шаховского как драматурга и театрального администратора он, очевидно, думал посвятить особый очерк: см. его запись «Мои мысли о Шаховском» (Акад. Т. 12. С. 302).<sup>16</sup>

По выходе из Лицея Пушкин стал постоянным посетителем театра. Он увлекся его праздничной, «клубной» атмосферой, способствовавшей сближе-

<sup>15</sup> См.: Тынянов Ю. Н. 1) Пушкин и Кюхельбекер // Тынянов. С. 250, 273—288; 2) Архаисты и Пушкин // Там же. С. 118—121.

<sup>16</sup> Об отношении юного Пушкина к Шаховскому и о возможности какого-то отражения полемики с Шаховским в задуманной Пушкиным комедии «Философ» см.: Говзенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятилетия XIX в. // ПИМ. Т. 12. С. 38—40.

нию с представителями разных слоев высшего общества, с людьми неординарного жизненного опыта, положения и характеров.<sup>17</sup> Привлекала его и артистическая среда. Он любил женское общество и за кулисами встречал образованных актрис, менее чопорных, чем аристократки, ощущал поэзию и творческий дух этой среды. Недаром впоследствии в «Евгении Онегине», рисуя с ностальгическими чувствами мир театра, он говорит не только о великой актрисе Семеновой и балерине Истоминой, но и о целом сообществе, создающем волшебство театрального зрелища.

В этой атмосфере и Шаховской предстал перед ним в новом свете. Познакомившись с ним и посещая его салон (так называемый «чердак»), он увидел в нем не только члена ненавистной арзамасцам «Беседы любителей русского слова», но и живого, остроумного и изобретательного мастера сцены, владевшего техникой поверхностной, развлекательной, но живой и сценичной драматургии, режиссера, хорошо понимавшего средства и возможности актеров театра, репертуаром которого руководил.<sup>18</sup>

Вокруг Шаховского сложился кружок молодых талантливых драматургов; они совершенствовали свою технику в обработке легких, популярных сюжетов (в целом ряде случаев заимствованных), сотрудничали друг с другом и в веселой дружеской обстановке создавали изящные стихотворные комедии, рассчитанные на артистические данные конкретных актеров. Веселье «чердака» переливалось в театральные залы; партер, в котором было немало друзей авторов, хлопал их произведениям и актрисам — их подругам. Грибоедов в монологе Репетилова в «Горе от ума» иронически изобразил процесс создания водевилей.<sup>19</sup> Дух импровизации, свободной коллективной игры драматической формой, забава, которая в пору работы Грибоедова над комедией «Горе от ума» уже не удовлетворяла его, тем не менее «оттачивала перья» молодых драматургов. Под эгидой Шаховского они охотно собирались в творческие кружки и коллективно осуществляли легкомысленные, но искрящиеся талантом драматургические опыты. Грибоедов и Н. И. Хмельницкий делают соавторами маститого Шаховского в работе над комедией «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818). Создав уже в 1815 г. одноактную комедию «Молодые супруги» по мотивам произведения Крезе де Лессера, которая была положительно оценена критикой (М. Н. Загоскиным<sup>20</sup> и А. А. Бестужевым<sup>21</sup>), Грибоедов по пьесе французского автора Н.-Т. Барта

<sup>17</sup> См.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Лотман. Пушкин. С. 45.

<sup>18</sup> См.: Данилов С. С. Русский драматический театр XIX века. Л.; М., 1957. Т. 1. С. 126—127; ИРДТ. Т. 2. С. 33—34, 324—333; Стенник Ю. В. Комедии 1800—1820-х годов // История русской драматургии: XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 222—234; Гозенпуд А. А. А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 5—72 (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>19</sup> «Засяду, часу не сижу, И как-то невзначай, вдруг каламбур рожу, Другие у меня мысль эту же подцепят, И шестером, глядь, водевильчик спелят, Другие шестеро на музыку кладут, Другие хлопают, когда его дают» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 106).

<sup>20</sup> Еженедельный репертуар // СН. 1817. Ч. 2. № 15. С. 54—56.

<sup>21</sup> Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // ПЗ на 1823 год. СПб., 1822. С. 34.

пишет комедию «Притворная неверность» (1818) и привлекает к сотрудничеству при обработке этой легкой пьесы А. А. Жандра.

Пушкин ценил эксперименты молодых авторов «чердака». Позднее, в письме от 6 марта 1831 г. к активному члену этой группы, ставшему популярным автором «светских» комедий Н. И. Хмельницкому, он писал о нем как о своем любимом поэте. О творческом общении с ним он упоминал в письме к Н. И. Гнедичу 13 мая 1823 г. В первой половине сентября 1825 г. Пушкин напоминал Катенину о встречах на «чердаке» князя Шаховского, где он провел «один из лучших вечеров (...) жизни» (Акад. Т. 13. С. 225).

Серьезные теоретики и практические деятели театра Н. И. Гнедич и П. А. Катенин находились в сложных взаимоотношениях с Шаховским и его кружком. Оба они были по существу против влияния Шаховского в театре, но не могли с ним не считаться. В 1808 г. Гнедич вместе с Крыловым и Шаховским как театральный критик участвовал в издании первого специального русского театрального журнала «Драматический вестник». В 1817 г. Катенин и Грибоедов написали прозаическую комедию «Студент», в которой, как бы соревнуясь с Шаховским, автором «Урока кокеткам», создали свой пародийный образ поэта-романтика, более убедительный, чем поэт Фиалкин у Шаховского. И Катенин, и Гнедич придавали особое значение трагедии — высокому жанру драматургии. Консервативно-традиционный подход Шаховского к этому жанру не удовлетворял их.

Готовность активно вмешаться в театральную полемику Пушкин проявил в неоконченной статье «Мои замечания об русском театре» (1820), в которой критически охарактеризовал нравы театральной публики, игру самых популярных актеров и состояние репертуара в жанре трагедии. Пушкин с его разносторонними интересами, с «отзывчивостью», побуждавшей его дать ответы на возникающие в литературных спорах проблемы, оказался на творческом распутье — ему хотелось попробовать свои силы в комедийном жанре и в то же время его привлекала мысль об опыте в области трагедии.

### 3

В ссылке Пушкин остро переживал разлуку с литературной и театральной средой. Упоминания в письме к Я. Н. Толстому (26 сентября 1822 г.) о критиках, актерах, о Хмельницком, Катенине и Шаховском заключает общий вопрос: «Что весь Театр?» (Акад. Т. 13. С. 48). 30 января 1823 г. Пушкин спрашивает о балете на сюжет «Кавказского пленника», о балетмейстере Дидло, балерине Истоминой. В письме к Вяземскому от 6 февраля 1823 г. сетует, что «у нас нет театра», осуждает Озерова за то, что тот следовал в своей драматургии «жеманным правилам французского театра», и утверждает, что «романтический трагик принимает за правило одно вдохновение» (Там же. С. 57).

Ни один драматический замысел не был осуществлен поэтом в южной ссылке, но небольшие наброски, дошедшие до нас, дают известное представление о том, какими путями формировалось драматургическое мышление Пушкина.

В области комедии его замыслы не только в начале 1820-х гг., но и позже, вплоть до начала 1830-х, при всем своем разнообразии содержат реминисценции театральных и литературных впечатлений времени, когда он посещал «чердак» Шаховского. Особенно отчетливо влияние этих воспоминаний сказывается в первом дошедшем до нас драматическом стихотворном отрывке — в «(Комедии об игроке)» (1821).

Изысканный и быстрый диалог, передающий в стихотворной форме непринужденную беседу «светских людей», работа с сюжетом, распространенным в современной драматургии, ирония, прямой расчет на реальных актеров петербургского театра (их фамилиями условно обозначены действующие лица) и ощущаемая с первых реплик героев комедийная веселость напоминают творчество лучших комедиографов, посещавших салон Шаховского, — молодого Грибоедова и Хмельницкого.

Страсть к карточной игре привлекала драматургов как мотив, априорно содержащий драматический элемент. Пушкин использовал целый ряд положений, ставших типовыми для пьес с «игрецким» сюжетом (роль сестры, которая стремится с помощью любовника спасти брата-игрока, роль преданного слуги, створ одного из игроков с шулером-напарником, урок игроку, готовность к самоубийству проигравшего героя). Средоточием замысла Пушкина, очевидно, является не герой, а среда, в которую он погружен. Это круг участников войн начала века, «умных людей», повидавших Европу и пренебрегающих увеселениями высшего света.<sup>22</sup> Герой, который «не видал военной жизни сроду» (черновой вариант), посещает общество «либералов»-военных, их разговоры ему кажутся занимательными. Проигрыш крепостного слуги становится для героя глубоким переживанием. Таким образом он обнаруживает свое внутреннее родство с заинтересовавшей его, хотя по внешним признакам как будто далекой от него средой.

Впоследствии, вплоть до 1830-х гг., Пушкин не отказывается от попыток создания комедии — впрочем, все они не идут дальше первоначального замысла. В период между 1822 и 1827 гг. сделан набросок «Насилу выехать решились из Москвы...», построенный на традиционных элементах: интриге с письмами, притворной неверности, испытании влюбленных и т. д.; в 1828 г. — эскиз переделки комедии К. Бонжура «Муж-волопита»; не ранее 1830 г. написан прозаический драматический отрывок «Через неделю буду в Париже...»; не ранее 1832 г. — план «Криспин приезжает в губернию...».

Три комедийных замысла 1820-х гг. имеют ряд общих черт. Сюжеты каждого так или иначе восходят к французским источникам (см. примечания к этим произведениям, наст. т., с. 970—971, 974, 980, 985—990), и каждый раз Пушкин переносит действие в Россию. Подобная перелицовка заимствованного сюжета была характерна для русской драматургии: именно так создавались многие пьесы Н. И. Хмельницкого, А. С. Грибоедова, А. А. Жандра, П. А. Катенина и др.

<sup>22</sup> О настроениях этой части высшего дворянства, в частности офицерства, см.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 366—367.

В каждом из трех случаев Пушкин сокращает сравнительно с источниками количество действующих лиц и соответственно придает более стремительный характер действию, одновременно усложняя психологическую атмосферу, отражавшую умонастроения современного русского общества. В каждой пьесе затевается некая мнимая интрига (розыгрыш, подложные письма) — но каждый раз по сохранившимся наброскам невозможно установить, завершится ли действие традиционной счастливой развязкой, в которой провинившийся получает урок. Так, в комедии об игроке Брянский совместно с шулером Рамазановым, как кажется, разыгрывает Сосницкого, и проигрыш слуги составляет часть их плана, который должен привести героя к освобождению от пагубной страсти. Но не исключено, что Брянский и Рамазанов разыгрывают не Сосницкого, а Вальберхову, и тогда слугу действительно проигрывают, а герой оказывается на грани самоубийства. Существенно, что Сосницкий, Вальберхова и Брянский, которым отводились в этой пьесе главные роли, не были исключительно комическими актерами, они исполняли также драматические и трагические роли. Возможно, Пушкин учитывал это, продумывая свой замысел. Не исключено, что в «Насилу выехать решились из Москвы...» герой хочет не испугать невесту, а осуществить более коварный план — и ничто не свидетельствует о том, что этот план будет разоблачен. Не исключено даже и то, что сюжет, заимствованный у Бонжура, должен завершиться иначе, чем в оригинале: из пушкинского плана не видно, каков должен быть исход действия. Вероятность драматичного разрешения пушкинских комедийных интриг (которая, разумеется, не более велика, чем возможность счастливых финалов) позволяет (с большой мерой гипотетичности) предположить, что работа Пушкина над светской комедией была направлена на видоизменение этого жанра. В «Скупом рыцаре» и «Каменном госте», замыслы которых относятся к 1826 г., Пушкин переключил комедийные сюжеты в трагический регистр. Интрига, построенная на мнимости, тоже могла привести к трансформации комедийного жанра — как это позже произошло, например, в «Маскараде» Лермонтова (1835—1836). Да и в высоко оцененном Пушкиным «Горе от ума» Грибоедова комедийный сюжет включал в себя исполненную напряженного драматизма коллизию. Что же касается мнимости, обманной видимости как пружины развития действия, к которой Пушкин в последний раз обратился, набрасывая план «Криспин приезжает в губернию...», то она получила реализацию в «Ревизоре» Гоголя (1836), признававшегося, что сюжет его комедии был подсказан ему Пушкиным.

Можно предположить, что начиная с 1826 г., когда Пушкин познакомился с «Горем от ума», его собственные комедийные замыслы обретают особый оттенок: они становятся состязанием с Грибоедовым. По всей видимости, победителем в этом состязании Пушкин признал Грибоедова, чей шедевр поставил перед Пушкиным-комедиографом проблемы, которые он так и не успел разрешить.

Еще в южной ссылке Пушкина занимала мысль о новой трагедии, о собственной интерпретации этого высокого жанра. К концу 1820-го— началу 1822 г. относятся план и стихотворный набросок трагедии о новгородце Владимире, восставшем против Рюрика. Задавшись целью создать трагедию на летописный сюжет, неоднократно проинтерпретированный и в драматургии, и в

иных литературных жанрах (см. наст. т., с. 960—964), Пушкин, очевидно, хотел обработать его по-новому. Однако, начав осуществление плана, он не вышел за рамки классицистической трагедии с традиционной для нее формой шестистопного ямба. Попытавшись воплотить сюжет в ином — романтическом — ключе, Пушкин был вынужден изменить форму реализации замысла: он обратился к поэме как к жанру, уже впитавшему романтические веяния.

Предание о Вадиме, варьируясь в русской литературе, почти всякий раз давало повод для политических аллюзий. Рюрик представал то идеальным просвещенным монархом,<sup>23</sup> то деспотом.<sup>24</sup> В зависимости от этого менялась оценка Вадима: он выступал то злодеем, то героем. Последний вариант избрали декабристы, идеализировавшие новгородскую вечевую республику.<sup>25</sup> Аллюзионное обращение к русской старине оказалось чуждо эстетике Пушкина. Когда он переключил сюжет в другой жанр, поэма также не продвинулась дальше стихотворного отрывка, но в ней зазвучали иные по сравнению с драмой тональности — оссианическая и байроническая, — едва ли оставлявшие место для опробованной было поэтики аллюзий.

#### 4

Создание монументальной трагедии Пушкину суждено было осуществить на совершенно иных путях, сопряженных с радикальной реформой драматического жанра. В 1825 г. был написан «Борис Годунов». Несколько лет, отделяющих его от работы над «(Вадимом)», — это годы чтения и напряженных размышлений, приведших к принципиально новому представлению Пушкина о соотношении истории и драматургии. В западной классицистической и просветительской традиции, так же как в драмах русского классицизма или пришедших им на смену сентименталистски окрашенных трагедиях Озерова, история служила поставщиком сюжетов, с нестесняемой вольностью трактуемых драматургами в зависимости от их эстетических и идеологических пристрастий. Таков же был в сущности и набросок трагедии о Вадиме — не случайно в основу ее положен эпизод, о котором почти не осталось достоверных и подробных исторических свидетельств. Создавая «Бориса Годунова», Пушкин поставил себе задачу едва ли не беспрецедентную: средства, доступные драматургу, он попытался превратить в инструмент постижения истории. Поэтика драматического действия должна была служить выражением того силового поля, в котором формируются исторические события.

«История государства Российского» Карамзина, документальные источники этого фундаментального труда и некоторые другие исторические материалы были использованы в «Борисе Годунове» в качестве фактически достоверной основы (подробнее об этом см. наст. т., с. 601—609). Введение не-

<sup>23</sup> «Историческое представление из жизни Рюрика», написанное Екатериной II в 1786 г., и трагедия П. А. Плавильщикова «Рюрик» (1791).

<sup>24</sup> Трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» (1789).

<sup>25</sup> Неоконченная дума К. Ф. Рыльева «Вадим» (около 1823); послание В. Ф. Раевского «Певец в темнице» (1822).



скольких вымышленных персонажей и сцен нигде не вступало в противоречие с этими источниками, скорее наоборот, — оно служило более яркому освещению исторических характеров. Такой способ подачи истории был открыт Вальтером Скоттом: в его романах вымышленные герои встречаются с реальными историческими деятелями, участвуют в реально произошедших событиях, которые служат не фоном для сюжетных перипетий, а главным предметом концептуального осмысления и художественного изображения.

Пушкин выбрал для драматического воплощения те события русского исторического прошлого, которые развернули страну к Новому времени. 19 октября 1836 г. в письме к Чаадаеву он определил Смуту как величественную драму, которая началась в Угличе и закончилась в Ипатьевском монастыре. В Угличе в 1591 г. убили царевича Дмитрия — так пресеклась династия Рюриковичей. В Ипатьевском монастыре в 1613 г. короновали Михаила Романова — так была основана династия Романовых. Для русской истории, обозреваемой из той точки, из какой смотрел на нее Пушкин, эта смена династий имела фундаментальное значение. Ибо Рюриковичи правили на Руси от ее начала<sup>26</sup> вплоть до Смутного времени; Романовы — от конца Смуты вплоть до пушкинской современности. Смерть последнего из Рюриковичей закрывает последнюю страницу русского средневековья. Венчание на царство первого из Романовых открывает первую страницу Нового времени. Между этими двумя историческими точками, отмечающими конец одной эпохи и начало другой, и расположились события Смутного времени — времени промежуточного, переходного, катастрофического, едва не завершившегося крушением русской государственной самостоятельности. В пушкинской трагедии обрисовано самое начало Смуты, завязка событий, приведших к ней. И этой завязкой служит попытка установления новой династии, предпринятая Борисом Годуновым.

Итак, царь Борис — не просто один из русских царей. Он — первый царь, сменивший Рюриковичей, «от века» правивших на Руси. Он — тот, через кого проходит слом времени. Более того: он тот, кто сознательно и целенаправленно меняет сложившийся ход вещей. Но главное его деяние связано не с политическими новшествами, а с убийством Дмитрия<sup>27</sup> — невинного ребенка и царственного наследника. Ценой его смерти добыв себе трон, Борис совершил беспрецедентный поступок: пошел против «от Бога установленной» традиции преемственности царской власти и одновременно осуществил самочинную перемену собственной участи, уготованной ему от рождения и исключавшей перспективу царствования. Исходя из личной воли, из личных, индивидуальных своих достоинств и возможностей, он бросил вызов освященному Церковью и привычному для народа порядку вещей, самовольно пресек династию Рюриковичей, дабы основать династию Годуновых. Такого рода ис-

<sup>26</sup> Ср. у Карамзина: «Так пресеклось на троне московском знаменитое варяжское поколение, коему Россия обязана бытием, именем и величием» (Карамзин, Т. 10. Гл. 3. С. 371).

<sup>27</sup> Пушкин принял концепцию Н. М. Карамзина, считавшего Годунова виновным в убийстве царевича Дмитрия. И в пушкинское время, и позднее эта версия неоднократно оспаривалась историками (подробнее см. примеч. к «Борису Годунову», наст. т., с. 604—605).

торическая акция и была не чем иным, как знаменем Нового времени, противопоставляющего индивидуальную волю средневековому традиционному укладу.

Если принцип художественного осмысления истории Пушкин, вероятнее всего, наследовал от Вальтера Скотта,<sup>28</sup> то поэтика его трагедии была, естественно, ориентирована на другую, собственно драматургическую традицию. Пушкин неоднократно называл «Бориса Годунова» трагедией «романтической». В соответствии со словоупотреблением эпохи он понимал под этим драму, свободную от канонов классицизма и подражания античным образцам. Но и в более широком смысле такое определение соответствует природе пушкинской трагедии: она отвечает общей установке романтиков на историзм и по своей структуре близка к Шекспиру, которого именно романтики провозгласили величайшим мастером европейской драматургии (подробнее см. об этом наст. т., с. 617—621).

Разрыв с поэтикой классицизма был совершен самым решительным образом. В «Борисе Годунове» нет обязательных для классицистской трагедии (доминировавшей в то время на русской сцене) единств места и времени, нет конфликта долга и страсти (любовная интрига как основная пружина действия вообще казалась Пушкину архаичной). Недопустимое для классицистической эстетики, но широко практикуемое в шекспировской драме смешение трагического и комического, высокого и низкого, книжного и простонародного является одним из основных признаков стиля «Бориса Годунова», этому сопутствует смешение стиха и прозы, русской и иностранной речи.

Существенно, что Шекспир, следование которому Пушкин неоднократно подчеркивал, не был для него единственным образцом. Пушкин противопоставлял Шекспира Мольеру и его народную драматургию — придворной драматургии трагиков-классицистов, но Расин и Мольер оставались для него художниками, наследие которых не девальвировалось. Реминисценции из трагедий Расина и комедий Мольера соседствуют в его пьесах с «шекспиризмами». Совмещение таких разнородных элементов, вообще характерное для поэтики Пушкина, в драматургии особенно принципиально. Отказ от одной образцовой системы никак не мог вылиться в следование другой, также образцовой.

Не случайно вскоре после появления трагедии возникли сомнения в шекспиризме Пушкина (см. примеч. к «Борису Годунову», наст. т., с. 636); эти сомнения живы и по сей день. Основной причиной, порождающей их, служит разница в организации действия и в его мотивировках у Шекспира и Пушкина

<sup>28</sup> Современники ощущали эту близость, но затруднялись определить ее природу, то утверждая прямую зависимость трагедии Пушкина от Вальтера Скотта, то не находя в ней тех увлекательности и экзотики — исторической и национальной, — которые пленяли их в романах английского исторического романиста. Первым упомянул Вальтера Скотта в связи с «Борисом Годуновым» рецензент III Отделения, вторым — Николай I, рекомендовавший переделать пушкинскую драму в «роман на подобие *Вальтер Скотта*» (см. наст. т., с. 583). Н. И. Надеждин, писавший о том, что использованный Пушкиным «новый способ поэтического представления событий» открыт романами Вальтера Скотта, именно на этом основании характеризовал «Бориса Годунова» как «историю в лицах», как «исторические сцены», не рассчитанные на театральное воплощение (см.: *Надоумко Н. (Надеждин Н. И.). Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина: Беседа старых знакомцев // Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 556—558; П. в критике, III. С. 73).*

на. У последнего поступки людей и события возникают не от импульсов драматического возбуждения, обусловленного активностью героев-антагонистов, а как бы стихийно и случайно, по существу же не по конкретной, одной причине, а по совокупности исторических причин. Борис Годунов обозначен в заглавии как центральное действующее лицо трагедии. Но однозначно указать на его антагониста практически невозможно. Главным противником Годунова мог бы стать Самозванец — но устами Годунова Пушкин говорит, что он «пустое имя», «на призрак сей подуй — и нет его». Антагонистом Бориса мог бы стать и Василий Шуйский — но он демонстрирует свою лояльность по отношению к царю, хотя и ждет удобного случая, чтобы предать его и выйти к вершине власти. Народ также не составляет того центра, откуда бы исходила самая страшная для царя угроза. Одного антагониста нет, потенциальных же антагонистов много, и каждый из них при новых исторических поворотах поочередно начинает играть главную роковую роль в судьбе Годунова и его династии. Это придает полифоническое звучание, но и некоторую неопределенность действию.

Почти двадцать раз переменяется в трагедии место действия. На сцене предстают принципиально разрозненные фрагменты исторической жизни: царской, боярской, церковной, простонародной; польской и русской; мирной и военной; домашней и парадной; предъявляющей себя откровенно и лицемерно, целенаправленно и стихийно. Действие разворачивается как калейдоскоп как будто бы мало связанных между собой событий; в нем принимают участие более восемьдесят действующих лиц, подавляющее большинство которых не имеют ни малейшего представления ни о смысле, ни даже о полном содержании того исторического сюжета, который они формируют, находясь в разрозненных жизненных пространствах. Но всей этой массой участников мощно движется историческое время — семь драматических лет<sup>29</sup> вместо одного предзаданного поэтикой классицизма дня. Пушкину нужна осязаемая толща времени, ибо именно в ней вызревает и складывается та общая событийная составляющая, которая приводит к развязке драмы. И вся масса как будто бы разобщенных ее участников движет трагедийное действие в едином, неотвратимом, «роковом» направлении.

Мотивы Борисова преступления (против ребенка, против наследника, против традиции) не эксплицированы в трагедии — в ней предъявлена реакция на него, идущая из всех пластов русской жизни. Она опережает появление Бориса на сцене и едва ли не заслоняет его фигуру по ходу всего действия. Борис бросил вызов своей судьбе, предопределенной традиционным укладом, — с ней ему и предстоит бороться. Ему не дано иметь дело с конкретным противником. Конфликт, развивающийся в трагедии, состоит в борении царя Бориса с судьбой — и в этом смысле пушкинская драма сближается с античной трагедией рока.<sup>30</sup> Но этот рок, этот фатум не явлен у Пушкина как

<sup>29</sup> О природе драматического времени в «Борисе Годунове» см.: Фомищев. С. 145—146.

<sup>30</sup> См.: Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // Вацуро 2000. С. 562. Близость «Бориса Годунова» к античной трагедии рока была отмечена еще И. В. Киреевским (см.: Киреевский И. В. Обзорение русской литературы за 1831 год // Европеец. 1832. № 1. С. 113; см. также: П. в критике, III. С. 144).

неотмирная сила. Напротив, он укоренен в мире, он растворен в историческом ходе событий, в каком-то смысле — тождествен ему.

Насколько смело нарушены Пушкиным единство места и времени, настолько же строго соблюдено им единство действия, быть может, точнее всего определенное Иваном Киреевским: «...все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям *цареубийства*». «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала и до конца», и «преступление Бориса является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении неправедно царствовавшего дома».<sup>31</sup>

По Пушкину, единожды совершенное крупное историческое деяние (таким в данном случае является исходное событие драмы — убийство Димитрия Годуновым) вызывает в мире цепь следствий, не подчиняющуюся уже ничьей индивидуальной воле. В трагедии вообще нет ни одного лица, управляющего ходом событий, — есть лишь претенденты на подчинение истории собственной воле. Таковы Борис, Самозванец, Шуйский, поляки — но все они обречены в исторической перспективе, которую Пушкин призывал помнить.

И менее всех управляет историей самое активное лицо драмы — Самозванец. Уже замечали, что этот своевольный, дерзкий авантюрист появляется и исчезает в трагедии *спящим*: при первом появлении пробуждается, при последнем — засыпает. Он явлен как сомнамбула, временно вызванная к бодрствованию и действию. Пробуждение озаменовано вещим сном: троекратным восхождением на московскую башню и низвержением с нее под хохот толпы. Ему неизвестно значение этого сна (замысел самозванства созреет чуть позже). Неизвестно ему и то, что в момент пророческого сновидения сидящий рядом с ним летописец записывает повесть об убийстве Димитрия. Такие сны называют иногда наведенными. Отрепьев заражен своей идеей еще прежде, чем сознает ее, прежде, чем принимает решение. Он заражен ею помимо собственной воли, во сне. Последний же раз он предстает на сцене разбитым и побежденным — но засыпающим мирно и беспечно. Следующие четыре сцены трагедии, связанные с его триумфом и воцарением, пройдут без его участия. Он уже не нужен как действующая персона, ибо он всего лишь орудие Провидения, хранящего его до поры до времени. Именно о Провидении говорит Пушкин, глядя на заснувшего Самозванца.

Исповедимы ли пути Провидения? Создавая историческую трагедию, Пушкин исследует таинственные законы истории, ее магниты и резонансы. В одной из ключевых сцен механизм сцепления сил, движущих действие к развязке, почти обнажается. Это сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». В ней сведены вместе летописец и Самозванец. Один принадлежит прошлому, традиции, средневековой системе ценностей, другой — будущему, Новому времени, новой, европеизированной культуре (эти черты Самозванца настоя-

<sup>31</sup> Киреевский И. В. Обзорение русской литературы за 1831 год. С. 111; П. в критике, III. С. 143.

тельно акцентированы в польских сценах).<sup>32</sup> Они обсуждают деяние Бориса, только что избранного в цари, т. е. обсуждают актуальное настоящее русской истории, которое попадает таким образом в точку пересечения двух разнонаправленных исторических векторов. И именно попав в этот фокус, недвусмысленно отвергнутое и осужденное традицией историческое дело Бориса обретает свою в высшей степени парадоксальную историческую перспективу. Оно обречено на гибель: кратковременная династия Годуновых пресекается точно так же, как пресеклась древняя династия Рюриковичей, — убийством невинного ребенка, на сей раз — юного Феодора Годунова. И оно же оказывается подхвачено всем ходом событий, обращенных против Бориса. Одна беспрецедентная инициатива прокладывает дорогу другой. Поступок Бориса открывает путь Самозванцу, уже в куда большей степени принадлежащему новой культуре, чем сам Борис. Народ, восставший на династию цареубийцы, повторяет его преступление.<sup>33</sup> Начавшаяся Смута необратима. История, расправившись с Борисом, уже не пойдет вспять.

В этом контексте становится понятным, почему Пушкин не воспользовался переданным ему через Вяземского советом Карамзина. Источник драматизации сюжета о царе Борисе историк усматривал в главном противоречии личности Годунова — сочетании глубокой набожности и преступных страстей. Вежливо откликаясь на указание Карамзина, Пушкин представил свое существенное возражение: «Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны...» (письмо П. А. Вяземскому от 13 сентября 1825 г. — Акад. Т. 13. С. 227). Карамзин «персонифицировал» историю. Подобно тому как это делалось в античности, он вел повествование об исторических деятелях, чья активность определяла события времени. Моралистические оценки естественным образом сопутствовали историческому рассказу, поданному под таким углом зрения. Пушкин не ослабил внимания к индивидуальным деяниям личности, но в ходе истории обнаружил иные законы: он обнаружил действие сил, лишь пробуждаемых личной активностью, но далее движущихся стихийно, порой хаотически, и все же складывающихся в некий целенаправленный вектор. Трагическая, едва ли не роковая природа истории заключается в том, что ее участники остаются в неведении о направлении того движения, которое ими же формируется.

Нет надобности пояснять, что классицистическая драма с центральной для нее проблемой волевого выбора, который должен совершить герой, решительно не соответствовала проблематике «Бориса Годунова». Отказ Пушкина от традиционной поэтики был продиктован, таким образом, не только установкой на реформаторство — само содержание его трагедии требовало обновления форм даже и по сравнению с Шекспиром, в драмах которого не ставится под сомнение то, что двигателем действия является воля героя.

<sup>32</sup> О неординарности типа личности Самозванца для русской культуры XVII в. см., например: *Серман И. Э.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов // ПИИМ. Т. 6. С. 122.

<sup>33</sup> Распространенная версия о мудрости и безошибочности народного мнения в трагедии Пушкина безусловно нуждается в ревизии, отчасти уже предпринятой. См., например: *Серман И. Э.* Парадоксы народного сознания в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // *Russian Language Journal*. 1981. № 120. P. 83—88.

Закончив «Бориса Годунова», Пушкин был очень доволен своей драмой. Однако за пять лет, прошедших между завершением и публикацией трагедии, он понял, что его новации не будут оценены. Читательское восприятие требовало опоры на прецедент, а по отношению к «Борису Годунову» Шекспир не мог сыграть эту роль: он был переосмыслен почти столь же решительно, как Карамзин. Пушкин надеялся, что успех его трагедии будет содействовать реформе театра. Еще до выхода в свет полного текста «Бориса Годунова» он понял, что эти надежды не сбудутся. Наброски предисловия к драме, в большинстве своем писавшиеся в 1829—1830 гг., окрашены в пессимистические тона: Пушкин уже не рассчитывал быть понятым современниками.

## 5

Годом создания «Бориса Годунова» помечено еще одно драматическое произведение Пушкина — «Сцена из Фауста». Можно предполагать, что она была написана по завершении «Бориса Годунова» (т. е. после 7 ноября 1825 г.): за освоением шекспировской драматургической системы последовало обращение к Гете.<sup>34</sup> Степень непосредственного знакомства Пушкина с первой частью «Фауста» Гете остается неясной, хотя в заметке «〈О драмах Байрона〉» (1827) заявлена вполне оформившаяся оценка этого произведения: «...Фауст есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как „Илиада“ служит памятником классической древности» (Акад. Т. 11. С. 51). В 1835—1836 гг., также в связи с Байроном, Пушкин охарактеризовал Гете — создателя «Фауста» как «великана романтической поэзии» («Table-talk» — Акад. Т. 12. С. 163). Последняя характеристика указывает на то, что в сознании Пушкина драматургия Гете имела определенную близость к драматургии Шекспира: их объединяла «романтическая», т. е., по Пушкину, неклассицистическая, не ориентированная на античные образцы эстетика.

Пушкинское восприятие «Фауста» несомненно было опосредовано его анализом и пересказом в книге Ж. де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne», 1810). Повышенный интерес писательницы к Фаусту как к определенному психологическому типу, невольно воспринятому ею сквозь призму французской раннеромантической литературной традиции, наложил отпечаток на пушкинскую вариацию из Гете. Метафизическая проблематика «Фауста» сопряжена в «Сцене из Фауста» с коллизией психологической. Пушкинскому Фаусту сообщены черты Кавказского пленника, Алеко, Онегина — это постбайронический герой; глобальная разочарованность титанической личности сведена в нем к масштабу скуки как состояния души, в котором есть что-то от русской тоски, что-то от онегинского сплина, что-то от немецкого томления духа.<sup>35</sup> Но главная черта пушкинского героя — его рефлексии-

<sup>34</sup> См. об этом: *Битов А.* Вычитание зайца. М., 1993. С. 36.

<sup>35</sup> О теме скуки в «Сцене из Фауста» см.: *Фомичев С. А.* «Сцена из Фауста»: (История создания, проблематика, жанр) // *Врем. ПК.* 1980. С. 26—33; см. также: *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 278—279.

рующее внимание к собственному душевному опыту — типологически восходит к Адольфу Бенжамена Константа («*Adolphe, anecdote, trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par M. V. Constant*», 1815). Миниатюрность произведения не мешает тому, что в нем предстает новый тип героя, воплотившего те романтические настроения, которые были близки Пушкину. Характерно, что этот герой наследует не одной только драматургической традиции — в нем соединяются типологические качества, намеченные в самых разных романтических жанрах: в поэмах, в романе, в публицистике.

Обращение к общеизвестным сюжетам — этот принцип драматургии классицизма, уже в «Борисе Годунове» опробованный в сочетании с новаторской по отношению к классицизму эстетикой, закрепляется в драматургии Пушкина. Но сравнительно с «Борисом Годуновым» в «Сцене из Фауста» резко изменены природа сюжета и тип героя. Теперь Пушкин берет вечный сюжет и героя народной легенды, ставшего, благодаря Гете, таким же классическим литературным типом, как Скупой или Дон Жуан. Своеобразие пушкинской версии заключается в наделении этого типа психологическим комплексом «сына века», каким он представлен во французской литературной традиции. Контекст собственного творчества Пушкина интерпретирует этот комплекс как сполна унаследованный Россией — и таким образом герой средневековой легенды оказывается погружен в современные обстоятельства. Подобный ход мог быть подсказан «Дон Жуаном» Байрона («*Don Juan*», 1818—1824) — высоко ценимым Пушкиным стихотворным романом, легендарный герой которого вписан в эпоху, близкую его автору. Понятно, какая дистанция отделяет эту глубинную трансформацию героя и сюжета от тех распространенных в театре пушкинского времени переделок французских, по преимуществу, пьес, которые ограничивались перенесением действия в Россию и наделением героев русскими именами.

В современной эдиционной практике, подкрепленной авторитетом Полного академического собрания сочинений Пушкина 1937—1949 гг. (Акад.), сложилась традиция печатать «Сцену из Фауста» в разделе лирики. На лирическом характере произведения настаивал Б. В. Томашевский, основываясь на близости его к стихотворению «Демон» (1823), а также на том, что «Мефистофель данной сцены разоблачает перед Фаустом лишь его же собственные чувствования».<sup>36</sup> Аргументы Томашевского могут быть оспорены. Исследователь проигнорировал наличие в «Сцене из Фауста» ярко выраженного драматического конфликта: ее герои преследуют противоположные цели и воля каждого из них имеет индивидуальную определенность.<sup>37</sup> Мефистофель стремится к уничтожению, аннигиляции человеческой души — Фауст, как бы он ни был беспомощен, ищет ее спасения. И если пушкинский «Демон» был лирическим-автобиографическим свидетельством того, что душа уязвлена искушением, что демонический навет стал ее собственным внутренним голосом,

<sup>36</sup> Томашевский. Пушкин, II. С. 344—346.

<sup>37</sup> Ср.: «Внешне выступая как alter ego Фауста, Мефистофель движим логикой собственного характера, преследует собственные интересы» (Фомичев. С. 138). Об антитетической противопоставленности Фауста и Мефистофеля у Пушкина см. также: Лотман Ю. М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине»: (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман. Пушкин. С. 272.

то в «Сцене из Фауста», созданной двумя годами позже, это «другое я» решительным образом превращено в «не-я», в отдельно и самостоятельно действующую внешнюю силу.<sup>38</sup>

Вопрос о жанровой природе «Сцены» осложняется тем, что характер Фауста по психологическому рисунку и фразеологическому оформлению близок к характеру элегического лирического героя. Однако в творчестве Пушкина уже в начале 1820-х гг. элегическое начало вступает во взаимодействие с иными жанрами. Так, например, ярко выраженные элегические мотивы содержатся в монологе Кавказского пленника из второй части поэмы (не случайно один из его черновых фрагментов оформляется в самостоятельную элегию «Я пережил свой желанья...», 1821). В 1825—1826 гг. элегия используется Пушкиным как характерологическое средство в «Андрее Шенье» и в «Евгении Онегине».<sup>39</sup>

Жанровая принадлежность «Сцены из Фауста» однозначно подчеркнута самим ее названием, отсылающим к шедевру Гете, драматическая природа которого, при всей своей нетрадиционности, не может вызывать сомнений. (Разоблачение Мефистофелем «собственных чувствований» Фауста происходит и в трагедии Гете — см., например, сцену «Лес и пещера».) При первой, журнальной, публикации пушкинское произведение было озаглавлено «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем».<sup>40</sup> В этом варианте заглавия связь с Гете акцентирована еще более явственно: история Фауста и Маргариты, завершенная в первой части «Фауста», составляет предмет воспоминаний в пушкинской «Сцене».<sup>41</sup> Необходимо учитывать также и невозможность обозначения лирического произведения словами «Сцена» или «Новая сцена» как в языке пушкинской эпохи, так и в языке Пушкина (его стихотворения, построенные в форме диалога, как «Разговор книгопродавца с поэтом» или «Герой», не содержат в своем заглавии подобного обозначения). «Стихотворения Александра Пушкина», изданные в 1829 г., куда вошла «Сцена из Фауста», организованы по хронологическому принципу и не дают основания судить о том, к какому жанру отнесено здесь это произведение (в часть третью данного издания, опубликованную в 1832 г., вошли «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы»). В пушкинских планах обозначение «Сцены» использовалось как жанровое определение (см. ниже, с. 531—532). На протяжении всего XIX в. в тех собраниях сочинений Пушкина, где был избран жанровый принцип организации материала, «Сцена из Фауста» неизменно

<sup>38</sup> Подробный анализ драматического конфликта в «Сцене из Фауста» см.: *Виролайнен М.* Ловушка Мефистофеля: («Сцена из Фауста» А. С. Пушкина) // *Виролайнен М.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 152—170.

<sup>39</sup> См.: Проскурин. С. 113—115; *Вацууро В. Э.* Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры // *Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры.* М., 1989. С. 39, 41.

<sup>40</sup> МВ. 1828. Ч. 9. № 9. С. 3.

<sup>41</sup> Ср. точку зрения А. Бема, истолковавшего слово «новая» как «восполняющая» и «заменяющая» конкретную сцену — «Wald und Höhle» («Лес и пещера» — нем.) — «Фауста»: *Бем А. Л.* «Фауст» в творчестве Пушкина // *Бем А. Л.* Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 180.



помещалась в разделах драматических произведений (подробнее см. наст. т., с. 564—565). Таким образом, публикация в настоящем издании «Сцены из Фауста» в томе драматургии является не ломкой сложившейся традиции, а возвращением к ней.<sup>42</sup>

## 6

Среди рукописей Пушкина сохранился листок, на одной стороне которого расположен автограф стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», датированный 29 июля 1826 г. Под стихотворением — запись: «Усл(ышал) о С. 25 (июля 1826 г.). У(слышал) о с(мерти) Р(ылеева), П(естеля), М(уравьева), К(аховского), Б(естужева): 24 (июля 1826 г.)».<sup>43</sup> После того как листок был сложен пополам, на обратной его стороне появился записанный карандашом проект из десяти названий (см. наст. т., с. 243). Список представляет собой обширнейшую творческую программу, квалифицированную ее первым публикатором П. В. Анненковым как перечень драматических произведений.<sup>44</sup> Хотя Анненков не дал развернутой аргументации такого жанрового определения, его точка зрения была принята всеми позднейшими исследователями, за исключением В. С. Листова (он же оказался единственным, кто попытался осмыслить «〈Проект из десяти названий〉» как целостный замысел).<sup>45</sup> Обратив внимание на то, что два сюжета — «Иисус» и «Павел I» — не имели шансов пройти через театральную цензуру, исследователь выдвинул гипотезу, согласно которой список включает в себя не драматические замыслы, а перечень сюжетов для устных рассказов, никакой цензуре не подлежащих. Именно в качестве устной новеллы воплотился упомянутый в списке замысел «Влюбленного беса», впервые, по воспоминаниям А. П. Керн, рассказанного летом 1825 г. в Тригорском,<sup>46</sup> а затем осенью 1828 г. — в Петербурге, в доме Карамзиных (см. примеч. к «〈Проекту из десяти названий〉», наст. т., с. 1001). В записи В. А. Соллогуба сохранилась устная новелла Пушкина о Павле I, представляющая собой анекдот из павловского царствования.<sup>47</sup> По мнению В. С. Листова, «набросок с десятью темами тяготеет к „Декамерону“. 〈...〉 У Боккаччо 〈...〉 десять затворников, укрывшихся от чумы, свирепствовавшей во Флоренции, посвящают рассказам десять вечеров. Так что на каждого из повествователей всего приходится десять новелл. Если такая же игра возникла в Тригорском, то де-

<sup>42</sup> Трактовку «Сцены из Фауста» как произведения драматического см. также: Гукровский, II. С. 116; Благой, II. С. 577; Макогоненко, II. С. 187; Фомичев. С. 138. Резкую критику исключения «Сцены из Фауста» из состава пробного тома академического издания (Пушкин. 1935) см.: Благой 1936. С. 233.

<sup>43</sup> Запись приводится по автографу ПД 895. Об ошибке при ее публикации и расшифровке в Рукою П. (с. 307—309) см. примеч. к «〈Проекту из десяти названий〉», наст. т., с. 996.

<sup>44</sup> Анненков. Материалы 1855. С. 284.

<sup>45</sup> См.: Листов В. С. Автограф с десятью темами // Листов. С. 239—251.

<sup>46</sup> Керн А. П. Воспоминания о Пушкине // П. в восп. Т. 1. С. 386, 516—517.

<sup>47</sup> См.: Вацуро В. Э. Из разысканий о Пушкине // Врем. ПК. 1972. С. 100.

сять тем, записанных Пушкиным, вполне могут быть его памяткой: о чем рассказывал или о чем собирается рассказать».<sup>48</sup> Принимая датировку списка летом 1826 г. и соотнося его смысл с записями на другой стороне листка, В. С. Листов высказывает предположение, что последекабрьские события и составили своеобразный «чумной контекст» вечеров в Тригорском (ср. в письме Пушкина к С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 г.: «...я сам в карантине, и смотритель Инзов не выпускает меня, как зараженного какою-то либеральною чумою» — Акад. Т. 13. С. 31). В. С. Листов подчеркивает, что традиционное жанровое определение «〈Проекта из десяти названий〉» не имеет аргументированных оснований.

Тем не менее подобные основания несомненно имеются. Во-первых, три из десяти замыслов в 1830 г. воплотились в драматической форме и вошли в состав «маленьких трагедий» («Скупой» — «Скупой рыцарь», «Д. Жуан» — «Каменный гость», «Моцарт и Сальери»). Во-вторых, в воспоминаниях С. П. Шевырева о замысле «Ромул и Рем» однозначно говорится как о драматическом.<sup>49</sup> В-третьих, к тому же роду относится, согласно всем сохранившимся свидетельствам, замысел, связанный с Димитрием и Мариной (см. наст. т., с. 1002—1004). В-четвертых, хотя предложение В. С. Листова рассматривать в качестве сюжета о Павле рассказанный Пушкиным анекдот и снимает недоумение по поводу того, как мог Пушкин задумать драму, которую заведомо не пропустит цензура, — существует свидетельство, что «павловский» сюжет также был связан с замыслом драматического произведения. В дневнике Ф. Малевского после сообщений о других разговорах Пушкина на вечере 19 февраля 1827 г. отдельной строкой записано: «Трагедия Павла. Мельник».<sup>50</sup> «Мельник» — это, конечно, «〈Русалка〉».<sup>51</sup> Два драматических замысла поставлены в один ряд. Запись Малевского противоречит версии Листова и в другом отношении: анекдот, переданный Соллогубом, не содержит в себе ничего такого, что могло бы быть обозначено как «трагедия» Павла. Таким образом, по крайней мере шесть из десяти названий явно соотносимы с драматическим жанром.

В той же статье В. С. Листова замечено: «Истолкование списка 〈...〉 затруднено пестротой самих сюжетов; они совершенно не поддаются классификации».<sup>52</sup> Никто из исследователей, писавших о «〈Проекте из десяти названий〉», действительно, не пытался охарактеризовать его как содержательное единство. Однако гипотетическое предположение о том, что могло объединять эти десять сюжетов, все же может быть выдвинуто.

Если пушкинский план рассматривать как зерно, из которого вырос драматический цикл 1830 г., то важнейшие особенности осуществленного цикла позволяют судить и о плане. При реализации замыслов «Скупого», «Д. Жуана» и «Моцарта и Сальери» действие каждой из трех трагедий будет отнесено к одному из критических моментов европейской истории, предварающих

<sup>48</sup> Листов В. С. Автограф с десятью темами. С. 241.

<sup>49</sup> Шевырев С. П. Сочинения А. С. Пушкина. Тома 9, 10 и 11 // Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245.

<sup>50</sup> ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 266.

<sup>51</sup> Там же. С. 264.

<sup>52</sup> Листов В. С. Автограф с десятью темами. С. 240.

смену исторических координат (в «Скупом рыцаре» воплощен кризис средневекового сознания, в «Каменном госте» — кризис сознания возрожденческого, в «Моцарте и Сальери» — кризис сознания просветительского). С большей или меньшей уверенностью можно предполагать, что действие остальных семи произведений, обозначенных в списке, тоже должно было разворачиваться на границе некоей новой эпохи, в ее преддверии. Выбор такого исторического момента для драматического воплощения был осуществлен уже при создании «Бориса Годунова». Предание о Ромуле и Реме — это мифологическая точка, отмечающая закат Эллады и канун возникновения Римской империи. История Иисуса открывает новую эру. История Беральда Савойского, мифического предка графа Гумберта Белая Рука, основателя древнейшей в Европе Савойской династии, является предысторией европейского династического правления. «Трагедия Павла», скорее всего, посвящена трагическому кануну александровского царствования, знаменующему финал XVIII столетия. По наблюдению Ю. М. Лотмана, XVIII в. был для Пушкина «таким же „великим концом“, как и первый век нашей эры, завершением огромного исторического цикла». <sup>53</sup> Прозаический набросок пушкинского плана «Влюбленного беса» начинается словами: «Москва в 1811 году» (Акад. Т. 8. С. 429). Это Москва накануне пожаров 1812 г., накануне Отечественной войны, послужившей новым этапом европеизации России, и одновременно — концом наполеоновской эпохи, который тоже осознавался как конец исторического цикла. <sup>54</sup> Как бы ни трактовался замысел «Дмитрий и Марина» (как фрагмент «Бориса Годунова» или новое самостоятельное произведение), сюжетно он связан с событиями Смутного времени, предваряющими основание династии Романовых (ср. исторический контекст сюжета о Беральде Савойском). «Курбский» — это, вероятнее всего, не вымышленный герой «Бориса Годунова», а оппонент Иоанна Грозного, чей мятеж был последним всплеском накануне установления русского абсолютизма.

Хронологические рамки «〈Проекта из десяти названий〉» — от основания Рима до 1811 г. — совпадают с формулой «Евгения Онегина», сложившейся в 1823 г. и уже тогда имевшей вполне продуманный характер. Об Онегине сказано: «Он рыться не имел охоты В хронологической пыли Бытописания земли: Но дней минувших анекдоты От Ромула до наших дней Хранил он в памяти своей» (Акад. Т. 6. С. 7—8). В черновике первоначально значилось не «От Ромула», а «От Кира» (Там же. С. 219), и лишь затем точка отсчета сместилась к Ромулу. Вариант обозначения исторического *ab ovo* в «Евгении Онегине» отчасти проливает свет на выбор некоторых сюжетов для списка из десяти названий. Имя Ромула связано с созданием первой европейской империи (назвав Кира, Пушкин изначально акцентировал именно *имперский* признак, а заменив Кира Ромулом, соотнес историческое целое с Европой).

Цитированный фрагмент «Евгения Онегина» связан с выбором десяти сюжетов еще и в ином отношении: противопоставление исторических анекдотов «хронологической пыли бытописания земли» соответствует переходу

<sup>53</sup> Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 289.

<sup>54</sup> Там же. С. 290.

Пушкина к новому после «Бориса Годунова» этапу работы в области исторической драмы. Материал чисто исторический («Павел I», «Дмитрий и Марина», «Курбский») соположен теперь с материалом мифологическим («Ромул и Рем», «Беральд Савойский»), литературно-архетипическим («Скупой», «Д. Жуан», «Влюбленный бес»), конкретно биографическим, почерпнутым из области слухов («Моцарт и Сальери»), и, наконец, восходящим к Священному Писанию («Иисус»). Предание, миф, легенда и слух выступают в «〈Проекте из десяти названий〉» такими же ипостасями истории, как собственно исторические факты.<sup>55</sup> Можно предположить, что размышлениям Пушкина о новой художественной концепции истории способствовало, кроме известия о казни декабристов, известие еще об одной смерти: 22 мая 1826 г. скончался Карамзин. Как известно, наследование историографу стало для Пушкина одной из важнейших духовных и творческих проблем.<sup>56</sup> Возможно, «〈Проект из десяти названий〉» открывает первую страницу посмертных оттошений Пушкина с Карамзиным.

Эти искания, отчасти наметившиеся уже в «Сцене из Фауста», в 1830 г. привели Пушкина к созданию «маленьких трагедий».

## 7

Отсутствие черновых рукописей «маленьких трагедий» не позволяет реконструировать их творческую историю. Самым ранним свидетельством возникновения замысла является первоначальный план будущего «Скупого рыцаря» («Жид Граф и сын»), по положению в тетради датируемый январем 1826 г. К лету 1826 г., кроме того, уже, по всей видимости, существовали обозначенные в «〈Проекте из десяти названий〉» замыслы «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери». О последнем из них Пушкин сообщал по возвращении в Москву из михайловской ссылки.<sup>57</sup> Следующий прослеживаемый этап развития замысла относится к концу 1829—1830 г. — ко времени знакомства Пушкина со сборником произведений четырех английских поэтов (*The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. Paris, 1829*), в котором был напечатан «Город чумы» Дж. Вильсона, ставший оригиналом «Пира во время чумы». По всей видимости, именно творческая идея, возникшая по прочтении текста Вильсона, послужила толчком к работе над

<sup>55</sup> Более подробное развитие данной гипотезы см.: *Виролайнен М.* Генеалогический принцип в истории и пушкинский проект из десяти названий // Виролайнен М. Речь и молчание. С. 237—250. Гипотеза была оспорена С. Евдокимовой, по мнению которой в «маленьких трагедиях», посвященных изображению основных человеческих страстей, черты конкретных исторических эпох сведены к минимуму (см.: *Evdokimova S.* «The Devil of Difference» — Tragedies, Long or Short? // *Alexander Pushkin's Little Tragedies. Madison, 2003. P. 17*). Обзор основных концепций «маленьких трагедий» как цикла см.: *Markovich V. M.* Scholarship in the Service and Disservice of «The Little Tragedies» // *Ibid. P. 69—88.*

<sup>56</sup> См.: *Эйдельман Н.* Пушкин: Из биографии и творчества. 1826—1837. М., 1987. С. 177—259.

<sup>57</sup> См. дневниковую запись М. П. Погодина от 11 сентября 1826 г. (П. в восп. Т. 2. С. 9).

«маленькими трагедиями», осуществленной осенью 1830 г. в Болдине с чрезвычайной интенсивностью: согласно рукописным и печатным пометам Пушкина, «Скупой рыцарь» был завершён 23 октября, «Моцарт и Сальери» — 26 октября, «Каменный гость» — 4 ноября, «Пир во время чумы» — 6 ноября.

Вероятно, осенью 1830 г. был составлен перечень, куда вошли три «маленькие трагедии»:

Скуп(ой) [из Англ.]  
 Моц(арт) и Саль(ери). С не(мецкого)  
 Пир чумы. С англ(ийского)<sup>58</sup>

Содержание данного перечня не поддается однозначному истолкованию. Возможно, здесь зафиксирован тот этап развития замысла, на котором идея создания «Пира во время чумы» уже возникла, а «Каменный гость» еще не был отобран из первоначального «(Проекта из десяти названий)». Возможно, однако, что список составлен уже по написанию «маленьких трагедий» и что в него включены лишь те из них, которые предназначались к публикации («Каменный гость» при жизни Пушкина напечатан не был). Приписки об иностранных источниках пьес сделаны позднее, другими чернилами, и, за исключением приписки к «Пиру чумы», имеют мистифицирующий характер.

Другой перечень «маленьких трагедий» с высокой степенью вероятности может быть датирован ноябрем 1830 г.: он сделан на одной из сторон большого, сложенного пополам листа, на котором Пушкин набросал проект обложки для своих «сцен» (ПД 1621). Можно думать, что к оформлению листа Пушкин приступил по завершении работы над драмами. Список имеет следующий вид:

I Окт(авы?)  
 II Скупой  
 III Салиери  
 IV Д(он) Г(уан)  
 V Plague (Чума — англ.)<sup>59</sup>

Трудности для расшифровки представляет запись «I Окт». Наиболее вероятным является предположение, что Пушкин собирался открыть свой драматический цикл октавами, ориентируясь на октавы переведенного Жуковским «Посвящения» «Фауста» Гете («Опять ты здесь, мой благодатный герой...», 1817).<sup>60</sup>

Обложка к «маленьким трагедиям» (ПД 1621) содержит варианты заглавия для всего цикла: «Драматические сцены. 1830», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Автограф ПД 1621 является единственным свидетельством намерения Пушкина издать четыре драмы как единое целое. Причины, по которым такое намерение никогда не было им осуществлено, остаются неясными. В планах изданий своих

<sup>58</sup> Рукою П. 1997. С. 217.

<sup>59</sup> Там же. С. 216.

<sup>60</sup> Не исключено, хотя гораздо менее вероятно, что имелась в виду поэма «Домик в Коломне», написанная октавами болдинской осенью 1830 г.

сочинений, составленных в 1830-м и 1831 гг., Пушкин выделял рубрику «Сцены».<sup>61</sup> Неизвестно, предполагал ли он включить сюда «Каменного гостя», не опубликованного им при жизни. Возможно, что в эти же разделы должна была войти и «Сцена из Фауста».

Название «маленькие трагедии», ставшее традиционным, упомянуто Пушкиным лишь однажды, в письме к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.: «... я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: {...}. Несколько [драм] драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: „Скупой Рыцарь“, „Моцарт и Салиери“, „Пир во время Чумы“, и „Д(он) Жуан“» (Акад. Т. 14. С. 133). В исследовательской литературе отмечалась неточность традиционного названия цикла: в подзаголовке «Скупого рыцаря» акцентировано сразу два противоречащих ему жанровых определения: «сцены» и «трагикомедия», а в «Каменном госте» сохранились следы жанровой ориентации на моцартовского «Дон Жуана», названного композитором «веселой драмой».<sup>62</sup>

Варианты заглавия цикла, зафиксированные на обложке к нему, несколько раз подвергались интерпретации. В. Я. Брюсов считал, что, создавая болдинские пьесы, «Пушкин изучал саму драму, драматическую форму. „Драматические изучения“ значило изучение того, как можно и должно создавать драмы. В своих „маленьких драмах“ Пушкин делал „опыт“ свести драму к ее сущности».<sup>63</sup> Использованное в одном из вариантов слово «Опыт» соотносили с «Опытами» Монтеня («Essais», 1580, 1588), в которых исследование характеров сопровождалось размышлениями психологического и философского свойства и которыми увлекался Пушкин в конце 1820-х гг.<sup>64</sup> Первоначальный вариант — «Драматические сцены», — вероятнее всего, восходит к «Драматическим сценам» («Dramatic Scenes») Барри Корнуолла, вошедшим в сборник четырех английских поэтов.

Существует мнение, что знакомство со сценами Барри Корнуолла оказало решающее влияние на Пушкина при создании «маленьких трагедий».<sup>65</sup> В поэтике тех и других действительно имеется ряд общих черт. Каждый драматический фрагмент Корнуолла включает от одной до трех сцен, с небольшим количеством действующих лиц — ярких индивидуальностей аристократического типа. Действие максимально сгущено, второстепенные линии сведены к минимуму. Особый интерес драматурга вызывают болезненные отклонения человеческой психики. Источниками сюжетов служат новеллы Боккаччо и средневековые хроники.<sup>66</sup> С точки зрения Д. П. Якубовича, особенно близ-

<sup>61</sup> Рукою П. 1997. С. 188—190.

<sup>62</sup> Фомичев. С. 217, 220—221, 226.

<sup>63</sup> Брюсов В. Маленькие драмы Пушкина // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 102. Ср. другую точку зрения, согласно которой предметом «драматического изучения» в «маленьких трагедиях» является европейская культура Нового времени в ее исторических трансформациях: Беляк, Виролайнен. С. 77.

<sup>64</sup> См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. М., 1976. С. 137.

<sup>65</sup> См.: Якубович 1935-введение. С. 380—382.

<sup>66</sup> Сопоставительный анализ драматических сцен Барри Корнуолла и «маленьких трагедий» см.: Благой 1931. С. 176—179; Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962. С. 53—54; Устюжанин. С. 11—12.

ким Пушкину было заявленное в предисловии к «Драматическим сценам» стремление Барри Корнуолла к выработке естественного стиля, передающего естественные чувства.<sup>67</sup> По мнению М. Б. Загорского<sup>68</sup> и С. М. Бонди,<sup>69</sup> Якубович преувеличил степень влияния Барри Корнуолла: «маленькие трагедии» были задуманы до знакомства с творчеством английского драматурга и, вероятнее всего, изначально предполагали сжатую форму; «естественность» диалогов была освоена Пушкиным еще при создании «Бориса Годунова»; присутствующие в «маленьких трагедиях» реминисценции из Барри Корнуолла свидетельствуют лишь о том, что знакомство с «Драматическими сценами» стимулировало творческую активность Пушкина, который осенью 1830 г. «привел в порядок и окончил все начатые им „Маленькие трагедии“».<sup>70</sup> Кроме того, пушкинские сцены выдержаны в драматическом жанре и рассчитаны на театральное воплощение, в то время как сцены Барри Корнуолла представляют собой, скорее, новеллы в диалогах<sup>71</sup> и в этом отношении соответствуют европейской литературной моде на создание «сцен», вовсе не ориентированных на театр.<sup>72</sup>

В 1830 г., как и в 1825-м, при работе над «Сценой из Фауста», Пушкин обращается к вечным сюжетам, каждый из которых связан с гипертрофией одной из базовых человеческих страстей. Два из них — о Скупом и о Дон Жуане — он берет из литературы. Создавая трагедию о завистнике, Пушкин, быть может, «хотел стать первооткрывателем нового „вечного“ сюжета (...) как бы предлагая впоследствии варьировать его, как это обычно делается с мифами, сказками, легендами о Дон Жуане, Фаусте и т. п.».<sup>73</sup> Четвертый сюжет — о человеке на пороге смерти, — предвосхищенный исходными обстоятельствами «Декамерона» и драмой Вильсона, стал типовым сюжетом в экзистенциалистски ориентированной литературе XX столетия.

Если в «Сцене из Фауста» Пушкин погружал вечный сюжет в современный психологический контекст, то теперь он сопрягает типовые психологические коллизии зависти, скупости и т. д. с историческим контекстом различных эпох.<sup>74</sup> События «Скупого рыцаря» разворачиваются на изломе средневековья, события «Моцарта и Сальери» — в тот момент, когда просветительство, терпя крах, отступало перед сентиментализмом, романтизмом, но все еще существовало с ними, герой «Каменного гостя» являет собой возрожденческий тип. Менее однозначно определяется культурный контекст «Пира во время чумы». Как правило, его связывают с великой лондонской чумой 1665 г., описанной Вильсоном. Однако, работая над своим оригиналом, Пушкин последовательно устранял детали, характеризующие местный и исторический колорит. Можно предположить, что в данном случае большее значение имела эпоха, породившая текст Вильсона — типично романтическое произведе-

<sup>67</sup> Якубович 1935-введение. С. 380—381.

<sup>68</sup> Загорский. С. 134.

<sup>69</sup> Бонди. Статьи. С. 220—222.

<sup>70</sup> Там же. С. 222.

<sup>71</sup> Там же. С. 221.

<sup>72</sup> Об увлечении «сценами» на Западе см.: Якубович 1935-введение. С. 379—380.

<sup>73</sup> Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков. С. 279.

<sup>74</sup> См.: Гуковский, II. С. 298—325.

дение, из ткани которого соткана четвертая «маленькая трагедия» (подробнее см. в примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 886—888). Если принять последнюю гипотезу, «маленькие трагедии», будучи расположены не по хронологии их написания, а в хронологической последовательности эпох, связанных с каждым из четырех сюжетов, предстанут как последовательное движение от позднего средневековья через Возрождение и просветительство к началу XIX в.<sup>75</sup> Такое же движение от глубины исторического прошлого к современности намечалось и в «(Проекте из десяти названий)».

Принцип автобиографизма, предзаданный уже в «Сцене из Фауста», получил в «маленьких трагедиях» дальнейшее развитие. В перипетиях отношений Альбера и Барона отражен опыт отношений Пушкина с отцом. Опыт собственного сердца передан Пушкиным и Гуану, и Командору. Моцарт — фигура, в высшей степени родственная Пушкину и по природе творчества, и по образу поведения, диктуемого творческими импульсами, но и многие духовные ориентиры Сальери — не чуждая Пушкину реальность. «Пир во время чумы» создан в холерном карантине.<sup>76</sup> Таким образом, «маленькие трагедии» явились не просто опытом изучения страстей человеческих, но опытом изучения их исторических корней и исторической преемственности, которой лично причастен сам драматический поэт.

В отличие от «Бориса Годунова» «маленькие трагедии» создавались в пору охлаждения Пушкина к современному театру.<sup>77</sup> Не сохранилось ни малейших свидетельств его интереса ни к постановке «Моцарта и Сальери», осуществленной в 1832 г., ни к подготовке постановки «Скупого рыцаря» в начале 1837 г. К 1830 г. заметно пошло на убыль и восторженное отношение публики к Пушкину. С точки зрения В. Я. Брюсова, в этот период сам поэт принял решение оставить «все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизить до него», — и написал «маленькие трагедии» «для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, „квинтэссенцию“ драмы, чистую поэзию». Определяя «маленькие трагедии» как «театр для поэтов», Брюсов в подтверждение своей мысли указывал, в частности, на то, что Пушкин не посчитался в них со сценическими законами внимания, которое должно напрягаться не сразу, а постепенно, между тем как в «маленьких трагедиях», в особенности в «Моцарте и Сальери», требуется немедленная сосредоточенность зрителя на первых же репликах, сразу же выражающих основную коллизию драмы.<sup>78</sup> Одной из ведущих черт поэтики «маленьких трагедий» дей-

<sup>75</sup> Подробное развитие данной гипотезы см.: Беляк, Виролайнен. С. 74—96. Там же см. об историческом принципе, положенном в основу поэтики каждой из четырех драм.

<sup>76</sup> Подробнее см. в примеч. к драмам, наст. т., с. 763—764, 792—793, 798, 845—846, 888, 894. Об автобиографизме «маленьких трагедий» см., например: Кирпичников А. И. К «Скупому рыцарю» // РС. 1899. № 2. С. 441; Ходасевич. С. 106—113; Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова. О Пушкине. С. 90—109; о единстве мотивов «маленьких трагедий» с лирическими и эпистолярными высказываниями Пушкина см.: Соловьев В. Опыт драматических изучений: (К истории литературной эволюции Пушкина) // ВЛ. 1974. № 5. С. 147—149; Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина // Чумаков. С. 256—259; Беляк, Виролайнен. С. 94—96.

<sup>77</sup> См.: Фельдман. С. 154—155.

<sup>78</sup> Брюсов В. Маленькие драмы Пушкина. С. 100, 102—103.



ствительно является изображение не постепенно вызревающего и развивающегося конфликта, а того кульминационного момента, когда конфликт почти одновременно предъясняется и в его зерне, и в его развязке.<sup>79</sup> Тем не менее «маленькие трагедии» насыщены чисто театральными эффектами, свидетельствующими о том, что они писались для сцены. В числе наиболее ярких из них отмечались: появление телеги с мертвыми телами и с кучером-негром в «Пире во время чумы»; вторая картина «Скупого рыцаря»: она начинается почти в темноте, а затем сцена постепенно освещается зажигаемыми одна за другой шестью свечами (свет от них умножается блеском золота в сундуках); кивающая, а затем появляющаяся на сцене статуя командора в «Каменном госте»; музыкальные партии (две песни Лауры, контрастные по своему звучанию песни Мери и Вальсингама, «безделица» и Реквием Моцарта).<sup>80</sup>

## 8

Создав свой тип исторической монументальной трагедии и свою лаконичную трагедию, концентрирующую мировые историко-психологические коллизии, Пушкин сделал в начале 1830-х гг. попытку по-новому интерпретировать жанр романтической фантастической драмы. Этот жанр, связанный с популярными театральными зрелищами, в то же время получил распространение в форме книжных романтических фантазий, мистерий и воображаемых картин. Жанр, в русле которого были созданы такие шедевры, как «Фауст» Гете, особенно его вторая часть, «Манфред» Байрона, «Дядя» Мицкевича, в России породил разнообразные, далекие друг от друга по содержанию и образной системе опыты. Сюда можно отнести и драматические сцены В. С. Печерина «*Rot-rougгіe, или Чего хочешь, того просишь*» (1833; опубликовано 1861), и «драматические фантазии» Н. В. Кукольника, и «мистерии» и «фантазии» Д. В. Тимофеева («Жизнь и смерть», 1834; «Последний день», 1835).

Устойчивый интерес к этому жанру проявил В. К. Кюхельбекер — автор мистерии «Ижорский» (I—II ч. — 1829—1833, III ч. — 1834—1842) и драматической сказки «Иван, купецкий сын» (1832—1842).<sup>81</sup> Первым опытом Кюхельбекера в жанре драматической фантазии явилась его «шутка» в двух действиях «Шекспировы духи». Изданная в 1825 г. отдельной книжкой, эта фантазия сохранилась в библиотеке Пушкина с дарственной над-

<sup>79</sup> «То, что происходит на сцене в „Каменном госте“, в „Скупом рыцаре“ и в „Моцарте и Сальери“, — это последние акты, заключительные действия тех обширных драматических произведений, которые написали бы на эти сюжеты {...} Шекспир, Мольер, Шиллер и другие драматурги» (Дурылин С. Маленькие трагедии Пушкина // Тридцать дней. 1937. № 5. С. 87).

<sup>80</sup> Бонди С. *Драматургия Пушкина* // Бонди. Статьи. С. 226—229; там же, в статье «Моцарт и Сальери» (с. 261—302), см. подробный анализ «Моцарта и Сальери» как театрального произведения.

<sup>81</sup> О русской драматической фантазии 1830—1840-х гг. и творчестве Кюхельбекера в этом жанре см.: *Архипова А. В.* Экспериментальные жанры романтической драматургии и поздние драмы В. Кюхельбекера // *Русская драматургия и литературный процесс*. СПб.; Самара, 1991. С. 140—171.

письму автора и пометами, свидетельствующими о внимательном ее чтении (Библиотека П. № 206). Пушкин дважды отозвался о «Шекспировых духах»: резко отрицательно в письме к П. А. Плетневу (4—6 декабря 1825 г.) и более осторожно в письме к самому Кюхельбекеру (декабрь 1825 г.).<sup>82</sup>

Попытку дать свою интерпретацию жанра драматической фантазии Пушкин предпринял, работая над оставшейся незаконченной пьесой «(Русалка)» (задумана в 1826 г., писалась предположительно в 1828—1832 гг.). Я. Л. Левкович, обследовавшая Рабочую тетрадь Пушкина ПД 841, отмечает, что на полях страницы, содержащей черновые наброски песен русалок для этой пьесы, Пушкин нарисовал профиль Кюхельбекера — факт, свидетельствующий о том, что, работая над «(Русалкой)», он вспоминал драматическую фантазию Кюхельбекера и отталкивался от нее.<sup>83</sup>

«(Русалка)» перекликается с лирикой Пушкина («Яньш-королевич», «Вновь я посетил тот уголок земли...») и с его сказками. Драма Пушкина проникнута лиризмом, но свободна от авторской тенденции к самовыражению, которая была присуща Кукольнику, в ней нет аллегорий, как у Д. В. Тимофеева, она лишена буйства фантазии, которое у Кюхельбекера сочетается с лубочным фольклоризмом.

Замысел «(Русалки)» несомненно связан с воспоминаниями Пушкина о театре его молодости и о «чердаке» Шаховского. Источником пушкинской «(Русалки)» послужила опера К. Ф. Генслера, три части которой были переведены на русский язык и переделаны Н. С. Краснопольским (подробнее см. наст. т., с. 913—916, 929, 931—933). В дополнение к ним Шаховской написал четвертую часть (1807). Опера эта шла с огромным успехом. «Текст Шаховского не отличался ни в дурную, ни в хорошую сторону от предшествующих частей „Русалки“ — та же сумятица превращений, переодеваний (...) полное подчинение смыслового начала зрелищному».<sup>84</sup> Пушкин решительно отказался от стиля подобных феерий. В противоположность Шаховскому и Краснопольскому он именно литературную, словесную ткань произведения сделал источником драматизма, подчинив ей зрелищный компонент.

Исторический колорит драмы, действие которой разворачивается на берегах Днепра, по всей вероятности во времена Киевской Руси, достаточно условен, хотя уже в «Борисе Годунове» Пушкин освоил опыт точного воссоздания конкретной эпохи. В «(Русалке)» Пушкин, по-видимому, ставил себе иную задачу: он стилизовал то обобщенное представление о некоем весьма неопределенном по временной приуроченности «прошлом», которое характерно для фольклорного сознания. И в полном согласии с законами этого сознания компенсировал отсутствие исторической точности точностью воспроизведения обряда. В сцене княжеской свадьбы отразились и традиции русских комических опер, охотно изображавших обряд, и исторические источники, описывавшие его, и собственные этнографические наблюдения Пушкина.

<sup>82</sup> О реакции Пушкина и других писателей на фантазию «Шекспировы духи» см.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 26—30.

<sup>83</sup> См.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина // Врем. ПК. Вып. 21. С. 26—28.

<sup>84</sup> Гозенпуд А. А. Шаховской. С. 20.

Подобно предыдущим пушкинским крупным драматическим опытам, «*Русалка*» задумывалась и писалась как реформаторское произведение. Оно отталкивалось от существующих театральных жанров и кардинально перестраивало их. И в развлекательно-зрелищной опере Генслера—Краснопольского—Шаховского, и в драматических фантазиях современников Пушкина использовались элементы фольклорных фабул, однако авторы не задавались целью вступить в глубинное взаимодействие с фольклорным сознанием. В драме Пушкина такая цель поставлена. Лирическая основа драмы питается лирикой народной песни, драматическая коллизия смыкается с драматизмом народной баллады, и взаимодействие с ними идет не по линии стилизации, а с характерной для романтизма установкой на выражение народного духа.

## 9

«*Сцены из рыцарских времен*» (1834 или, более вероятно, 1835), как и «*Русалка*», остались незавершенными. Замысел нового произведения тоже явственно связан с поисками радикального обновления жанра. Следуя традиции западных исторических сцен (см. наст. т., с. 942), Пушкин добавляет к ней до чрезвычайности заостренную социальную проблематику. Его произведение превращается в социологический очерк позднего средневековья: три группы персонажей дают коллективный портрет феодального рыцарства, буржуазии и крестьянства.<sup>85</sup> Исключение составляют лишь две фигуры: занятый алхимическими опытами монах Бертольд Шварц и главный герой, Франц, ненавидящий свою сословную принадлежность к мещанству и жаждущий обрести недоступное ему рыцарское звание. Как видно из планов, именно эти два персонажа, нарушающие социальную норму, должны стать носителями разрушения феодального мира, который взрывается на глазах у зрителей вместе с феодальным замком. С легендарным Бертольдом Шварцем — открывателем пороха и алхимиком — в драму входит фантастический элемент: она должна завершиться появлением книгопечатника Фауста на хвосте дьявола.

Этот феерический финал, зрелищно соответствовавший излюбленным театральным эффектам эпохи, резко отличался от них своим содержанием: Фауст и дьявол вводились как готовые литературные символы, призванные спровоцировать целый спектр философско-поэтических зрительских ассоциаций. Подобную же символически-знаковую, в известной мере даже схематическую природу имела и социальная характеристика всех остальных персонажей.<sup>86</sup> Обнаженная простота коллизии, наивность стиля «*Сцен из рыцарских времен*» явились новой чертой драматической поэтики Пушкина, резко контрастной и по отношению к «*Борису Годунову*», и по отношению к «*маленьким трагедиям*». Эти качества последней пушкинской драмы в исследовательской литературе подвергались концептуальной интерпретации (например, С. Б. Рассадин видел здесь результат ориентации на поэтику сказки<sup>87</sup>).

<sup>85</sup> См.: Гуковский, II. С. 392.

<sup>86</sup> См.: Бонди. Статьи. С. 236.

<sup>87</sup> См.: Рассадин. С. 297—358.

Нельзя, однако, однозначно квалифицировать их как составлявшие художественное намерение Пушкина: над рукописью пьесы он вписал слово «План», указывающее на то, что ее незаконченная прозаическая версия является лишь канвой будущего произведения. Два стихотворных наброска начала пьесы свидетельствуют о колебаниях в выборе между стихом и прозой.

Работая над «⟨Сценами из рыцарских времен⟩», Пушкин явно мыслил их как произведение, предназначенное для театра. Припасенный для финала пьесы взрыв замка был одним из театральных номеров, неизменно вызывавших восторг публики, — необычна для той эпохи лишь символическая нагрузка, которую должно было получить в пушкинской пьесе и это яркое зрелище. Как и в «маленькие трагедии», в «⟨Сцены из рыцарских времен⟩» введены музыкальные номера: песня косарей и две песни Франца.

Примерно тем же временем, что и «⟨Сцены из рыцарских времен⟩», датируются еще три неосуществленных драматических замысла Пушкина: «⟨Драма о сыне палача⟩» («От этих знатных господ...»), «И ты тут был?..» и план «⟨Папесса Иоанна⟩». Возможно, во всех этих четырех случаях Пушкин искал наиболее подходящий сюжет для занимавшей его проблематики. В каждом из них действие разворачивается в средневековой Европе, в центре внимания оказываются социальный контраст и вопрос о возможности движения героя по социальной лестнице, решаемый в условиях самой жесткой социальной детерминированности. Особенно тесно связаны между собой «⟨Сцены из рыцарских времен⟩», замысел «⟨Драмы о сыне палача⟩» и «⟨Папесса Иоанна⟩»: центральные персонажи здесь происходят из мещанского сословия, с которым они порывают (только в «⟨Папессе Иоанне⟩» способ, каким это происходит, становится весьма фантастичным), все три замысла предполагают достаточно подробное изображение мещанской среды и ее идеологии. В «⟨Папессе Иоанне⟩», как и в финальной части плана «⟨Сцен из рыцарских времен⟩», появляется фаустовский мотив: героиню искушает демон знания. На папском престоле она начинает скучать — это акцентированный еще в «Сцене из Фауста» мотив скуки, возникающей вследствие удовлетворения страсти к познанию. Во всех трех случаях предполагалось довольно подробно прослеженное сценическое изображение жизненного пути героя.

Как и основной объем текста «⟨Сцен из рыцарских времен⟩», наброски «И ты тут был?..» и «⟨Драмы о сыне палача⟩» сделаны в прозе. Осуществляемая в 1830-е гг. разработка прозаической драматургии стала новым этапом эволюции Пушкина-драматурга, соответствующим общим тенденциям его творческого развития.

Если в «⟨Сценах из рыцарских времен⟩» Пушкин полностью порывает с шекспировской поэтикой, то набросок «⟨Драмы о сыне палача⟩» построен на восходящем к Шекспиру контрасте обыденного и ужасного, усиленном ярко заданным социальным контрастом. В наброске «И ты тут был?..» этот эффект, основанный на столкновении простолюдина с аристократом, получает уже почти гротескную окраску: пересказ кровельщиком Гаспаром Диком своей беседы со знатым графом демонстрирует полное взаимное непонимание двух социальных миров.

Творческим контекстом драматических замыслов Пушкина середины 1830-х гг. являются его исторические штудии: работа над «Историей Петра»,

«Историей Пугачева», «Капитанской дочкой», чтение французских историков, размышления о социальных сдвигах, отчетливо наметившихся в русском обществе, об упадке аристократии и выдвигании третьего сословия. Все последние драматические опыты Пушкина отмечены напряженным вниманием к буржуазии. Обращение в этой связи к европейскому средневековью весьма знаменательно: Пушкина интересует исток, завязка того исторического движения, которое привело Европу, а вслед за ней и Россию к победе буржуазных тенденций в культуре. Герой-мещанин всех его поздних драматических замыслов поставлен в такую ситуацию, которая в принципе неразрешима (сын суконщика не может завоевать сердце сестры рыцаря; сын палача не может жениться на знатной даме; дочь честного ремесленника не может стать папой). Разрешение неразрешимой коллизии — один из древнейших механизмов высокой драмы, — по мысли Пушкина, одновременно является рычагом исторической трансформации, ведущей к смене исторических координат. Так на новом творческом этапе Пушкин возвращается к проблематике «маленьких трагедий», осуществляя принципы той программы, которая была намечена еще в 1826 г. в «(Проекте из десяти названий)»: его художественный поиск вновь связан с переломной эпохой, а в рамках исторического контекста действуют литературно-легендарные персонажи.

Три последних драматических замысла Пушкина вместе со «(Сценами из рыцарских времен)» дают картину работы Пушкина над драматургией нового рода, в которой, возможно, должен был синтезироваться опыт «Бориса Годунова» (поэтика хроники) и «маленьких трагедий» (легендарный или литературный сюжет, драматическое воплощение которого служит познанию глубинных законов истории культуры). И если задачи, связанные с его более ранними неосуществленными замыслами, так или иначе оказались решены в творчестве Грибоедова, Гоголя и Лермонтова, то направление, над которым он работал в 1834—1835 гг., осталось нереализованным в русской драматургии.

*Е. В. Хворостьянова*

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ СТИХ ПУШКИНА

В развитии драматического стиха Пушкина выделяются пять основных периодов: I — 1821 г., II — 1824—1825 гг., III — 1825—1829 гг., IV — 1830 г., V — 1832—1835 гг., представляющих последовательное чередование «экстенсивных» этапов поисков и экспериментов в области стиховой формы и «интенсивных» этапов реализации и качественно новой организации драматического стиха. Так, «экстенсивные» периоды (I, III, V) представлены отрывками и незавершенными произведениями, к которым относятся «〈Вадим〉» (предположительно 1821 г.), «〈Комедия об игроке〉» (1821), «Насилу выехать решились из Москвы...» (предположительно 1825—1827 гг.), «〈Из К. Бонжура〉» (1828), «〈Русалка〉» (1828—1832), два опыта начала драмы «〈Сцены из рыцарских времен〉» (1834 или, вероятнее, 1835 г.). «Интенсивные» — II, IV — связаны с созданием завершенных текстов, являющихся вершинными образцами пушкинской драматургии, — это «Борис Годунов» (1824—1825), «Сцена из Фауста» (1825) и «маленькие трагедии» (1830). Показательно, что поиски и реализация форм драматического стиха отчетливо выразились в смене метрико-ритмических и рифменных пристрастий поэта. Если основной размер II и IV периодов — белый пятистопный ямб, то на этапе поисков и экспериментов Пушкин неизменно возвращается к традиционному драматическому размеру — шестистопному цезурному ямбу («〈Вадим〉», «〈Комедия об игроке〉», «〈Перевод из К. Бонжура〉», второй набросок стихотворного начала «〈Сцен из рыцарских времен〉»), от которого вновь решительно отказывается не только как от основного, но и как от вспомогательного размера в смешанных стиховых формах («Борис Годунов», «Пир во время чумы», «〈Русалка〉»). Менее жестко, но столь же последовательно чередование периодов развития пушкинского драматического стиха отражается на рифме; она выступает как конструктивный стихообразующий фактор в периоды поисков и экспериментов (как в шестистопном, так и в вольном ямбе) и уступает место белому (нерифмованному) стиху во II и IV периодах, превращаясь в дополнительный, нередко контрастно оттеняющий «фондовый» ритм, фактор (в «Борисе Годунове», «Каменном госте» и «Пире во время чумы»); единственным исключением здесь является регулярная вольная рифмовка «Сцены из Фауста».

Специфика эволюции драматического стиха Пушкина выражается прежде всего в том, что «интенсивные» периоды развития синтезируют опыт поэта

в области лирического и эпического стиха. Так, метрико-ритмические и интонационные формы II и IV этапов предварительно разрабатываются в лирических и лиро-эпических произведениях; по справедливому замечанию С. А. Фомичева, «в южных поэмах Пушкин эволюционирует от лиро-эпического повествования к лирической драме».<sup>1</sup> Пятистопный цезурный ямб, не встречающийся в драматических опытах I периода, первоначально осваивается поэтом в лирических жанрах и затем переносится в драму; бесцезурному ямбу «маленьких трагедий» также предшествуют лирические эксперименты со стихом с ослабленной цезурой («Из Alfieri», 1827), с белым цезурным («Как счастлив я, когда могу покинуть..», 1826), белым бесцезурным («Медок (Медок в Уаллах)», 1829) и с рифмованным бесцезурным («Домик в Коломне», 1830). Вольная рифмовка, эпизодически встречающаяся в драматическом стихе («Борис Годунов» — сцена «Уборная Марины»; «Насилу выехать решились из Москвы...»), вначале используется в лирических стихотворениях и поэмах. Опыт лирического и эпического стиха наиболее активно реализуется в драматических произведениях смешанной и полиметрической структур («Борис Годунов», «Пир во время чумы», «(Русалка)»).

Из 56 размеров общего метрического репертуара Пушкина<sup>2</sup> в драматических произведениях использованы 12; в качестве самостоятельных — в порядке значимости: пятистопный ямб<sup>3</sup> (цезурный и бесцезурный), Я6, Я4 и ЯВ; в качестве вспомогательных — Х4, Х8, ХРз, Ам2, Пс, Дк2, Т2, ТЗ.<sup>4</sup> Строфические формы присутствуют лишь в качестве отдельных включений и вставных инометрических фрагментов: одиночные графически не выделенные строфы в «Борисе Годунове» и «(Русалке)», шестистишия и восьмиистишия гимна Председателя и песни Мери в «Пире во время чумы», неразделенные и разделенные четверостишия в песне и репликах русалок в «(Русалке)» (начало и конец сцены «Днепр. Ночь»), а также разделенные четверостишия «Жил на свете рыцарь бедный...» в «(Сценах из рыцарских времен)». Единственная твердая стихотворная форма, использованная Пушкиным в контексте драматического стиха, — сонет с кодой в «Борисе Годунове».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Фомичев С. А. *Драматургия А. С. Пушкина // История русской драматургии: XVII—первая половина XIX века*. Л., 1982. С. 263. Ранее перерастание жанровых пределов поэмы «Цыганы» и приближение ее к стихотворной драме отмечал Ю. Н. Тынянов (см.: Тынянов Ю. Н. *Пушкин // Тынянов*. С. 144—145).

<sup>2</sup> Данные М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова (см.: Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. *Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов*. М., 1979. С. 171, 202).

<sup>3</sup> В дальнейшем стихотворные размеры указываются сокращенно: метр обозначен буквами (Х — хорей, Я — ямб, Ам — амфибрахий, Пс — пятисложник, Дк — дольник, Т — тактовик), стопность (количество иктов) — цифрами (2, 3, 4 и т. д.; разно-стопные — Рз, вольные — В). Например, пятистопный ямб — Я5, вольный ямб — ЯВ.

<sup>4</sup> В роли ритмического курсива также выступают одиночные стихи Я2 и ЯЗ монометрических текстов и фрагментов («Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Пир во время чумы», «(Русалка)»).

<sup>5</sup> См.: Шоу. С. 293—335.

*I период (1821)*. Детские и лицейские опыты Пушкина в жанре комедии до нас не дошли; первый период драматического стиха представлен двумя стихотворными отрывками трагедии «*Вадим*» и «*Комедии об игроке*», написанными одинаковым размером — героическим александрийцем (Яб с цезурой на третьей стопе парной рифмовки с правильным чередованием женских и мужских окончаний),<sup>6</sup> однако их ритмико-интонационные структуры существенно различаются и связаны с ориентацией на разные традиции.

В русской поэзии начала XIX в. александрийский стих — «универсальный» размер XVIII в. — уступает место Я4; вытесненный из лирики и стихотворного эпоса, александриец все же остается ведущим размером драматических произведений, и прежде всего трагедии, ориентированной на французские образцы. С традицией русского классицизма и одним из наиболее выразительных ее примеров — трагедией Я. Б. Княжнина «*Вадим Новгородский*» (1789, опубл. 1793) определенно соотносится стихотворный отрывок пушкинской трагедии «*Вадим*».<sup>7</sup> Показательно, что в первом опыте драматического стиха Пушкин опирается не на современную ему традицию лирической разработки александрийского стиха, но на ораторскую традицию монотонного стиха высокой трагедии с характерным для нее симметричным ритмом. Двухчленная инерция симметричного ритма, восходящая к французскому стиху, формируется как результат выделения ударной рамки полустиптиший Яб, подчеркивающей цезуру; здесь «специфический стиховой ритм» подчиняет себе «естественный языковой ритм»<sup>8</sup> (третья стопа ощутимо сильнее второй). С влиянием этой традиции связано и характерное преобладание синтаксической сегментации на цезуре, типичной для французского стиха и русских подражаний ему в жанре трагедии.<sup>9</sup>

Теперь зовут меня — а завтра, мож(ет), вновь...  
Неверна их вражда! неверна их любовь.

Отказавшись от трагедийной разработки «*Вадима*», Пушкин меняет и размер Яб на Я4 — устойчивый размер романтической поэмы.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Русский Яб с цезурой на третьей стопе является ритмическим аналогом французского 12-сложника — основного «долгого» размера французской поэзии, усвоенного русскими поэтами через посредничество немецкого стиха в его силлабо-тоническом варианте (см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 98—99). «Элегиическим александрийцем» называют тот же размер, но с рифмовкой иного типа (перекрестной или охватной) — см.: *Гаспаров М. А.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 126.

<sup>7</sup> Подробнее см. примеч. к «*Вадиму*», наст. т., с. 961—962.

<sup>8</sup> *Гаспаров М. А.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 137.

<sup>9</sup> См.: *Викери В. Н.* Русский шестистопный ямб и его отношение к французскому александрийскому стиху // *American Contribution to the Seventh International Congress of Slavists. Vol. 2: Literature and Folklore.* Paris, 1973. P. 508, 514—515, 525.

<sup>10</sup> Сходную эволюцию претерпевает стихотворение «Клеопатра». В полиметрическом первом варианте 1824 г., включающем александрийский стих, по справедливому замечанию Е. Г. Эткинды, «звучит трагедия французского классицизма», монолог Клеопатры «ближе всего к монологам трагических героев Пьера Корнеля» (см.: *Эткинда Е.*



В отрывке «(Комедии об игроке)» использован более естественный стих с чередованием коротких реплик и подвижной интонацией. Он отличается более легким ритмом Я6, в котором дактилические цезуры трети стихов выравнивают акцентную силу второй и третьей стоп. Такой «переходный» ритм, аналогичный теоретической модели естественного ритма, складывается во второй половине 1810-х гг. и, по мнению М. Л. Гаспарова, является следствием «уравновешивания» старой (симметричной) и новой (альтернирующей) тенденций.<sup>11</sup>

*II период (1824—1825).* К началу работы над «Борисом Годуновым» (декабрь 1824 г.) Пушкин имел уже большой опыт использования цезурного Я5 в стихотворениях и поэмах («Монах», 1813; «Гавриилиада», 1821), однако в драме он обращается к этому размеру впервые. Драматический белый пятистопный ямб, наиболее разработанный в английской и немецкой поэзии, в России до начала XIX в. был фактически неизвестен (в отличие от рифмованного Я5 лирики, активно осваиваемого с конца XVIII в. главным образом с ориентацией на французские образцы<sup>12</sup>). К числу первых проб русских поэтов относятся начало перевода «Ифигении» Гете А. Х. Востоковым (1810) и «Кровавая ночь» В. Т. Нарезного (1799).<sup>13</sup> Однако в этих первых экспериментах непривычность нового размера и отсутствие опоры в рифме приводили к ритмическим сбоям, приближающим Я5 к хорошо знакомым вольным ямбам.<sup>14</sup> Первые «правильные» образцы драматического Я5 появляются лишь в начале 1820-х гг.: «Пир Иоанна Безземельного» П. А. Катенина (1821), «Орлеанская дева» В. А. Жуковского (1817—1821, перевод трагедии Шиллера), «Венцеслав» А. А. Жандра (1824, перевод трагедии Ж. де Ротру (Rotrou) «Venceslas», 1648) и «Армяне» В. К. Кюхельбекера (1822—1823);<sup>15</sup> им

Материя стиха. 2-е изд. Париж, 1985. С. 67—68); здесь также использован симметричный двучленный ритм александрийца. «Клеопатра» 1828 г. написана Я4.

<sup>11</sup> См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 136—137.

<sup>12</sup> Я5 формировался в русской поэзии под влиянием французского декасиллаба, закрепившегося в начале XVIII в. за юмористическими сказками и поэмами; «В произведениях Грессе, Вольтера и Парни он достиг своей классической чистоты» (Томашевский Б. В. О стихе: Статьи. Л., 1929. С. 145—146). Влияние французского декасиллаба особенно ощутимо в легкой поэзии начала XIX в. — ироническом послании, эпиграмме, поэме, написанной в стиле подчеркнутого подражания Вольтеру или Парни. На эту традицию ориентированы обе пушкинские поэмы и значительная часть лирических стихотворений.

<sup>13</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 118.

<sup>14</sup> Как отмечает М. Л. Гаспаров, «к 5-стопным строчкам заметно примешивались привычные 6-стопные и даже 4-стопные» (Там же).

<sup>15</sup> Переходя к белому стиху, Катенин, впрочем, сохраняет правильное чередование мужских и женских окончаний (более слабый, чем рифма, но все же ощутимый стихообразующий фактор). Тот же принцип сохраняет и Жандр, у которого, кроме того, встречаются разностопные стихи. Сам Пушкин в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1829—1830) своими предшественниками в области драматического Я5 называет лишь Жандра и Кюхельбекера (см. наст. т., с. 94). О возможном влиянии на ритмику «Бориса Годунова» неупомянутой Пушкиным «Орлеанской девы» Жуковского см.: Хворостьянова Е. В. Ритм трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // *Онтология стиха: Сб. статей памяти В. Е. Холшевникова*. СПб., 2000. С. 165—166.

предшествовали два опыта переводов диалога и монолога, предпринятых Жуковским («Тленность», 1816; «Деревенский сторож», 1816). Именно с этими переводами связана первая реакция Пушкина на непривычный белый Я5 — эпиграмма «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» (1818).<sup>16</sup> Но «Орлеанская дева» Жуковского осознается Пушкиным как смелая реформа драматического стиха: «С нетерпением ожидаю успеха *Орлеанской Ц* (- - -). Но актеры, актеры! — 5-стоп(ные) стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммоторжественный рев *Глухо-рева*. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь защити и помилуй — но боюсь...» (из письма Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 г. — Акад. Т. 13. С. 45).

Внимание Пушкина к драматическому Я5 было обусловлено и общим кризисом русского стиха, о судьбах которого разворачивается активная полемика; ее пик приходится на 1824—1825 гг. В эти годы намечаются два основных пути преодоления сложившегося кризиса; первый — обновление метрического репертуара русской поэзии,<sup>17</sup> вызвавшего переориентацию на германские (английские и немецкие) образцы, и второй — переход к прозе.<sup>18</sup> Эти два направления нашли свое выражение в первой завершенной трагедии Пушкина «Борис Годунов».

Трагедия представляет собой так называемую сводную форму,<sup>19</sup> в которой чередуются стих и проза: из двадцати двух сцен печатной редакции пять написаны прозой, еще в двух («Москва. Дом Шуйского», «Царские палаты») прозаические отрывки включены в стиховой контекст.<sup>20</sup> В первой, «михайловской», редакции 1825 г. еще две сцены были написаны другими размерами: «Ограда монастырская» — Х8 и «Уборная Марины» — ЯВ. По предположению В. Я. Брюсова, первая «должна была возникнуть под влиянием

<sup>16</sup> П. В. Анненков (см.: Анненков. Материалы 1855. С. 46) сообщал без ссылки на источник, что Жуковскому нравилась эта пародийная эпиграмма, однако он уверял, что мнение Пушкина о белом стихе со временем безусловно изменится. См. также: Маслов Г. Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» 1818 г. // ПиС. Вып. 28. С. 96—98. См. примеч. к эпиграмме «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» — наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 515—518.

<sup>17</sup> Это обновление было связано с поиском не столько более оригинальных, сколько более естественных для русской просодии стиховых форм — теснейшим образом связано с изменениями в области стилистики литературного языка.

<sup>18</sup> В этот кризисный период на страницах журналов не раз высказывается мысль о том, что возможности поэзии исчерпаны, будущее — за прозой (см.: Эйхенбаум Б. М. Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 226—227). Исследователи нередко рассматривали «Бориса Годунова» как шаг на пути «преодоления стиха» (см.: Лотман М. Ю. Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 41; Сидяков Л. С. Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974 (Учен. зап. Латв. гос. ун-та им. П. Стучки. Каф. рус. лит. Т. 215. С. 11—18, 30—31)).

<sup>19</sup> Вишневский К. Д. Архитектоника русского стиха XVIII—первой половины XIX века // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 63.

<sup>20</sup> Прозаические вставки в стихотворное произведение появляются у Пушкина впервые в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) (см.: Сидяков Л. С. Стихи и проза в текстах Пушкина. С. 4).

испанских трагедий. Ее размер, резко отличный от диалога англо-немецких драм (...) — обычный размер драм Кальдерона».<sup>21</sup> С ориентацией на традицию испанской драмы и романского стиха связывал эту сцену и В. А. Пяст.<sup>22</sup> Однако С. А. Фомичевым был предложен другой возможный источник — дума К. Ф. Рылеева «Царевич Алексей Петрович в Рождестве» (1823?), которая могла быть известна Пушкину в период написания трагедии.<sup>23</sup> Общепринятым является предположение, что сцена «Уборная Марины» написана под непосредственным влиянием «Горя от ума» Грибоедова;<sup>24</sup> едва ли не первым на это сходство указал Ф. Е. Корш.<sup>25</sup> Между тем опыт Грибоедова в драматическом ЯВ не был ни первым, ни единственным: ему предшествовала комедия Шаховского «Не любо не слушай, а лгать не мешай» (1818), а традиция размера восходила к «Амфитриону» («Amphitryon», 1668) Мольера.<sup>26</sup> Кроме двух указанных сцен в иных метрах были решены еще два стихотворных отрывка: не вошедший в печатную редакцию плач Ксении по мертвому жениху (см. наст. т., с. 286) написан Пс;<sup>27</sup> 12-строчный отрывок, задуманный как вставка после сцены «Ограда монастырская» (см. наст. т., с. 365), — Я4 вольной рифмовки. Инометрические фрагменты позволяют называть раннюю редакцию «полиметрической композицией».<sup>28</sup> В печатной редакции трагедии осталась только одна «вставная форма»<sup>29</sup> — песенка Юродивого — нерифмованное четверостишие Т2.

Драматический Я5, избранный Пушкиным в качестве основного размера, представлял неизмеримо больше возможностей для интонационного разнообразия, нежели традиционный александрийский стих. В критической статье, посвященной разбору трагедии Жандра, А. И. Одоевский назвал Я5 «самым смелым, вольным метром».<sup>30</sup> Асимметричная структура цезурного Я5 позволяла использовать более широкий спектр синтаксических конструкций, упраздняла монотонность чередования стихов и полустихий Я6. Отсутствие риф-

<sup>21</sup> Брюсов В. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929. С. 273.

<sup>22</sup> Пяст Вл. К «Сцене со злым чернецом» // Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. P. 156—160.

<sup>23</sup> Фомичев С. А. Творческая история пьесы // Пушкин А. С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 124.

<sup>24</sup> См., например: Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 132.

<sup>25</sup> Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева // Изв. ОРЯС. 1898. Т. 3, кн. 3. С. 29.

<sup>26</sup> См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 140—141; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 110.

<sup>27</sup> Белый Пс входит в литературный стих через имитации народных песен. В плаче Ксении Пушкин мог опираться как на фольклорные образцы, так и на опыт фольклорной стилизации А. Х. Востокова (см., например, «Богемские песни» («Чехиня»), 1821). Б. В. Томашевский определяет этот размер как чередование одностопных анапестов и дактилей (см.: Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // ПИМ. Т. 2. С. 171).

<sup>28</sup> Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина. С. 217.

<sup>29</sup> Вишневский К. Д. Архитектоника русского стиха XVIII—первой половины XIX века. С. 63.

<sup>30</sup> Одоевский А. И. О трагедии Венцеслав, соч. Ротру, переделанной г. Жандром // СО. 1825. № 99. С. 102 (подпись: «А. О.»).

мы и свободная последовательность клаузул делали гораздо более ощутимым ритм стиха. Вероятно, именно ритмическая «подвижность», динамизм нового для русской поэзии драматического размера предопределили его выбор для первой крупной драматической формы. Так, В. Викери, сопоставляя «Бориса Годунова» с предшествующими опытами поэта в Я5 (прежде всего с «Гавриилиадой»), усматривает в стихе трагедии «качественно новое ритмическое явление в творчестве Пушкина». <sup>31</sup>

Отступления от основного метра трагедии встречаются в единичных случаях: однажды в контексте Я5 появляется цезурный Я6 («У Вишневецкого, что на одре болезни»); <sup>32</sup> в одном случае отсутствует цезура («Ты, отче Патриарх, вы все, бояре»); <sup>33</sup> в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» один стих («Musa gloriam coronat, gloriaque musam») дан в иноязычной инометрической форме трохаического септентария, предположительно написанного самим Пушкиным. <sup>34</sup>

Уже в черновой редакции первых пяти сцен Пушкин находит окончательный ритмический рисунок для каждой из них; показательно, что ритмическая кривая сравнительной силы акцентов — профиль ударности — при окончательной переработке сцен фактически не меняется. Как известно, при публикации «Бориса Годунова» Пушкин исключил сцены, написанные другими размерами («Ограда монастырская», «Уборная Марины»); по предположению Г. О. Винокура, в этом проявилось стремление автора к сохранению единства стихотворного размера. <sup>35</sup> Устойчивый характер ритмической кривой, сохраняющей свою конфигурацию от черновой до окончательной редакции сцен при существенном изменении общего объема стихов, позволяет допустить, что ритмический образ сцен трагедии не только отчетливо присутствовал в сознании Пушкина, но и являлся конструктивным фактором общей ритмической композиции «Бориса Годунова». Монометрическая композиция стиха позволяет гораздо отчетливее уловить динамические трансформации на уровне ритма.

Общий профиль ударности в трагедии (83.0%—70.2%—94.2%—41.9%—100%) нивелирует ритмический контраст отдельных сцен, поскольку

<sup>31</sup> Викери В. К вопросу о ритме цезурного пятистопного ямба Пушкина // Intern. Journ. of Slavic Linguistics and Poetics. 1971. № 14. P. 150.

<sup>32</sup> О причине появления шестистопных стихов в контексте пятистопных см.: Томашевский Б. В. О стихе. С. 175.

<sup>33</sup> По мнению Б. В. Томашевского, в трагедии встречается еще один стих, нарушающий цезуру: «Так думал и его свирепый внук» (см.: Там же. С. 159). Однако Р. О. Якобсон справедливо отмечал, что в отличие от французского стиха, где цезура была синонимом синтаксической паузы, в русском стихе она ограничивалась обязательным словоразделом и «свой пятистопный ямб с принудительным словоразделом после четвертого слога, не связанным с принудительной синтаксической паузой, Пушкин считает цезурованным» (Якобсон Р. О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923. С. 32). В беловом автографе цезура подчеркнута Пушкиным с помощью тире: «Так думал и — его свирепый внук» (см. наст. т., с. 322).

<sup>34</sup> См.: Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки»... // Изв. ОРЯС. 1899. Т. 4, кн. 1. С. 686; Боровский Я. М. Необъясненные латинские тексты у Пушкина // Врем. ПК 1972. С. 119.

<sup>35</sup> См.: Винокур 1935. С. 433.

ку является результатом пересечения различных ритмических тенденций. Между тем в «Борисе Годунове» представлены четыре типа стихотворного ритма. Первый — трехчленный альтернирующий ритм; использованный в основном корпусе сцен, он является «фоновым», или основным. Наиболее отчетливо альтернирующий ритм выражен в двух «ночных» сценах — «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Ночь. Сад. Фонтан», — составляющих около четверти от общего числа стихов трагедии (соответственно: 85.7%—67.9%—94.1%—38.4%—100% и 84.2%—67.4%—94.1%—59.5%—100%). Этот легкий отчетливый ритм утвердился в романтической лирике и поэме; не случайно указанные сцены воспринимались как относительно законченные целостные тексты с присущим им подчеркнуто поэтическим началом. Второй тип — так называемый восходящий, или французский, ритм.<sup>36</sup> Он отличается ослабленностью первого «сильного» икта по сравнению со «слабым» вторым. Этот ритм, характерный для лирики Вяземского и Дельвига, появляется в трагедии лишь однажды, в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе». Третий тип ритма — «переходный»; он характеризуется быстрым затуханием волны акцентной диссимилиации, не дающей отчетливого распределения первых двух иктов. Это ритм посланий Крылова; в драматургии начала XIX в. он представлен «Пиром Иоанна Безземельного» (1821) Катенина. Впервые Пушкин обратился к нему в ранней поэме «Монах» (1813), но в период создания трагедии он, очевидно, все же связывался в сознании поэта с драматическим ритмом Катенина, который ревностно отстаивал свое первенство в реформировании стиха русской драмы. Наиболее отчетливо этот тип ритма выражен в сцене «Царская дума» (76.6%—76.6%—99.3%—43.1%—100%). Четвертый тип ритма, использованный в «Борисе Годунове», мы не находим в цезурном Я5 ни у одного из поэтов первой трети XIX в. Этот ритм характеризуется усилением первого икта, который становится равным или превышает силу третьего икта. Конфигурация ритмической кривой аналогична кривой бесцезурного Я5, имеющей более сглаженный вид. Такое ритмическое решение использовано в сценах «Красная площадь» и «Лобное место». Вероятно, реформаторские опыты современников, новый ритм белого бесцезурного ямба не были безразличны автору трагедии, выстроившему новаторский ритм в консервативном цезурованном варианте размера.

Рассматривая эволюцию пушкинского Я5, В. Викери отмечал, что «ударная неустойчивость», ритмическое своеобразие отдельных стихотворений, написанных в пределах одного и того же периода, «ставит под сомнение целесообразность рассмотрения периода в целом».<sup>37</sup> «Если допускать, что общие цифры для целого периода могут при сравнении с цифрами, относящимися к другим периодам, кое-что говорить об общем развитии синтаксических или ритмических (ударных) склонностей поэта, то, с другой стороны, следует принимать во внимание то, что общие цифры для периода могут являться результатом подытоживания цифр, относящихся к разным отдельным произведениям, обнаруживающим разнообразнейшие тенденции».<sup>38</sup> Как указывал

<sup>36</sup> См.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 105.

<sup>37</sup> Викери В. К вопросу о ритме цезурного пятистопного ямба Пушкина. С. 159.

<sup>38</sup> Там же. С. 155.

В. Е. Холшевников, «даже в самых ранних стихотворениях начиная с 1813 г. юный поэт в совершенстве владеет техникой стиха, свободно пользуется сложными формами стихотворной композиции».<sup>39</sup> В истории русского стиха освоение дифференцированного ритма классических размеров принято связывать с началом XX в.<sup>40</sup> Однако жанровые и стилистические тяготения ритмических структур в пределах одного и того же размера у поэтов XVIII—XIX вв. не раз отмечались в стиховедческой литературе.<sup>41</sup> Ритмический строй трагедии убедительно демонстрирует, что Пушкин, обращаясь к полиритмии, реализует внутренний потенциал стиха, еще не замеченный его современниками.<sup>42</sup> Ко времени начала работы над «Борисом Годуновым» поэт использовал десять из двенадцати ритмических форм, возможных в цезурном Я5;<sup>43</sup> в трагедии появляется и редчайшая форма ЯПППЯ<sup>44</sup> («И милостив, и долготерпелив»). Различные комбинации этих форм, не единожды опробованные поэтом в стихотворениях и поэмах с 1813-го по 1824 г., позволили выстроить в первой трагедии полиритмическую композицию.

Стремление к преодолению единства слога — четвертого важнейшего единства классицистической трагедии — теснейшим образом связано и с преодолением ритмической однородности, монотонности драматического стиха. В последовательности стихотворных сцен реализован «поэтический принцип» чередования ритмико-стилистических тенденций; прозаический ряд строится по принципу приращения: заключительная сцена трагедии как бы вбирает в себя знаки всех основных речевых жанров, представленных в предшествующих прозаических сценах. Так, народнопоэтическое сравнение: «Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке» — является стилистической реминисценцией причета Ксении (вторая сцена в «Царских палатах»); поговорка «Яблоко от яблони недалеко падает» отсылает к поговоркам сцены «Корчма на литовской границе»; реплика нищего: «Дайте милостыню Христа ради» — корреспондирует с репликой просящего копеечку юродивого Николки (сцена «Площадь перед собором в Москве»); призыв Мосальского к народу кричать «да здравствует царь Дмитрий Иванович!» напоминает финал сцены «Равнина близ Новгорода-Северского», где ляхи кричат: «Победа! победа! Слава царю Дмитрию!»; наконец, плеоназмы в речи Мосальского — «Мария Го-

<sup>39</sup> Холшевников В. Е. Стихосложение Пушкина-лицейца (наст. изд., т. 1, с. 440).

<sup>40</sup> См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 224—233.

<sup>41</sup> Показательны в этом отношении данные, приводимые в книге К. Тарановского «Руски дводелни ритмови»; см. также: Папаян Р. А. Структура стиха и литературное направление: (К постановке проблемы) // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976. С. 68—86; Гаспаров М. Л. Еще раз о соотношении стиха и литературного направления // Там же. С. 87—93.

<sup>42</sup> Значение, которое автор придавал ритмической организации трагедии, косвенно отразилось в публикациях отдельных сцен, предшествовавших изданию всей пьесы. Три первые публикации: в «Московском вестнике» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), в «Северных цветах» («Граница литовская») и в «Деннице» («Кремлевские палаты», «Красная площадь») — представляли читателю части трагедии, решенные в трех различных типах ритма.

<sup>43</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Табл. IX.

<sup>44</sup> Способ записи ритмических форм задан в стиховедческой статье В. Е. Холшевникова «Стихосложение Пушкина-лицейца» (см. наст. изд., т. 1, с. 440—460).

дунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы» — близки формульной речи сцены «Палаты патриарха», в которой собеседники обмениваются идеологически выверенными, но стилистически неоднородными репликами.

Определение характера соотношения стиха и прозы в трагедии остается до сих пор наиболее проблематичным.<sup>45</sup> Р. М. Лазарчук указывает на интересные пропорции соотношения стихотворных, прозаических, стихотворных с включениями прозы и прозаических с включениями стиха сцен и связывает переходы от стиха к прозе с сюжетными поворотами трагедии.<sup>46</sup> Впрочем, полиритмический строй трагедии и в особенности появление необычного для цезурного ямба «прозаизованного» стихотворного ритма двух сцен («Красная площадь» и «Лобное место») позволяют рассматривать прозу в качестве особого типа речевого ритма, равноправной составляющей развития единого «ритмического сюжета».<sup>47</sup>

Существенную роль в «Борисе Годунове» играет рифма; на общем фоне белого Я5 и прозаических сцен она возникает как ритмический курсив. По подсчетам Т. Шоу, в стихах трагедии имеется 43 рифменные пары; более половины из них приходится на три польские сцены.<sup>48</sup> «Замок воеводы Мнишка в Самборе» содержит сонет с кодой, строфы которого не разделены: AbAbCddCeeFgFgg. Т. Шоу связывает появление сонетной формы в «Борисе Годунове» с влиянием трагедий Шекспира, и в первую очередь «Ромео и Джульетты»; по примеру Шекспира Пушкин использует сонет для создания местного колорита. «Польский образ жизни и культура резко противопоставлены жизни Московского государства того времени, изображенной в московских сценах. В то же время почти все изображенные „польские“ черты — одновременно и „европейские“. В Польше — балы, где кавалеры и дамы танцуют полонез, польский танец, еще не ставший популярным в других странах.

<sup>45</sup> См.: Сидяков А. С. Стихи и проза в текстах Пушкина. С. 13. П. А. Руднев отмечал в «Борисе Годунове» «не подготовленный в структурно-звуковом отношении переход прозы в стих» (Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в.: (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. Л., 1968. С. 132). Аналогичным образом в качестве ритмико-стилистического контраста предшествующим «высоким» поэтическим сценам сцены прозаические рассмотрены в статье: Palfi A. Стиховая и прозаическая наррация Пушкина в пьесе «Борис Годунов» // Пушкин и Пастернак. Budapest, 1991. С. 63—70. О «Борисе Годунове» как сложно устроенном «стихопрозаическом единстве», предполагающем предельную ритмическую проницаемость прозаической части текста, см.: Орлицкий Ю. Б. «Борис Годунов» как стихо-прозаическое единство: Проблемы стиля // Пушкин А. С. Борис Годунов: Тексты, комментарии, материалы, моделирование уроков. М., 1999. С. 197—210.

<sup>46</sup> Лазарчук Р. М. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: (Проблема соотношения стиха и прозы) // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. / Тартуский гос. ун-т. Каф. рус. лит. Таллин, 1987. С. 59—62.

<sup>47</sup> Подробнее см.: Хворостьянова Е. В. Ритм трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». С. 147—169.

<sup>48</sup> Шоу. С. 300. Подсчеты Шоу включают все рифмующиеся стихи, однако одиночные пары рифм, в особенности когда они появляются в середине сцены, могут рассматриваться и как случайные, «спорадические» рифмы, поскольку не выполняют стихобразующей функции.

Все остальное, касающееся культуры и нравов Польши, — европейское и совсем другое, чем в Московском государстве». <sup>49</sup> Впрочем, сама литературная ситуация кризиса русского стиха 1824—1825 гг., переориентация русской поэзии на английские и немецкие образцы и, наконец, ритмическое своеобразие сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе», корреспондирующей с ритмами Вяземского (знатока польской культуры) и Дельвига (одного из немногих современников Пушкина, предпринявшего попытку возрождения сонетной формы), заставляют предположить, что в «Борисе Годунове» одной из важнейших составляющих общей темы судьбы России является тема истории и судьбы языка. Твердая стихотворная форма (сонет), появляющаяся в польской сцене, определенно отсылает к истории русского стиха, первые литературные образцы которого восходят к польской силлабической традиции. Подготовка польской интервенции и планирование дележа русских земель напоминают о культурной интервенции польского стиха. Не случайно барон Розен, предлагая отказаться от рифмы как «непростительного варваризма», считает необходимым напомнить о ее генезисе в русской поэзии: «Она (рифма) из Польши вкралась в Москву». <sup>50</sup> Таким образом, в контексте белого Я5 рифмованные фрагменты представляют литературный стих в его наиболее формализованном варианте.

Искусной и искусственной литературной речи противопоставлена народнопоэтическая. Это прежде всего рифмованная речь Варлаама (сцена «Корчма на литовской границе»), <sup>51</sup> которую определяют как «рифмованную прозу» <sup>52</sup> или «сказовый стих». <sup>53</sup> Опираясь на современную типологию народного стиха, <sup>54</sup> можно охарактеризовать речь Варлаама как имитацию говорного стиха, используемого в свадебных приговорах, загадках, пословицах, поговорках, присказках. Речитативный стих представлен тремя формами: ритмизованным причетом Ксении; белым Т2 песенки Юродивого, объединяющей в себе черты заговора и молитвословного стиха; наконец, третья форма вводится ремаркой Пушкина: «Варлаам затягивает песню: „Как во городе было во Казани...”».

Трагедия отличается редким интонационным разнообразием; по подсчетам Л. И. Тимофеева, в «Борисе Годунове» количество перебоев (разрывов строки на 2, 3, 4 реплики) составляет 8%, в то время как в драматическом

<sup>49</sup> Там же. С. 303. На интерес к английской литературе, активно проявившийся у Пушкина в первой половине 1820-х гг., указывал и Н. В. Яковлев, опираясь на эпистолярное наследие поэта (см.: Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. 1. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 125). О возможной связи сонета Мнишка с ранним пушкинским посланием «Князю А. М. Горчакову» (1817) и возрождением сонетной формы в русской поэзии 1820-х гг. см.: Хворостьянова Е. В. «Русские сонеты» Пушкина: (К проблеме пушкинской строфики) // ПИС (Нов. сер.). Вып. 3 (42). С. 9—29.

<sup>50</sup> Розен Е. Ф. О рифме // Современник. 1836. Т. 1. С. 131, 149.

<sup>51</sup> Т. Шоу, отметивший переключку сцен «Замок воеводы Мнишка в Самборе» и «Корчма на литовской границе», объяснил ее общей задачей Пушкина — «созданием местного колорита», специфически «европейского» и «русского» (см.: Шоу. С. 226).

<sup>52</sup> Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина. С. 218.

<sup>53</sup> Шоу. С. 266.

<sup>54</sup> См.: Гаспаров М. Л. Народный стих // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 237.



стихе Озерова и Сумарокова этот показатель колеблется от 1.3 до 2.8%.<sup>55</sup> У Пушкина «средней величины монолог заменяется чрезвычайно гибкой сменой больших монологических построений {...} и кратких реплик».<sup>56</sup> Максимальная по объему реплика составляет 70 стихов, минимальная — 1 слог. В трагедии всего четыре пространных монолога: два монолога царя — 61.5 и 65 стихов (первая сцена «Царские палаты» и сцена «Москва. Царские палаты»), монолог Пимена — 67.5 стихов («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и монолог патриарха — 70 стихов (сцена «Царская дума»). По наблюдениям В. Викери, интонация «Бориса Годунова» «существенно отличается от стиха предшествующих ему произведений Пушкина, написанных цезурным пятистопным ямбом».<sup>57</sup> В трагедии синтаксические паузы нередко более сильные, чем ритмические. Такой конфликт ритма и синтаксиса становится у Пушкина одной из отличительных особенностей драматического стиха:

Прощай.

М а р и н а

Постой, царевич. Наконец...

В отличие от «Гавриилиады», написанной тем же размером, в трагедии «порядок слов более „нормален“, меньше инверсий и, следовательно, сегментация полустихий, даже когда она налицо, менее заметна».<sup>58</sup> Цезурный Я5 накладывает определенные ограничения на выбор синтаксических конструкций, однако в «Борисе Годунове» цезура используется нередко для формирования особого интонационного рисунка, поскольку слова, находящиеся в предцезурной позиции, становятся эмфатически выделенными; в свою очередь эмфаза влияет на синтаксическую структуру, подчеркивая в ней логические ударения. Эту особенность интонационного строя трагедии отмечает С. А. Фомичев;<sup>59</sup> он же приводит один из наиболее показательных примеров — монолог Марины Мнишек в сцене «Ночь. Сад. Фонтан»:

Он из любви // со мною проболтался!  
Дивлюся: как // перед моим отцом

<sup>55</sup> См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 377, 379.

<sup>56</sup> Там же. С. 380.

<sup>57</sup> Викери В. К вопросу о ритме цезурного пятистопного ямба Пушкина. С. 142.

<sup>58</sup> Там же. С. 148.

<sup>59</sup> Фомичев С. А. Праздник жизни: Этюды о Пушкине. СПб., 1995. С. 93. Использование цезуры как одного из способов интонационного строения стиха «Бориса Годунова» заставляет усмотреть в стихе «Так думал и — его свирепый внук» отчетливую цезуру, формирующую логическую паузу смятения перед перифрастическим упоминанием Ивана Грозного (об этом стихе см. также выше, с. 546, примеч. 33). Эмфатическое выделение можно проследить и в стихах, которые Томашевский характеризовал в качестве стихов с ослабленной до предела цезурой — «Шуйский. Да это уж не ново. Пушкин. Погоди»; «В невестах уж печальная вдовица»; «Я видел, как сегодня в гущу боя» (см.: Томашевский Б. В. О стихе. С. 159). Здесь цезура также вносит существенные смысловые коррективы, а в последнем стихе обращает проклятику «как» в выделенное ударением местоименное слово.

Из дружбы ты // доселе не открылся,  
 От радости // пред нашим королем,  
 Или еще // пред паном Вишневецким  
 Из верного // усердия слуги...

Первое законченное драматическое произведение Пушкина можно считать поворотным пунктом в развитии пушкинского стиха, поскольку трагедия, с одной стороны, аккумулировала в себе опыт лирических стихотворений и поэм, с другой — стала первым экспериментом по созданию сложного полиметрического и полиритмического построения. Намеченные здесь новые тенденции преобразования стиховых форм получили продолжение как в драматических произведениях поэта (прежде всего в «маленьких трагедиях»), так и в стихотворных произведениях лирических и эпических жанров.

«Сцена из Фауста» — единственная стихотворная драма Пушкина, написанная Я4. Любопытно, что в том же году критик «Московского телеграфа», продолжая полемику о судьбах русского стиха, указал на Я4 как на размер, которым Пушкин мог бы написать драматическое произведение: «Жалкие ямбы многих стихотворцев заставили некоторых думать, что александрийские наши стихи не годятся для трагедии (...). Желание писать другими размерами было у нас давно: Княжнин перевел „Титово милосердие“ вольными стихами, а „Родогунду“ (если не ошибаемся) александрийскими без рифм. В. А. Жуковский первый счастливо употребил особенное стопосложение в переводе „Орлеанской девы“ (...). Теперь г. Жандр представляет образчик вольных ямбо-пиррихических стихов без рифм — и стихи г. Жандра доказывают, что трагедию можно писать всякими стихами. Нам кажется, что если бы А. С. Пушкин написал трагедию своим любимым четырехстопным ямбическим размером, стихи были бы прекрасны».<sup>60</sup>

В «Сцене из Фауста» используется уже сформировавшийся, главным образом в лирике, легкий альтернирующий ритм (79.3%—83.8%—42.3%—100%), однако способ формирования этой ритмической инерции существенно отличен от того, которым поэт пользуется в стихотворениях и поэмах. Так, в частности, обращает на себя внимание необычно высокая частотность ритмической формы ЯПЯЯ («Плодами своего труда») — 15.3%; она вносит диссонанс и, как правило, разрушает ритмическую инерцию двучленного ритма. Для сравнения укажем, что средний показатель употребительности формы ЯПЯЯ с 1820 г. до конца XIX в. составляет всего 7.7%; предельный показатель — 13.1% — дает лирика Вяземского 1823—1825 гг.<sup>61</sup> С другой стороны, полноударная форма ЯЯЯЯ («Я проклял знаний ложный свет») составляет в «Сцене из Фауста» всего 18.9%, в то время как ни у самого Пушкина, ни у его современников ее доля не опускается ниже 25.6%.<sup>62</sup> Высокий показатель формы ПЯПЯ («Отдохновение души»), формирующей отчетливое расподобление сильных и слабых иктов и играющей решающую роль в организации альтернирующего ритма Я4, находит аналогию только в лирике

<sup>60</sup> МГ. 1825. Ч. 1. № 2. С. 169—170 (без подписи).

<sup>61</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Табл. III.

<sup>62</sup> См.: Там же.

Языкова и Баратынского.<sup>63</sup> Таким образом, симметричный ритм «Сцены из Фауста», близкий по конфигурации ритмической кривой к «Кавказскому пленнику», «Братьям разбойникам», «Графу Нулину» и лирике Пушкина начала 1820-х гг., решительно отличается от них разнообразием ритмических форм, коррелирующих с интонационной подвижностью более динамичного драматического жанра. Не случайно смена реплик лишь в 6 случаях из 15 совпадает с границей стиха (все сосредоточены во второй части сцены). Вольная рифмовка «Сцены из Фауста» создает дополнительное драматическое напряжение диалога за счет переключек реплик на уровне рифмы; при этом в ответных репликах Фауста рифменные цепи получают завершение и во всех случаях связаны с интонационной каденцией. Например:

Ты с жизни взял возможну дань,  
А был ли счастлив?

Фауст

Перестань...

Реплики Мефистофеля, напротив, замыкая рифменную цепь, связаны с незавершенной синтаксической структурой, либо интонация завершения охватывает не один, а два стиха с разными рифмами. Риторические приемы речи Мефистофеля, манипулирующего словами через сходство их звуковых образов, активно используют рифму. Так, первоначально связанные только рифменным созвучием слова «наука»—«скука» начинают сближаться пространственно (парная рифмовка «науки»—«скуки»), формируя мнимый афористический вывод:

А доказали мы с тобой,  
Что размышленье — скуки семя.

Первый и последний стихи «Сцены из Фауста» остаются холостыми, создавая эффект отрывочности, фрагментарности текста. Его «незавершенность» дополнительно усилена использованием в последнем стихе ЯЗ.

*III период (1825—1829).* Этот период развития драматического стиха Пушкина характеризуется двумя основными тенденциями: дальнейшим развитием стиховых форм, апробированных в «Борисе Годунове», и возвращением к опыту первого этапа, связанного с александрийским стихом. В эти годы возникают замыслы «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери»,<sup>64</sup> создаются черновые наброски «(Русалки)»; здесь Пушкин вновь обращается к ЯЗ как основному драматическому размеру. С другой стороны, опыт использования ЯВ в сцене «Уборная Марины», исключенной из печатной редакции «Бориса Годунова», вероятно, позволил поэту рассмотреть новую возможность размера — уже не просто драматического, но прежде всего комедийного — в отрывке «Насилу выехать решились из Москвы...».

<sup>63</sup> Соответственно 12.1% и 11.3% (Там же).

<sup>64</sup> См. примеч. к этим произведениям, наст. т., с. 750—751, 777.

ЯВ в различных литературных родах имеет свои специфические характеристики.<sup>65</sup> В общей статистике стопности ЯВ Пушкина на 1286 стихов приходится лишь два стиха Я1 и три стиха Я2.<sup>66</sup> Отрывок комедии — единственное произведение ЯВ, в котором встречается одностопный стих («А что же?»);<sup>67</sup> из трех стихов Я2 один употреблен также в этом отрывке. Соотношение Я4 и Я6 — основных метров ЯВ (соответственно — 17 и 18 стихов) остается примерно таким же, как в лирике поэта (42.2% и 47.5%),<sup>68</sup> Я5, дающий у Пушкина низкий процент употребительности (7.7%),<sup>69</sup> в комедийном отрывке представлен лишь одним стихом («А знаешь ли, что я тебе ⟨скажу⟩»). В вольной рифмовке комедии, по наблюдению А. Л. Слонимского, проявляется стремление к строфичности.<sup>70</sup> Рифмы здесь обладают лексико-грамматическими и фонетическими особенностями, в целом нехарактерными для драматического стиха Пушкина. Из 19 пар рифм в трех использована составная рифма («кому же»—«о муже»), «нельзя»—«не я», «боже»—«что же»); в остальных преобладает суффиксально-флективная рифма: ее поэт, как правило, избегает в лирических стихотворениях. В фонетическом отношении проявляется резкий контраст между неточными и бедными рифмами («подмосковной»—«любовный», «конечно»—«сердечный», «вас»—«погас», «не так»—«дурак») и рифмами, усиленными дополнительными созвучиями предударной части («беспрестанно»—«странно», «не на месте»—«невесте», «не скучно»—«неразлучно», «я вся горю»—«благодарю»). Генетически такие рифмы восходят к говорному стиху Пушкина<sup>71</sup> и возникают в произведениях, где предпринята юмористическая, сатирическая или ироническая разработка темы. Динамика комедийного отрывка, задающего темп водевиля с его быстрой сменой реплик и отсутствием развернутых монологов (в отрывке реплика не превышает четырех с половиной стихов), несопоставима ни с предшествующими опытами Пушкина в ЯВ, ни с комедией Грибоедова.

В переводе стихотворного диалога из комедии К. Бонжура «Муж волокита» Пушкин вновь обращается к александрийцу, вероятно ориентируясь на размер оригинала (12-сложник парной рифмовки). Как и в первом своем драматическом отрывке — «⟨Вадим⟩», — поэт реализует симметричный двучленный ритм Я6, но выраженный более активно, с нехарактерной для русского стиха легкостью второго икта при общей высокой ударности иктов

<sup>65</sup> Так, выделяя три класса ЯВ (лирический, дидактически-повествовательный и драматический), Б. В. Томашевский отмечает, что они решительно различаются «по своему строю, а главное — по тому способу их произнесения, который определяется самим стилем произведений, относящихся к этим трем классам» (см.: *Томашевский Б. В. Стих и язык.* С. 137—138).

<sup>66</sup> См.: *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина.* С. 184 (табл. 31).

<sup>67</sup> Второй стих Я1, учтенный в статистике Лотмана и Шахвердова, — ст. 12 того же отрывка, данный в Акад. в чтении: «Не мчится». В настоящем издании, однако, этот стих печатается иначе: «Вздыхали ⟨нрзб⟩ — Не мчится ( )» (наст. т., с. 236).

<sup>68</sup> См.: *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина.* С. 184 (табл. 31).

<sup>69</sup> См.: Там же.

<sup>70</sup> См.: Слонимский 1935-III. С. 675.

<sup>71</sup> См.: *Холщевников В. Е. Стихосложение Пушкина-лицейца.* С. 449—451.

(79.0%). Даже в ранней лицейской лирике поэта средняя ударность сильного места в Я6 составляла 78.4%, а в 1827—1830 гг. — всего 75.4%.<sup>72</sup> Таким образом, отрывок переводной комедии получает ритмически нетрадиционное решение. Показательно, что, обращаясь к метру и интонационному строю стихотворного отрывка «(Комедии об игроке)»,<sup>73</sup> Пушкин решительно меняет структуру ритма. Два первых стиха, объединенные тавтологической рифмой («нет»—«нет»), а также внутренние рифмы («никогда»—«одна»—«вечера», «везде»—«тебе») характерны для комедийных жанров, однако непредсказуемость их появления в данном отрывке преодолевает ритмическую монотонность чередования стихов парной рифмовки, которой отличался оригинал.

В целом III период можно охарактеризовать как поиск метрического разнообразия драматического стиха, связанный с общей логикой развития пушкинской поэтической системы, поскольку расширение метрического репертуара наблюдается в эти годы и в лирике поэта.

*IV период (1830).* В литературе, посвященной пушкинскому стиху, общим местом стало указание на 1830 г. как на год перехода к бесцезурному Я5. Нередко говорится даже об «отказе от цезуры»<sup>74</sup> в основном для драматического стиха и о входящем в пятерку наиболее употребительных лирических размеров Я5. Эта метрическая новация в некоторых случаях использовалась в качестве главного аргумента для датировки текста.<sup>75</sup> Однако еще Ф. Е. Корш указывал на нарушения цезуры в стихотворениях 1827—1829 гг. и на 1829 г. как на год написания бесцезурного фрагмента «Медок (Медок в Уаллах)». <sup>76</sup> В 1929 г. Б. В. Томашевский говорил о «вполне сознательном» нарушении цезуры в единственном бесцезурном стихе «Бориса Годунова» и «резких нарушениях цезуры», которые «учащаются в период 1826—1830 гг.».<sup>77</sup> С другой стороны, активное освоение бесцезурного Я5 вовсе не было «отказом» от цезуры. В том же 1830 г. Пушкин пишет цезурным Я5 «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...»), «Элегию» («Безумных лет угасшее веселье...»); позднее — «19 октября» (1831), «Я возмужал среди печальных бурь...» (1834), «Была пора: наш праздник молодой...» (1836). Размышления о возможностях цезурного и бесцезурного Я5 сопровождают Пушкина с середины 1820-х гг. Так, в мае 1825 г., когда шла работа над трагедией «Борис Годунов», в письме к Жуковскому он признается: «...если меня оставят в покое, то, верно, я буду думать об одних пятистопных без рифм».<sup>78</sup> Позднее, в на-

<sup>72</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Табл. VI.

<sup>73</sup> Указание на автоцитату из ранней комедии см. в примеч. к наброску «(Из К. Бонжура)», наст. т., с. 995.

<sup>74</sup> См., например: Венг. Т. 2. С. 606; примеч. В. Я. Брюсова; Томашевский Б. В. О стихе. С. 159; Лотман М. Ю. Путь Пушкина к прозе. С. 39.

<sup>75</sup> См., например, примеч. Д. П. Якубовича, Б. В. Томашевского, С. М. Бонди в изд.: Пушкин 1935. С. 509, 551, 621.

<sup>76</sup> Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки»... // Изв. ОРЯС. 1898. Т. 3, кн. 3. С. 642—643.

<sup>77</sup> Томашевский Б. В. О стихе. С. 159.

<sup>78</sup> Акад. Т. 13. С. 167.

броске предисловия к «Борису Годунову» (1829—1830), Пушкин отметит: «Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». <sup>79</sup> Таким образом, вероятно, правильнее было бы говорить о 1826—1829 гг. как о периоде апробирования бесцезурного Я5; о 1830 г. — как о начале свободной реализации поэтических замыслов в различных вариантах Я5 — белом бесцезурном, рифмованном цезурном, бесцезурном и со свободной цезурой.

Интерес к бесцезурному Я5 возникает у Пушкина в связи с драматургией не случайно; «в цезурном ямбе положение слова гораздо более фиксировано, чем в бесцезурном, и фраза располагается по более определенному образцу, чем в бесцезурном. Поэтому бесцезурный ямб гораздо ближе к разговорной речи, гораздо точнее передает различные динамические формы слова, чем цезурный». <sup>80</sup> Драматическая интонация, требовавшая гибкости и подвижности в передаче «правдоподобия положений и правдивости диалога», <sup>81</sup> как нельзя лучше реализовала себя в бесцезурном Я5. Этот размер в 1830 г. становится для Пушкина основным драматическим размером.

В научной литературе, посвященной проблемам пушкинской драматургии, неоднократно отмечалось, что в «маленьких трагедиях» драматургическая система поэта существенно трансформируется. Однако в области стиха обнаруживаются не только качественные изменения, затрагивающие прежде всего метрику и мелодику; едва ли не более важно здесь позитивное использование опыта II периода в организации ритмико-композиционной структуры пьес. В развитии драматического конфликта «Бориса Годунова» осознанию смены ритмических тенденций Я5 отдельных сцен препятствовала большая форма трагедии, а также включение прозаических сцен и фрагментов. Четыре «маленькие трагедии» по объему стихов Я5 соотносимы с первой трагедией Пушкина (1312 стихов четырех пьес и 1528 стихов печатной редакции «Бориса Годунова»), но выбор камерной формы и завершенность каждой пьесы делают особенно ощутимым их ритмическое строение, организующее дополнительные семантические связи, а нередко — параллельное, не совпадающее с сюжетным, развитие конфликта. Так, в «Скупом рыцаре» справедливо отмечались симметричность строения первой и третьей сцен и противопоставленность им центральной монологической сцены. <sup>82</sup> В то же время и объем сцен (157—118—104 стиха) и их ритмические кривые демонстрируют плавное последовательное развитие: от отчетливого альтернирующего ритма первой сцены к более сглаженному, неопределенному ритму третьей (85.9%—73.1%—87.2%—35.9%—100%; 85.6%—74.6%—90.7%—50.8%—100%; 79.8%—76.9%—84.6%—62.5%—100%).

<sup>79</sup> О возможном ироническом характере пушкинского признания «ошибочности» избранного размера см.: Хворостьянова Е. В. Ритм трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». С. 154—155, 167.

<sup>80</sup> Томашевский Б. В. О стихе. С. 202.

<sup>81</sup> Письмо к Н. Н. Раевскому-младшему от второй половины июля (после 19-го) 1825 г. (Акад. Т. 13. С. 197, 541; оригинал по-фр.).

<sup>82</sup> См.: Благой Д. Мастерство Пушкина. С. 146—149.

В «Моцарте и Сальери» контраст двух сцен выражен еще более определенно — не только различием их структур,<sup>83</sup> но и объемом (вторая сцена вдвое меньше первой). Однако ритмические кривые этих сцен демонстрируют тот же принцип ритмического «соответствия», что и в «Скупом рыцаре», с той лишь разницей, что здесь перед нами обратное движение — переход к более выраженному альтернирующему ритму (во второй сцене все сильные икты несколько чаще акцентированы, все слабые менее ударны, чем в первой).

Оригинально ритмико-композиционное строение «Каменного гостя». Тематические и сюжетные переключки закономерно приводили исследователей к установлению соответствий между первой и третьей, а также между второй и четвертой сценами.<sup>84</sup> Но на уровне ритма Пушкин формирует принципиально иные связи; зеркально отраженными предстают первая—четвертая и вторая—третья сцены. В обрамляющих сценах ритмическая кривая демонстрирует аналогичные формы, реализующие принцип регрессивной акцентной диссимилиации, при этом в первой сцене расподбление сильных и слабых иктов выражено более активно, в четвертой — менее (86.2%—65.0%—88.6%—57.7%—100%; 85.6%—77.7%—88.5%—66.9%—100%). В противоположность им вторая и третья сцены дают иную ритмическую тенденцию с постепенным нарастанием силы иктов от первого к третьему (80.9%—83.5%—83.5%—58.3%—100%; 82.8%—84.1%—86.6%—59.9%—100%). Таким образом, ритмическое строение «Каменного гостя» устанавливает гораздо более тесные связи между указанными сценами, в частности подчеркивая противоположность двух свиданий (с Лаурой и Доной Анной) и устанавливая соответствия между воспоминанием Дон Гуана о любовном сюжете с Инезой и последним свиданием с Доной Анной.

«Пир во время чумы» — единственная из «маленьких трагедий», не разделенная на сцены. Но и здесь можно вычленить «две „картины“, разграниченные приходом священника».<sup>85</sup> На уровне стиха две вставные формы (песня Мери и гимн Председателя) ритмически расчленяют пьесу, выделяя три фрагмента Я5. Динамика ритмических форм столь же очевидна, как и в других пьесах, однако повышенная ударность первого икта формирует новый рисунок «восходящего» ритма, подобный «Орлеанской деве» Жуковского и «Аргивиадам» Кюхельбекера.<sup>86</sup> От первого к третьему фрагменту Я5 движение последовательно захватывает сначала четвертый (наиболее слабый) икт, затем первый и — в еще большей степени — второй. Во втором фрагменте степень ударности четвертого икта повышается; в третьем ударность второго икта резко понижается по сравнению с первым фрагментом и повышается ударность первого икта. Таким образом, от подчеркнутого альтернирующего ритма первого фрагмента Пушкин переходит к тому же ритму, что и в «Домике в Коломне».

<sup>83</sup> См.: Беляк Н. В., Виролойнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // ПИМ. Т. 15. С. 109—121.

<sup>84</sup> См.: Благой 1931. С. 216—217; Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // ПИМ. Т. 15. С. 34—39.

<sup>85</sup> Фомичев С. А. *Драматургия Пушкина*. С. 288.

<sup>86</sup> См. диаграммы в кн.: Томашевский Б. В. *О стихе*. С. 241, 244—245.

Различные ритмические решения каждой из «маленьких трагедий», и в особенности отдельных сцен, осуществляются главным образом через распределение цезурных и бесцезурных стихов (количество цезурных стихов колеблется от 61.2% в «Скупом рыцаре» до 53.6% в «Пире во время чумы»<sup>87</sup>). В «Скупом рыцаре» отчетливо повышена употребительность полноударной формы, постепенно уменьшающейся от сцены к сцене. «Моцарт и Сальери», напротив, дает самый низкий ее процент, а также самый низкий процент наиболее частотной в Я5 формы ЯЯЯПЯ; в то же время ритмические формы ЯПЯЯЯ и ПЯЯПЯ встречаются здесь гораздо чаще, чем в других пьесах, в лирике и «Домике в Коломне». В «Каменном госте», как и в «Скупом рыцаре», преобладает полноударная форма с той лишь разницей, что ее процентный состав плавно возрастает от первой к четвертой сцене, где она распространяется почти на треть всех стихов; несколько повышена роль обычно редкой в Я5 формы ППЯЯЯ. В «Пире во время чумы» резко увеличивается доля ритмической формы ЯПЯПЯ; занимая в бесцезурном ямбе, как правило, третью или четвертую позицию, здесь она является самой частотной (20.5%); несколько повышен и процент формы ЯЯПЯЯ, понижающий общую ударность шестого слога. Еще большим своеобразием отличаются слово-раздельные вариации «маленьких трагедий».<sup>88</sup>

Объединяя в цикл четыре пьесы различных структур (в три, две, четыре и одну сцену), Пушкин формирует индивидуальный ритмический образ каждой из них.

Лишь в одной из «маленьких трагедий» — в «Моцарте и Сальери» — нет отступлений от Я5. В «Скупом рыцаре» метрически выделен финал первой сцены — последний стих ЯЗ. В «Каменном госте» встречаются два стиха ЯБ («Убил его родного брата? Правда: жаль» и «За городом, в проклятой венте. Я Лауры» — оба во второй сцене), кроме того, один стих Я5 с пропуском константного ударения («Семья убитого... Лепорелло. Ну то-то же!»), традиционно недопускаемым в русском стихе и обычным для германского (прежде всего английского) стиха. В «Пире во время чумы» помимо двух вставных форм — Х4 и Я4 — использован один стих Я2, заключительный в пьесе; встречается и один стих с переакцентуацией, недопустимой в литературном стихе («Я предлагаю выпить в его память»)<sup>89</sup>.

Индивидуальность метрического и ритмического решений каждой из «маленьких трагедий» проявилась и в области их интонационного строения. Здесь дан наибольший разброс в максимальном объеме реплик: от 118 стихов «Скупого рыцаря» до 22.5 стихов «Каменного гостя». Число кратких реплик (от 1 до 3 стихов) колеблется от 70% от общего числа реплик в «Скупом рыцаре» до 48% в «Пире во время чумы».<sup>90</sup> Тем самым «маленькие трагедии» активно продолжают тенденцию, намеченную еще в «Борисе Годунове»,

<sup>87</sup> См.: Там же. С. 243.

<sup>88</sup> Подробнее об этом: Там же. С. 242—249.

<sup>89</sup> Томашевский отмечал, что других подобных отступлений в Я5 у Пушкина не встречается. В сходных положениях двусложные проклитики у поэта атонируются, например: «С тремя детьми полдня перед окном» («Скупой рыцарь»), «Мне выросли внешне-запно из-под мышек» («Русалка»). См.: Томашевский Б. В. О стихе. С. 189—190.

<sup>90</sup> См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. С. 379.



освобождая драматический стих от доминировавшего в нем принципа монологического строения и интонационной замкнутости реплик.

Рифма в контексте белого Я5 появляется лишь в «Каменном госте» (в первой и четвертой сценах, возможно усиливая их ритмическую переключку, однако не являясь при этом структурообразующим фактором стиха). Но вставные формы «Пира во время чумы» выдвигают рифму в качестве важного принципа стиховой организации.

Песня Мери написана восьмистишиями Х4, состоящими из четверостиший одинаковой рифмовки: АbАbСdCd. Как указывает Н. В. Яковлев, в драме Вильсона песня Мери написана трехдольником; строфы — четверостишия перекрестной рифмовки.<sup>91</sup> Изменение размера, строфики и объема этой вставной формы (40 стихов у Пушкина и 64 — у Вильсона), очевидно, связано с оригинальным замыслом поэта, для которого английский источник явился лишь опорой сюжетной конструкции.

По наблюдению С. Б. Рассадина, песня Мери напоминает поэзию Жуковского: «...это его излюбленный хорей, его элегические мотивы христианского самоотречения, вечной любви, вопреки разлуке и смерти».<sup>92</sup> Не столько сам размер (третий по употребительности у Пушкина),<sup>93</sup> сколько его ритмическая и строфическая формы позволяют усмотреть в этой песне реминисценцию из Жуковского. В произведениях малых жанров Х4 является у Жуковского одним из ведущих размеров, используемых в пейзажной, любовной, философской, гражданской лирике, в балладах и посланиях.<sup>94</sup> Это преимущественно рифмованный стих с преобладающими женскими и мужскими окончаниями и соблюдением правила альтернанса. Второй по употребительности строфой у Жуковского является восьмистишие, преимущественно из четверостиший перекрестной рифмовки.<sup>95</sup> Среди строфических произведений рифмовка АbАbСdCd в Х4 наиболее частотна.<sup>96</sup> На подчеркнутый альтернирующий ритм Жуковского Пушкин неоднократно ориентируется в стихотворениях 1829—1835 гг.<sup>97</sup> Песня Мери строится с использованием четырех ритмических форм Х4: ХХХХ, ПХХХ, ХХПХ, ПХПХ — опорных в альтернирующем ритме. На интересную ритмическую особенность этой вставной формы обратил внимание С. М. Бонди: словоразделы выделяют в

<sup>91</sup> Яковлев 1922. С. 113. Английский текст песни Мери см. в примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 863—865.

<sup>92</sup> Рассадин. С. 155. О других возможных влияниях произведений русских поэтов на песню Мери см. примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 885.

<sup>93</sup> См.: Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина. С. 149.

<sup>94</sup> См.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 31, 23 (табл. 3).

<sup>95</sup> См.: Там же. С. 43—44.

<sup>96</sup> См., например, «Жизнь» (1819), «Лалла Рук» (1821), «Таинственный посетитель» (1824) и другие произведения, включающие основные мотивы и формульные конструкции, использованные в песне Мери.

<sup>97</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Табл. I. Указанная Ю. Н. Тыняновым связь песни Мери с «Ольгой» Катенина (см.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов. С. 43) представляется с точки зрения ритма более проблематичной.

этой песне две части, «в первой, когда идет рассказ о том, как в мирное селение пришла чума, ритм придерживается преимущественно слора *v* (женского), (...) но во второй части, когда дело идет о завещании обреченной на гибель Дженни, ритм резко меняется, покидая привычную простоту слора *v* и переходя к резкой отчетливости обрывистого слора *a*, мужского слора».<sup>98</sup>

В гимне Председателя сохранен размер оригинала, но укорочена строфа.<sup>99</sup> Шестистишия Я4 ааВсВс нарушают правило альтернанса на границах строф. Пониженная ударность первого икта и предельно высокая второго формируют профиль ударности, находящийся аналогично только в лирике Баратынского 1821—1828 гг.<sup>100</sup>

Две вставные формы с ярко выраженным имитационным ритмическим строением, а также специфический ритм основного размера «Пира во время чумы» позволяют предположить, что последняя из «маленьких трагедий», несмотря на текстуальную близость к драме Вильсона, не менее тесно соотносится с творчеством современных Пушкину поэтов.

*V период (1832—1835).* В этот период Пушкин возвращается к работе над «*Русалкой*».<sup>101</sup> Сохранившиеся автографы позволяют заключить, что метрический рисунок пьесы претерпел изменения. Датируя черновики «*Русалки*», С. М. Бонди опирался на высказанный Брюсовым и Томашевским тезис об отказе Пушкина от цезуры в 1830 г.<sup>102</sup> Как было указано выше, обращение поэта к бесцезурному Я5 не являлось отказом от цезуры. Выбор цезурного или бесцезурного варианта размера сам по себе еще не может служить датирующим признаком, поскольку к цезурному Я5 Пушкин обращался и позднее, а отдельные образцы бесцезурного стиха встречались у него и ранее 1830 г. Между тем метрико-ритмическая структура стиха белого автографа дает возможность частичной гипотетической реконструкции истории работы над «*Русалкой*». Замысел стихотворной формы драмы мог быть как полиметрическим, так и монометрическим, включающим отдельные инометрические вставные номера. Но и в том, и в другом случае он не мог предполагать совмещения в одном произведении цезурного и бесцезурного Я5, которые Пушкин отчетливо различал как две разные формы ритма.<sup>103</sup> Выбор в

<sup>98</sup> Наблюдение, не публиковавшееся самим С. М. Бонди, передано С. П. Бобровым (см.: Бобров С. Синтагмы, словоразделы и литавриды: (Понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) // РЛ. 1966. № 1. С. 83).

<sup>99</sup> См.: Яковлев 1922. С. 116.

<sup>100</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Табл. III. Возможно, в данном случае мы имеем дело с ритмической цитатой из Баратынского. Обращает на себя внимание и аналогичная разработка темы пира и смерти в стихотворениях Баратынского «Элизийские поля» (1820 или 1821), «Добрый совет» (1821), «Череп» (1824), «Смерть» (1828).

<sup>101</sup> О хронологии работы над драмой см. примеч. к «*Русалке*», наст. т., с. 903—905.

<sup>102</sup> См.: Бонди 1935-1. С. 621.

<sup>103</sup> Разумеется, скопления стихов со словоразделом после четвертого слога встречались и в бесцезурном стихе поэта, однако они не превышали 10—11 стихов и возникали в сюжетно наиболее напряженных фрагментах текста, например, в заключительной сцене «Каменного гостя» в диалоге Дон Гуана и Доны Анны (ст. 106—117) или во второй

пользу бесцезурного Я5 был сделан не сразу. Черновой автограф сцены «Берег Днепра. Мельница» (ПД 838, л. 96—93 об.) написан бесцезурным стихом, в черновых автографах сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь» (ПД 841, л. 20 об.—22 об.) соблюдена цезура. И расположение автографов в разных тетрадах, и разные формы стиха указывают на то, что черновая работа над первой из этих трех сцен и двумя другими шла в разное время. Вероятно, автографы в тетради ПД 841, в которых Пушкин сохраняет привычный цезурованный вариант размера, были созданы раньше. Черновик первой сцены отражает следующий этап работы: здесь, как и в беловом автографе, избран бесцезурный Я5.

Незавершенный текст «⟨Русалки⟩» в ритмическом отношении не оформился в органичное единство. Несмотря на то что на этапе создания белового автографа словораздел после четвертого слога перестал быть обязательным, первые 19 стихов сцены «Светлица» создают заданную в черновой рукописи ритмическую инерцию цезурного Я5, на фоне которого неорганичным кажется дальнейший переход к бесцезурному стиху. Другой пример — блок из 13 цезурованных стихов в сцене «Днепр. Ночь». Если исключить эти два блока в 19 и 13 стихов, то доля цезурованных стихов в «⟨Русалке⟩» составит лишь 59.0%, т. е. несколько меньше, чем в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте» (соответственно 61.2% и 59.6%), и немногим больше, чем в «Моцарте и Сальери» и «Пире во время чумы» (53.7% и 53.6%).<sup>104</sup> Отметив в «⟨Русалке⟩» резкое повышение доли цезурованных стихов сравнительно с обычной для Пушкина нормой, Б. В. Томашевский пришел к выводу, что поэт заботился в этой драме об «укреплении ритма».<sup>105</sup> Между тем имеющиеся в «⟨Русалке⟩» 69.4% стихов со словоразделом после четвертого слога — результат не доведенной до конца переработки цезурованного ямба в бесцезурный.

В отличие от «Бориса Годунова», в печатной редакции которого были сняты инометрические сцены, «⟨Русалка⟩» представляет собой полиметрическую композицию. Наряду с основным размером — Я5 — здесь введены Х4, Ам2, Т2,<sup>106</sup> ТЗ;<sup>107</sup> в качестве метрического курсива — ЯЗ. В редакции

---

сцене «Моцарта и Сальери» (ст. 34—44). В развернутых монологах Пушкин, напротив, избегает большого скопления стихов с таким словоразделом. Иными словами, в пределах одного текста он не переходит от одного варианта размера к другому, сохраняя заданную ритмическую инерцию.

<sup>104</sup> Томашевский Б. О стихе. С. 243.

<sup>105</sup> Там же. С. 248.

<sup>106</sup> Этот размер песни хора («Сватушка, сватушка...») Б. В. Томашевский определяет как шестисложник с колебаниями, преимущественно дактилического окончания (см.: Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. С. 172). В целом размер песни хора, урегулированный в десяти стихах до ХЗ и расшатанный в последних стихах, возможно, следовало бы определить как Т2—3.

<sup>107</sup> Размер, представленный в песне «По камушкам, по желтому песочку...», Томашевский определяет как 10-сложник с колебаниями и однородными женскими окончаниями (см.: Там же. С. 171), М. А. Пейсахович — как напевно-тонический трехиктный стих (ошибочно обозначена каталектика: ДДД) (см.: Пейсахович М. А. Строфическое строение безрифменного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 285).

сцены «Светлица», записанной на отдельном листке, где использованы Дк2 и Тк4, прослеживается связь с интонационной структурой песни хора в сцене «Княжеский терем». Песня русалок в варианте белого автографа начата ЯЗ («Веселою толпою»). Неклассические размеры, а также Х4 и Ам2 употребляются для имитации народного стиха.

Т2 и ТЗ в сцене «Княжеский терем» оформлены как вставные номера. Настоящей полиметрической композицией делает драму сцена «Днепр. Ночь». Здесь смена метра непредсказуема: начало песни русалок решено в Ам2, затем в пределах той же «реплики» происходит переход к Х4 (два неразделенных четверостишия АbАb); тот же размер захватывает реплики диалога русалок (рифмованное четверостишие разделено надвое). Появление князя отмечает переход к основному размеру драмы — Я5; уход князя вновь связан с переменной размера: возвращается рифмованный Х4, образуя композиционное кольцо сцены, однако два четверостишия перекрестной рифмовки даны уже как разделенные, а последнее четверостишие, также состоящее из двух реплик, получает иное, несимметричное членение (1+3 стиха). Используемые в «(Русалке)» инометрические формы являются самостоятельными метрами в пушкинских сказках и «Песнях западных славян».

В народной драме, как и в «Борисе Годунове», среди белого Я5 появляются рифмованные стихи: четверостишие АbАb, разделенное между репликами Князя и дочери Мельника, напоминающее напряженные лирические диалоги поэм и отчасти «Евгения Онегина»:

...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...

Отказавшись от дольникового стиха в начале сцены «Светлица» (редакция, записанная на отдельном листке), в речь мамки Пушкин включает суффиксально-флексивные рифмы, характерные для народной поэзии:

Пока жених — уж он не насидится.  
Ни пьет, ни ест, глядит — не наглядится.  
{.....}  
Туда, сюда — а дома не сидится.

Переход Пушкина к прозе отразился и на драме. «(Русалка)» осталась незавершенной. Еще четыре драматических фрагмента написаны прозой. Лишь в «(Сценах из рыцарских времен)» появляются три стихотворные вставки: песня косарей («Ходит во поле коса...») — пятистишие Х4-3 ааВаВ — и две песни Франца, также в Х4; песня «Жил на свете рыцарь бедный...» состоит из четверостиший перекрестной рифмовки АbАb, песня «Воротился ночью мельник...» — вольнорифмованный текст АbАbССddee (в отличие от первой песни здесь нарушено правило альтернанса). По наблюдению

нию М. Л. Гаспарова, «после 1828—1830 гг. 4-стопный хорей для Пушкина становится носителем экзотики (русской простонародной или иноземной)».<sup>108</sup>

Знаменательно, что в «прозаический» период творчества Пушкин предпринимает новую попытку решения драматического произведения в александрийском стихе, вниманием к которому отмечены I и III периоды развития его драматического стиха. В черновых набросках начала «(Сцен из рыцарских времен)» Пушкин опробовал две стихотворные формы: Я4 с парной рифмовкой («Ох, горе мне, Мартын, Мартын...») и Я6 вольной рифмовки («Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз...»), но отказался от них в пользу прозы. Впрочем, это не означает, что драматический потенциал Я6 поэт считал исчерпанным. В последние годы Пушкин обращается к нему все чаще и в лирике, и в стихотворном эпосе; показательно, что вторая часть поэмы «Анджело», написанной Я6, построена как драматический диалог.

Каждое драматическое произведение Пушкина (включая наброски пьес) отличается уникальным ритмико-интонационным строением, особенно ощутимым на фоне ограниченного метрического репертуара. В основном драматическом размере — Я5 — опыт Пушкина станет определяющим для всей поэзии XIX в.<sup>109</sup>

<sup>108</sup> Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского 4-стопного хорей // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 55.

<sup>109</sup> См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. С. 238—239. Табл. XI.

## ПРИМЕЧАНИЯ К ТЕКСТАМ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В настоящий том вошли все драматические произведения Пушкина: завершённые («Борис Годунов», «Сцена из Фауста» и четыре «маленькие трагедии» — «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы»), незавершённые («Русалка»), «Сцены их рыцарских времен»), оставленные на стадии первоначального плана или наброска («Вадим», «Комедия об игроке»), «Насилу выехать решились из Москвы...», «Из К. Бонжура», «Через неделю буду в Париже...», «Криспин приезжает в губернию...», «Драма о сыне палача», «И ты тут был?..», «Папесса Иоанна»), а также «Проект из десяти названий», представляющий собой драматургический замысел.<sup>1</sup>

Внутри разделов тома произведения расположены в хронологическом порядке.

Корпус драматических текстов Пушкина, сложившийся ко времени издания Акад., несколько расширен: в том введены «Сцена из Фауста», набросок «Криспин приезжает в губернию...» и «Проект из десяти названий»; наброски предисловия к «Борису Годунову» помещены в приложении к трагедии.

Принадлежность «Сцены из Фауста» к драматическому роду не подвергалась сомнению на протяжении всего XIX и первой трети XX в. — вплоть до 1930 г. В изданиях, которые придерживались не только хронологического, но и жанрового принципа организации материала, это произведение печаталось в разделе «Драматические сцены»<sup>2</sup> или в томах, объединявших не входившие в корпус лирики стихотворные произведения Пушкина.<sup>3</sup> В Ефр. 1880 (т. 2) и Ефр. 1882 (т. 2) «Сцена из

<sup>1</sup> Редакторские заглавия «Русалка», «Сцены их рыцарских времен», «Вадим» и «Папесса Иоанна», имеющие длительную традицию употребления, сохранены. Редакторское заглавие «Перевод из К. Бонжура», появившееся впервые в издании: Пушкин 1935, заменено на «Из К. Бонжура», поскольку задуманное Пушкиным произведение явно предполагало переработку текста-источника. Введено два новых редакторских заглавия: «Комедия об игроке» и «Драма о сыне палача». Оба этих замысла, представленные в рукописном наследии Пушкина планами и набросками одного из фрагментов, как правило, печатались в изданиях сочинений поэта без заглавия и обозначались в оглавлении по первой строке фрагмента: «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?..» и «От этих знатных господ...». Однако в исследованиях, посвященных драматургии Пушкина, обозначение их как комедии об игроке и драмы о сыне палача стало уже устойчивым. О заглавии «Проект из десяти названий» см. ниже, с. 565.

<sup>2</sup> См.: Посм. Т. 1; Анн. Т. 4; Генн. 1859. Т. 3; Генн. 1869—71. Т. 3.

<sup>3</sup> См.: Мор. 1887. Т. 3: Поэмы и драматические произведения; Пол. Т. 3: Драматические произведения; Ефр. 1903—05. Т. 3: Поэмы — Драматические произведения — Сказки (1823—1834); Мор. 1903—06. Т. 3: Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820—1833).

Фауста», так же как «Борис Годунов», «Граф Нулин», «Полтава», «Тазит» (печатанный под заглавием «Галуб»), «Домик в Коломне», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы», графически выделена в оглавлении на фоне лирических стихотворений. В Ефр. 1887 (т. 2) «Сцена из Фауста» осталась графически не выделенной, так же как «Граф Нулин» и «Тазит» (печатанный под заглавием «Галуб»), вероятнее всего, по недосмотру. В АН 1900—29 в т. 4 помещены лирические стихотворения 1825—1827 гг., «Жених», «Борис Годунов», «Граф Нулин» и «Сцена из Фауста»; последние четыре произведения графически выделены в оглавлении из корпуса лирики. В Венг. жанровая дифференциация материала отсутствует. Однако уже в вышедшем в 1930 г. первом томе организованного по жанрово-хронологическому принципу издания КН (редактор тома — М. А. Цявловский) «Сцена из Фауста» была отнесена к разделу «Стихотворений». Новация закрепились в подготовленных М. А. Цявловским изданиях ГИХЛ 1931 (т. 1) и ГИХЛ 1934 (т. 1). «Сцена из Фауста» не вошла во включавший драматические произведения пробный том академического издания (Пушкин 1935), а в Акад. была помещена в томе стихотворений (т. 2). Во всех позднейших изданиях это решение оставалось в силе. Попытка доказать принадлежность «Сцены из Фауста» к лирическому роду поэзии была предпринята Б. В. Томашевским.<sup>4</sup> В настоящем издании новация, введенная М. А. Цявловским, так же как аргументация Б. В. Томашевского, признается лишенной достаточных оснований (см. статью «Драматургия Пушкина», наст. т., с. 525—527).

Запись «Криспин приезжает в губернию...» традиционно печаталась в составе томов прозы, однако с гораздо большими основаниями ее можно трактовать как набросок плана драматического произведения. Главное действующее лицо обозначено Пушкиным по имени комедийного персонажа итальянского и французского театра. К французскому «Crispin» и восходит пушкинское имя «Криспин», скорее всего служившее в плане указанием на определенное комедийное амплуа, которому должен был соответствовать характер героя (подробнее см. примеч. к плану, наст. т., с. 1008—1009). В «(Авторской исповеди)» (1847) Гоголь сообщал, что сюжет «Ревизора» (1835) передал ему Пушкин. Запись «Криспин приезжает в губернию...», близкая по своему содержанию к событийной основе «Ревизора», вероятнее всего, и была планом переданного Гоголю сюжета (аргументы в пользу этого предположения см. там же, с. 1009—1013), что лишний раз указывает на драматический характер пушкинского замысла.

«(Проект из десяти названий)», напечатанный в Рукою П. в разделе «Списки произведений», не вошел в состав осуществленных томов Акад. Он не имеет общепринятого редакторского заглавия и именуется исследователями по-разному («план из десяти названий», «перечень десяти произведений», «план десяти произведений», «программа из десяти названий» и т. п.). От других составленных Пушкиным перечней собственных произведений «(Проект из десяти названий)» отличается тем, что он не группирует уже написанные тексты, а фиксирует оставший неосуществленным замысел, весьма значительный по своим масштабам. Жанровое определение перечисленных в проекте произведений как драматических было дано уже первым публикатором списка П. В. Анненковым<sup>5</sup> и с тех пор не оспаривалось никем из ис-

<sup>4</sup> См.: Томашевский. Пушкин, II. С. 344—346.

<sup>5</sup> См.: Анненков. Материалы 1855. С. 284.

следователей, за исключением В. С. Листова,<sup>6</sup> аргументы которого, однако, редакцией настоящего издания не были признаны убедительными (полемику с его точкой зрения см. в статье «Драматургия Пушкина», наст. т., с. 527—530). Не исключено, что проект представляет собой прообраз будущего цикла «маленьких трагедий», три из которых вошли в число названных в нем замыслов. Поэтому «〈Проект из десяти названий〉» включен в настоящий том наряду с другими драматургическими замыслами.

Проблематично отнесение к драматическому роду наброска «И ты тут был?..». Охарактеризованный первым публикатором П. В. Анненковым как «драматический этюд»<sup>7</sup> и неизменно печатавшийся в числе драматических отрывков, этот фрагмент не имеет выраженных признаков драматического произведения. Нельзя исключать, что он являлся наброском прозы. Поскольку ни одно из возможных определений не имеет преимуществ перед другим, в настоящем издании сохраняется традиционное решение.

Наброски предисловия к «Борису Годунову» чаще всего квалифицировались в изданиях сочинений Пушкина как критические заметки. Этот корпус текстов, уточнявшийся, пополнявшийся и менявшийся от издания к изданию (см. примеч. к наброскам предисловия, наст. т., с. 717—719), вначале печатался под редакторским заглавием «Заметки о „Борисе Годунове”» (впервые дано в Генн. 1859, т. 4), а затем, начиная с ГИХЛ 1931 (т. 5), под заглавием «〈Наброски предисловия к „Борису Годунову”〉». В изданиях, предшествовавших Акад., собственно наброски предисловия к трагедии объединялись под этим общим подзаголовком с письмами и заметками, тематически связанными с «Борисом Годуновым», но имевшими иное назначение (в их число в разных изданиях входили такие тексты, как письмо к Н. Н. Раевскому-младшему от второй половины июля (после 19-го) 1825 г., письмо к нему же от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г., «〈Письмо к издателю „Московского вестника”〉», фрагмент «〈Опровержения на критики〉» («Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...»), заметки «Мнение митрополита Платона о Дмитрие Самозванце...», «〈О трагедии〉» («Изю всех родов сочинений...») и «О Гавр(иле) Григ(орьевиче) Пушк(ине)»). В т. 11 Акад. впервые была поставлена задача напечатать под заглавием «〈Наброски предисловия к „Борису Годунову”〉» только те наброски, которые действительно соответствовали данному заглавию, однако они тем не менее были оставлены в составе тома критики и публицистики.

В плане собрания сочинений, составленном 12 мая 1830 г., «Борис Годунов» фигурирует как трагедия «с Notami (т. е. примечаниями. — Ред.) с предисл(овием)».<sup>8</sup> Если бы этот замысел был исполнен, прозаический текст предисловия и примечаний (или одного предисловия) мог бы составить такое же художественное единство с текстом трагедии, как прозаическое обрамление «Медного всадника» или примечания к «Евгению Онегину» и некоторым другим стихотворным текстам Пушкина. В любом случае наброски предисловия предназначались Пушкиным для издания драмы, поэтому в настоящем издании они перенесены в том драматических произведений как приложение к «Борису Годунову».<sup>9</sup>

<sup>6</sup> См.: Листов В. С. Автограф с десятью темами // Листов. С. 239—251.

<sup>7</sup> Анненков. Материалы 1855. С. 277.

<sup>8</sup> Рукою П. 1997. С. 185.

<sup>9</sup> Ближкое к данному решение было принято П. О. Морозовым, печатавшим эти наброски либо в редакторской преамбуле к «Борису Годунову» (см.: Мор. 1903—06. Т. 3), либо в примечаниях к трагедии (см.: Мор. 1887. Т. 3; АН 1900—29. Т. 4).



Все новации, внесенные в основные тексты произведений, обоснованы в примечаниях. К числу важнейших новаций относится публикация основного текста «Бориса Годунова» по тексту издания 1831 г., из которого Пушкин исключил сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Ограда монастырская» и «Уборная Марины». Законное место данных трех сцен — в первой редакции драмы, созданной в Михайловском в 1825 г. и к моменту публикации существенно переработанной. Эта первая редакция, имевшая другое название: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», имеет самостоятельное значение и представляет собой завершенное художественное целое, во многом отличное от второй, печатной, редакции. Поэтому «михайловская» редакция приводится полностью в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты».

При подготовке критического текста, печатающегося в основном корпусе тома, как и в других томах настоящего издания, проводился последовательный отказ от контаминации разных источников и редакций, ведущей к созданию искусственного текста, в действительности никогда не писавшегося и не выданного автором (подробнее см. наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 457—458). Этим отказом объясняется, в частности, ряд расхождений с Акад., редакторы которого, печатая основной текст по определенному источнику, считали в некоторых случаях возможным вносить в него поправки по другим источникам.

В основной корпус настоящего тома кроме планов «〈Папесса Иоанна〉» и «Криспин приезжает в губернию...», традиционно включавшихся в состав основных текстов, вынесены также планы, связанные с такими драматическими набросками, как «〈Вадим〉», «〈Комедия об игроке〉», «〈Из К. Бонжура〉» и «〈Драма о сыне палача〉». Эти планы, обычно печатавшиеся в разделе других редакций и вариантов, представляют собой не менее, а подчас и более важное свидетельство о замысле, чем сохранившийся набросок стихотворного или прозаического текста.

Орфографический и пунктуационный режим издания остается тем же, что и в томах 1 и 2 (см. наст. изд., т. 1, с. 566—567; т. 2, кн. 1, с. 459).

Переводы иноязычных текстов, помещенные под строкой в основном корпусе, принадлежат редакции. В настоящем томе с необходимыми поправками использованы переводы Д. П. Якубовича, М. П. Алексеева, Б. В. Томашевского и Ю. Г. Оксмана, приведенные в издании: Пушкин 1935 (редактирование переводов с французского осуществлено Н. Л. Дмитриевой, с английского — В. Д. Раком).

## ТЕКСТЫ ПОДГОТОВИЛИ И ПРИМЕЧАНИЯ СОСТАВИЛИ:

«Борис Годунов» — *М. Н. Виролайнен, С. А. Фомичев* (подготовка текста, текстологический комментарий), *Л. М. Лотман* (историко-литературный и построчный комментарий; раздел, посвященный прижизненным критическим откликам на трагедию, подготовлен при участии *Т. А. Китаниной*);

«〈Наброски предисловия к „Борису Годунову“〉», «Сцены из Фауста», «Скупой рыцарь», «〈Сцены из рыцарских времен〉», «〈Проект из десяти названий〉» — *М. Н. Виролайнен*;

«Каменный гость» — *В. Е. Багно, М. Н. Виролайнен*;

«Моцарт и Сальери» — *М. Н. Виролайнен*, при участии *Б. А. Каца* и *Т. А. Китаниной*;

«Пир во время чумы» — *М. Н. Виролайнен, А. А. Долинин*;

«*Русалка*» — *М. Н. Виротайнен* (подготовка текста), *Л. М. Лотман* (комментарий);

«*Вадим*» — *Т. А. Китанина*;

«*Комедия об игроке*», «*Насилу выехать решились из Москвы...*», «*Папесса Иоанна*» — *Л. А. Степанов*;

«*Из К. Бонжура*», «*Через неделю буду в Париже...*», «*Криспин приезжает в губернию...*», «*Драма о сыне палача*», «*И ты тут был?..*» — *Н. Л. Дмитриева*.

Указатель имен составлен *С. А. Коробейниковым*.

Авторский коллектив с глубокой признательностью воспользовался указаниями и советами контрольного рецензента тома *Е. О. Ларионовой*. Редакция издания выражает искреннюю благодарность ученому хранителю пушкинских рукописей *Т. И. Краснобородько*, чья помощь была неоценимой при работе с рукописными материалами; *Т. А. Китаниной*, взявшей на себя значительную часть справочно-библиографической работы по тому; *Е. А. Вильку* и *В. В. Курманаеву*, принявшим участие в этой работе; *А. А. Долинину*, который внес ряд ценных дополнений к примечаниям; *В. А. Мильчиной* и *А. Марковичу*, оказавшим помощь при переводе французских реплик в «*Борисе Годунове*», а также редактору тома *А. И. Строевой*.

## БОРИС ГОДУНОВ

(С. 7 и 259)

## Автографы:

1) В тетр. ПД 835, л. 44—44 об. — подготовительные заметки (конспект фрагментов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, т. 10—11). Напечатано: Мор. 1887. Т. 3. С. 81. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 4.

2) В тетр. ПД 835, л. 45 — план пьесы. Напечатано: Мор. 1887. Т. 3. С. 81. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 4.

3) В тетр. ПД 835, л. 45—46, 47 об.—50, 52 об., 55—56 — черновой автограф первых пяти сцен трагедии — без заглавия (первая сцена — л. 45—46; вторая сцена — л. 47 об.; третья сцена — л. 48—48 об.; четвертая сцена — л. 48 об.—49; пятая сцена (обозначенная как «Явление 4») — л. 49—50, 52 об., 55—56). Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 142—144 (отдельные варианты сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); Якушкин. № 7. С. 20—21, 23—27, 30. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 4.

4) ПД 73 (из собрания А. Ф. Онегина) — текст на обеих сторонах фабричного полулиста: на л. 1 — варианты заглавия, запись «Летопись о многих мятежах и пр.» и предполагавшаяся вставка после сцены «Ограда монастырская» (ниже — подсчеты); на л. 1 об. — перечень действующих лиц первой части трагедии. Бумага № 14 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 31). Жандармская помета: «9». В левом верхнем углу — надпись: «Puchkipiana A. Ф. Онегина Paris. M. № 8». Напечатано: *Онегин А. Новые стихи Пушкина* // ВЕ. 1882. № 10. С. 893—894. Воспроизведение: *Гордин А. Пушкин в Михайловском*. Л., 1939. С. 126 (только часть листа с записью вариантов заглавия).

5) ПД 891 — беловой, полный текст первой («михайловской») редакции с одновременной и последующей правкой — под заглавием: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», с датой «1825» у заглавия и с пометой «7 ноября 1825» в конце. Бумага № 79 (л. 2/19, 4/17, 5/16, 7/14, 8/13, 22/23, 24/31, 25/30, 27/28, 38 (правый полулист), 41/50, 42/49, 43/48, 44/47, 45/46) и № 82 (л. 1/20, 3/18, 6/15, 9/12, 10/11, 21/34, 23/32, 26/29, 35/54, 37/53, 39/52, 40/51; л. 36 — левый полулист, одинаковый для бумаги № 79 и № 82) по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 311); указано Т. И. Краснобородько. Листы сложены в три тетради (в первой 20 фабричных полулистов, во второй — 14, в третьей — 22). Тетради вшиты в синюю обертку. Листы обрезаны по краям, при этом срезанными оказались вписанное сверху слово «друзья» в ст. 36 сцены «Севск» (л. 43) и слово «Женщин» в заключительной ремарке сцены смерти Бориса (л. 47 об.), а также некоторые номера страниц, проставленные в верхних углах. Автограф содержит пометы рецензента III Отделения и варианты поправок, предложенные В. А. Жуковским (см. ниже, с. 582—583; 585—586). Стихи, подвергшиеся правке, в большинстве случаев отмечены карандашом. В ряде случаев эта помета, происхождение которой не вполне ясно, встречается против стихов, не исправленных в данном автографе, но содержащих варианты по сравнению с изданием «Бориса Годунова» 1831 г. По предположению Г. О. Винокура, пометы сделаны «кем-либо из изучавших эту рукопись, отмечавшим для себя строки, содержащие варианты» (Винокур 1935. С. 400). Г. О. Винокур подчеркивает, 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» (Там же). В 1880-х гг. автограф поступил в Публичную библиотеку в Петербурге от П. В. Жуковского (сына поэта). Напечатано: *Dopdater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Rußlands*. Riga; *Doprat*, 1833. Bd 1. Hf 1. S. 56—58 (DJ) (сцена «Ограда монастырская» в составе статьи Е. Ф. Розена «Борис Годунов etc., d(as) i(st) Boris Godunow. St. Petersburg, 1831...» в примечании к немецкому переводу сцены, выполненному Розеном; публ. Е. Ф. Розена; указание, что в распоряжении Розена была «рукопись автора», см. в его письме к С. П. Шевыреву от 19 июля 1831 г.: РА. 1878. Кн. 2. № 5. С. 47; см. также письмо Розена к Пушкину от 27 июня 1831 г.); перепечатано: ЛПРИ. 1834. № 3. 10 янв. С. 23 (в составе перевода статьи Розена, выполненного А. Савицким); здесь же, на с. 21, напечатана песня Ксении из сцены «Царские палаты», данная в статье Розена только в немецком переводе; *Совр.* 1838. Т. 10. С. 153—156 (сцена «Уборная Марины»; публ. В. А. Жуковского); *Совр.* 1839. Т. 13. С. 166—168 (сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь»; публ. В. А. Жуковского); *Мор.* 1887. Т. 3. С. 1—76 (фрагменты «михайловской» редакции, интерполированные в текст поздней редакции; здесь же, на с. 80—81, указание, что текст «восстановлен в его первоначальном виде, на основании рукописей»); *Пушкин А. С.* Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. 1825. Париж; Пб., 1993. С. 14—227 (полный текст «михайловской» редакции; публ. С. А. Фомичева). Воспроизведение: л. 40 — *Полевой П. Н.* История русской словесности с древнейших времен до наших дней: В 3 т. СПб., 1900. Т. 3. Между с. 164 и 165; л. 1, 6, 11 об., 51 — *Пушкин А. С.* Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. 1825. С. 238—241.

6) В тетр. ПД 833, л. 35 — запись ст. 38 и половины ст. 39 из сцены «Царские палаты». Напечатано: Якушкин. № 5. С. 345 (без указания на то, что строки относятся к «Борису Годунову»). Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 3.

Авторизованная копия (ПД 892) — писарская, с поправками Пушкина; снята с автографа ПД 891 (описание копии см. ниже, с. 578—581 и 587—588). Напечатано: *Анн.* Т. 4. С. 454—458 (в виде вариантов; публ. П. В. Анненкова).

«Борис Годунов» неоднократно упоминается в пушкинских планах изданий.

1) В списке произведений, предназначенных для издания, составленном, по всей вероятности, в феврале—марте 1829 г. (ПД 714; см.: *Рукою П.* 1997. С. 183) в записи: «3000 ( ) Бор(ис) Годунов (1825.)» (цифра 3000 — округленное число строк трагедии).

2) В плане собрания сочинений, составленном 12 мая 1830 г. (ПД 839, л. 70; см.: *Рукою П.* 1997. С. 185), в записи: «III [IV] Трагедия с Notami с предисл(овием) ( ) 3000» («III [IV]» означает номер части собрания сочинений; 3000 — округленное число строк трагедии; «с Notami» — с нотами, т. е. с примечаниями).

3) В плане собрания сочинений, составленном в начале июня 1830 г. (ПД 839, л. 65; см.: *Рукою П.* 1997. С. 189—190):

III том

Трагедия

Мелкие стихотворения.

4) В плане собрания сочинений, составленном в сентябре—октябре 1831 г. (ПД 839, л. 65; см.: *Рукою П.* 1997. С. 188—190); здесь первоначально «Борис Годунов», обозначенный как «Траг(едия)», должен был составить все содержание четвертого тома, затем проект четвертого тома принял следующий вид:

Траг(едия) —

Окт(авы) —

[Ск]

Сцены.

(«Окт(авы)» — это «Домик в Коломне», «[Ск]» — вероятно, «Скупой рыцарь», «Сцены» — «маленькие трагедии» «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы»); в конце концов Пушкин решил сделать том, включающий «Бориса Годунова», третьим:

III том

Трагедия

Мелкие стихотв(орения)

Сцены.

Там же была указана продажная цена «Бориса Годунова» — «15 (рублей)» (вышедший к тому времени отдельным изданием «Борис Годунов» продавался по 10 рублей).

5) В составленном, вероятно, в апреле 1832 г. списке, который представляет собой расчет произведений и сборников стихотворений по печатным листам (ПД 1622; см.: Рукою П. 1997. С. 200—201): «Бор(ис Годунов) ( ) 10» (в прижизненном издании «Бориса Годунова» — 9 печатных листов).

6) В плане собрания сочинений, составленном между ноябрем 1833 г. и сентябрем 1834 г. (ПД 845, л. 23; см.: Рукою П. 1997. С. 202), — «Борис Гуд(унов)» здесь входит в четвертый том, вместе с двумя частями «Мелк(их) стих(отворений)», т. е. Ст 1829.

7) В плане собрания сочинений, составленном предположительно в 1836 г. (ПД 1037, л. 4 об.; см.: Рукою П. 1997. С. 204):

2 тома повестей

2 тома стихотв(орений)

Онег(ин) и Траг(едия)

Проза —.

Впервые отдельные сцены: «Сцена из трагедии „Борис Годунов“. 1603 год. Ночь. Келья в Чудовом монастыре» — МВ. 1827. Ч. 1, № 1. С. 3—10, с подписью «Александр Пушкин»; перепечатано (кончая словами: «И три раза мне снился тот же сон. Не чудно ли?») в «Невском альманахе» на 1828 г. С. V—VIII; «Отрывок из „Бориса Годунова“. 1604. 16 октября. Граница литовская» — СЦ на 1828 г. С. 25—27, с подписью «А. Пушкин»; «Две первые сцены из трагедии „Борис Годунов“» — Денница, альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. С. 1—9, с подписью «А. Пушкин».

Впервые полностью: Борис Годунов, сочинение Александра Пушкина. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1831 (на обороте титула: «С дозволения правительства») (БГ), с заменами по цензурным соображениям в сцене «Корчма на литовской границе» (в первой ремарке: «бродяги в виде чернецов» вместо: «бродяги-чернецы»; в предпоследней реплике Варлаама: «Отстаньте, пострель!» вместо: «Отстаньте, сукины дети!»); с печатками и искажениями, возникшими в результате ошибок переписчика в рукописи, с которой печатался текст, в сценах: «Корчма на литовской границе» (выпало указание: «Первый пристав» перед репликой: «Ребята! Здесь Гришка! держите, вяжите его! Вот уж не думал, не гадал!»); «Москва. Дом Шуйского» (в ст. 38: «И только-то.» вместо: «И только-то?»), в ст. 71: «на полу кровавом» вместо: «на колу кровавом», в ст. 94: «Не то, в Приказ холопей» вместо: «Не то в Приказ холопий»); «Царские палаты» (в ст. 117: «Но отвечай: то был царевич!» вместо: «Но отвечай: то был царевич?»);

«Ночь. Сад. Фонтан» (ст. 89: «Димитрий, ты и быть иным не можешь» вместо: «Димитрий ты и быть иным не можешь»); «Граница литовская» (ст. 6: «О мой отец, утешилась и в гробе» вместо: «О мой отец, утешится и в гробе»); «Царская дума» (ст. 136: «Не смел вздохнуть, не только шевелиться» вместо: «Не смел вздохнуть, не только шевельнуться»); «Равнина близ Новгорода-Северского» (в строке 8: «en disait» вместо: «on disait», в строках 20—21: «gaillier» вместо «gallier»); «Севск» (в ст. 46: «Вот этим бы смирил» вместо: «вот этим бы смирил», в ст. 48: «Безмозглый» вместо: «безмозглый»); «Лес» (в ст. 28: «Я было снял передовую рать» вместо: «Я было смял передовую рать»); «Москва. Царские палаты» (в ст. 34: «Привели гостей иноплеменных?» вместо: «Привели гостей иноплеменных.», в ремарке «(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке бегут, встречаются и шепчут)» вместо: «(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке бегут, встречаются и шепчутся)», в ст. 51:

Пятый и шестой

Царь занемог, царь умирает.

вместо:

Пятый

Царь занемог.

Шестой

Царь умирает.

(объединение реплик произошло в результате неразобранной переписчиком правки Пушкина), в ст. 115: «В семье своей будь завсегда главой» вместо: «В семье своей будь завсегда главою»). Есть основания предполагать случайную порчу текста в сцене «Корчма на литовской границе». В печатном тексте исполняемая Варлааомом песня «Как во городе было во Казани...» и непосредственно следующая за ней реплика того же персонажа «Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?» приписаны Мисаилу, что входит в резкое противоречие с речевой характеристикой персонажей, четко выдержанной в рукописи на протяжении всей сцены.

В собрание сочинений впервые включено: полный текст трагедии — Посм. Т. 1, 9.

Печатается по БГ с восстановлением цензурных замен по автографу ПД 891 и по копии ПД 892, с исправлением указанных выше опечаток и искажений. Кроме того, в текст БГ в настоящем издании внесены следующие изменения. В сцене «Царские палаты» в ст. 54—55 вместо: «...нальется сердце ядом, Как молотком стучит в ушах упреком» печатается: «...нальется сердце ядом, Как молотком стучит в ушах упрек». Исправление формы «упреком» на «упрек», устраняющее допущенную в автографе стилистическую ошибку, было сделано Пушкиным в копии ПД 892 и, видимо, лишь по недосмотру было забыто при подготовке БГ. В сцене «Корчма на литовской границе» слова Варлаама «Отстаньте, сукины дети!» даются в основном тексте согласно исправлению Пушкина в копии ПД 892. Это место, не отмеченное цензором, но, несомненно, исправленное по цензурным соображениям, в автографе ПД 891 читалось: «Отстаньте, блядины дети!», а в БГ: «Отстаньте, пострелы!». Для основного текста избран вариант, смягченный сравнительно с первоначальным, едва ли всерьез предназначавшимся Пушкиным для печати. В сцене «Краков. Дом Вишневецкого» ст. 1 («Нет, мой отец, не будет затруднений») печатается с учетом

поправки в копии ПД 892 («Нет, мой отец, не будет затрудненья»), так как поправка восстанавливает рифму, по недомотру оставшуюся неточной в автографе ПД 891 и в БГ. В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» реплики Розена переданы в автографе готическим шрифтом, а немецкое «mein Neigt» («neigt» ошибочно записано со строчной буквы), употребленное французом Маржеретом, — латиницей. В БГ готическим шрифтом набран весь немецкий текст. Передача немецкого текста готическим шрифтом не составляла индивидуальной особенности Пушкина. Это было нормой эпохи как для рукописного, так и для печатного текста. Поэтому в настоящем издании готический шрифт не воспроизводится.

В разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты» печатаются «михайловская» редакция пьесы, подготовительные заметки, план, черновые автографы первых пяти сцен, варианты заглавия, предполагавшаяся вставка после сцены «Ограда монастырская», список действующих лиц тех сцен, которые составляли по первоначальному плану первую часть пьесы, первоначальные варианты белого автографа, правка по тексту белого автографа, предложенная В. А. Жуковским после получения цензурных замечаний, правка Пушкина по тексту копии ПД 892, разночтения прижизненных публикаций. «Михайловская» редакция печатается по верхнему слою белого автографа ПД 891, заверщенного в 1825 г. (без учета поправок Жуковского, сделанных после получения цензурных замечаний). Обозначения действующих лиц над репликами печатаются полностью, без воспроизведения пушкинских сокращений. Написание фамилии «Годунов» / «Гудунов» (см. ниже, с. 578) унифицировано: «Годунов».

Датируется начало работы над трагедией декабрем 1824 г. по положению записей в тетради ПД 835, завершение работы — 7 ноября 1825 г. по помете в белом автографе. Судя по хронологическим пометам в тетради ПД 835, она заполнялась в целом последовательно, от начала к концу. На верхнем поле л. 27 об., занятого черновым автографом поэмы «Цыганы», поставлена дата: «1824, 10 окт(ября)»; на л. 36 об. и 37 — черновики двух писем к Жуковскому, белые автографы которых имеют даты 31 октября и 29 ноября. На л. 52 под черновиком XXIII строфы четвертой главы «Евгения Онегина» — даты: «31 дек(ября) 1824» и «1 генв(аря) 1825». Таким образом, подготовительные заметки, план драмы, черновые автографы первых четырех и начала пятой сцены, расположенные между л. 37 и черновиком строфы «Евгения Онегина» на л. 52, записывались между 29 ноября и 31 декабря 1824 г. Продолжение работы над пятой сценой на л. 52 об., 55—56 относится, по-видимому, к началу 1825 г. Историю работы над черновым текстом трагедии см. ниже, с. 574—576.

Автограф ПД 73 был создан, по всей вероятности, около 13 июля 1825 г. (см. ниже, с. 575—576).

Копия ПД 892 была заказана в Москве, куда Пушкин приехал 8 сентября 1826 г., до отъезда его в Михайловское 2 ноября 1826 г. Поправки в копии сделаны Пушкиным не ранее его возвращения из поездки в Михайловское 19 декабря 1826 г. Эти даты устанавливаются на основании истории рукописи (см. ниже, с. 578—579). Та часть карандашной правки в автографе ПД 891, которая перешла в копию ПД 892, могла быть выполнена как в Михайловском, так и в Москве — но не позднее 2 ноября 1826 г.

Запись полутора стихов из сцены «Царские палаты» в тетради ПД 833 на оставшейся свободной части л. 35 датируется 19 ноября 1826 г.—1830 г. (не позднее конца октября, когда трагедия была передана в печать). В отличие от автографа

ПД 891 и копии ПД 892 в этой записи дано правильное отчество Семена Годунова («Никитич» вместо ошибочного «Ильич»). Поскольку поправки в копии ПД 892, где отчество осталось неисправленным, вносились не ранее 19 ноября 1826 г., эта дата является верхней границей датировки записи в тетради ПД 833. «Так как у Карамзина (...) не указано отчество Семена Годунова, то возможно, что ошибка Пушкина была ему указана в Москве (напр., Погодиным)» (Винокур 1935. С. 430). Датировка Р. В. Иезуитовой: осень, не позднее 7 ноября 1825 г. — должна быть признана ошибочной, так как основана на неверной трактовке указанной записи как отрывка первоначальной редакции текста, восходящего к не сохранившемуся черновику (см.: *Иезуитова Р. В. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 833: (История заполнения) // ПИМ. Т. 15. С. 256—257*). Объяснение записи, данное Г. О. Винокуром, подтверждается также и тем, что сначала крупным шрифтом было записано имя и отчество «Семен Никитич», а затем уже к нему (возможно, по памяти) был приписан остальной текст. Однако предложенная Винокуром датировка: вторая половина октября 1826 г. (Винокур 1935. С. 430) — должна быть расширена. Ошибка могла быть указана Пушкину (или обнаружена им) и позднее — но до передачи трагедии в печать, так как в БГ она исправлена. К тетради ПД 833 Пушкин обращался вплоть до 1830 г. (см.: *Иезуитова Р. В. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 833. С. 263—264*).

Точное время работы над второй редакцией трагедии не устанавливается. В основном эта работа должна была быть осуществлена до отъезда Пушкина из Петербурга в Москву, а затем на Кавказ 10 (?) марта 1829 г. (см. ниже, с. 585—589); накануне отъезда были возобновлены попытки получить разрешение на публикацию полного текста «Бориса Годунова». По получении этого разрешения (3 мая 1830 г.) была, по всей видимости, произведена какая-то дополнительная работа. 4 или 5 мая Пушкин обещал Плетневу прислать ему трагедию с поправками (см. ниже, с. 590).

Работа над трагедией прямо связана с чтением вышедших в 1824 г. томов 10 и 11 «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, посвященных царствованиям Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Федора Годунова и Лжедмитрия. На л. 44 и 44 об. тетради ПД 835 Пушкин делает конспект из карамзинской «Истории», касающийся прежде всего «Убиения Св. Димитрия» (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 332). От этого события первоначально конспект сразу же переходил к 1598 г.: «Государств(енный) дьяк и печатник Василий Щелкалов требует присяги во имя Думе боярской. Избр(ание) Годунова». Ниже (на л. 44 об.) суммируются сведения о «ссылках и казнях 1584—87» и о составе Верховной думы 1584 г. — последним здесь значится «Гудунов, зять Малюты Скуратова». Дополнения эти, вероятно, были важны для Пушкина в качестве фактов, свидетельствующих о планомерной подготовке Борисом Годуновым собственного воцарения.

На л. 45 записан план трагедии, в ходе работы существенно скорректированный. Первоначальный план не предполагал введения польских сцен, а следовательно, и противопоставления двух культур — русской и польской. Юродивый должен был появиться сразу после избрания Годунова на царство. Обозначенная в плане сцена раскаяния Бориса в монастыре впоследствии была заменена соответствующими мотивами в монологе «Достиг я высшей власти...». Не реализованная в тексте сцена «Год(унов) и колдуны» нашла свое отражение в начале сцены «Царские палаты»



(разговор стольников). Не осуществлен замысел сцены «Смерть Ирины». Роль, которую должны были совместно (как в «Истории» Карамзина) выполнить Пушкин и Плещеев, в трагедии выполняет один Пушкин. Отвергнутой оказалась зафиксированная планом идея завершить трагедию въездом Самозванца в Москву.

Сразу же после плана на том же л. 45 Пушкин приступил к работе над текстом пьесы. Дошедший до нас черновой автограф занимает л. 45—46, 47 об.—50, 52 об., 55—56 тетради ПД 835 и обрывается на сцене в Чудовом монастыре, перед которой стоит помета: «Явление 4». И в черновике, и в окончательном тексте первой («михайловской») редакции трагедии это пятая по счету сцена, и, поскольку предыдущие в черновом автографе не нумерованы, цифра «4», по мнению Г. О. Винокура, может быть расценена как невольная ошибка поэта (см.: Винокур 1935. С. 392). Рецензируя комментарий Винокура, Б. П. Городецкий высказал другую точку зрения. Сопоставляя план с черновиками первых сцен трагедии, Городецкий находит между ними прямое соответствие. Согласно его реконструкции (уточненной в кн.: Городецкий. Драматургия П. С. 105), тире, поставленные между пунктами плана, обозначают переход от одной сцены к другой. В этом случае сцена первая в плане — «Год(унов) в монастыре. Толки князей» — соответствует сцене между Воротынским и Шуйским (она же — первая сцена трагедии; Годунов в это время действительно находится в монастыре). Сцена вторая в плане — «вести» — соответствует второй сцене, получившей впоследствии название «Красная площадь». Сцена третья в плане — «площадь, весть о избрании» — это третья сцена чернового автографа, в первой редакции названная «Девичье поле. Новодевичий монастырь». Сцена четвертая в плане — «Летописец. Отрепьев» — происходит в Чудовом монастыре. В плане она, таким образом, действительно занимала четвертое место. «Сцена же „Кремлевские палаты“, предшествующая в рукописи сцене „Ночь. Келья...“, первым вариантом плана не предусматривалась. Здесь, по-видимому, можно искать объяснения несоответствия номера сцены с ее положением в рукописи» (Городецкий 1939. С. 535).

О начале работы над трагедией Пушкин сообщил Н. Н. Раевскому-младшему, который в ответном письме от 10 мая 1825 г. заметил: «...я хотел бы, чтобы вы сами обратились к источникам, из которых черпал Карамзин, а не ограничивались только его пересказами» (Акад. Т. 13. С. 172, 535; оригинал по-фр.). Заслуживает внимания и другое замечание Н. Н. Раевского: «Признаюсь, я не совсем понимаю, почему вы хотите писать свою трагедию только белым стихом. Мне кажется, наоборот, что именно здесь было бы уместно применить все богатство разнообразных наших размеров. Конечно, не перемешивая их между собой, как это делает князь Шаховской, но и не считать себя обязанным соблюдать во всех сценах размер, принятый в первой» (Там же; оригинал по-фр.). Возможно, под влиянием этого совета Пушкин пишет сцену «Ограда монастырская» рифмованным восьмистопным хореем, а сцену «Уборная Марины» — рифмованным вольным ямбом, к тому же на листе ПД 73 с пометой «После сцены VI» (т. е. после сцены «Ограда монастырская») записаны две строфы четырехстопного ямба для монолога Григория, которые, однако, не были позже перенесены в белой автограф ПД 891. Но, видимо, не случайно впоследствии именно сцены «Уборная Марины» и «Ограда монастырская» были исключены из печатной редакции.

13 июля 1825 г. Пушкин сообщал П. А. Вяземскому: «...я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию! — смотри, молчи же: об этом знают весьма немногие. {...} **Передо мной** моя трагедия.

Не могу вытерпеть, чтобы не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц(аре) Борисе и о Гришке Отр(епеве) писал раб божий Алекс(андр) сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Как-ково?»* (Там же. С. 188). Близкий вариант заглавия зафиксирован в автографе ПД 73, который, по-видимому, создавался около того же времени, что и письмо. Автограф представляет собой лист большого формата, заполненный с обеих сторон. В верхней части листа было записано заглавие. Строка об «авторе» постепенно уточнялась; сначала было помечено: «сочинение [А] Валериана Палицына». Об Авраамии Палицыне, авторе одного из самых ярких произведений о событиях Смутного времени (на которое неоднократно ссылается Карамзин, см. ниже, с. 714—715. Возможно, сначала Пушкин хотел использовать подлинное имя Палицына: «А...», но не исключено, что, записывая заглавное «А», он имел в виду свое собственное имя. Уже в автографе ПД 73 мистифицирующие сведения об авторе были исправлены: «писано бысть Алексашкою Пушкиным». Рядом с заглавием записано название одного из произведений о Смутном времени: «Летопись о многих мятежах и пр.».

На обороте листа — перечень «Действующих лиц в 1-ой части», законченной ко времени создания автографа. Перечень свидетельствует, что первая часть кончалась сценой в корчме на литовской границе (поскольку действующие лица, появившиеся в следующих сценах, в него не вошли), а также позволяет предположить, что в пьесе либо отсутствовала вовсе, либо присутствовала в значительно отличающемся от окончательного виде одна из важнейших сцен — «Царские палаты» (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 107), — иначе среди персонажей были бы указаны два столбника, диалогом которых эта сцена открывается.

В письме к Н. Н. Раевскому-младшему (вторая половина июля (после 19-го) — август 1825 г.) Пушкин рассказывал о ходе работы над трагедией: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов» (Акад. Т. 13. С. 198, 542; оригинал по-фр.). 17 августа 1825 г. Пушкин писал Жуковскому: «...трагедия моя идет, и думаю к зиме ее кончить» (Там же. С. 211), а 13 сентября 1825 г. сообщал Вяземскому: «Сегодня кончил я 2-ую часть моей трагедии — всех, думаю, будет 4. Моя Марина славная баба: настоящая Катерина Орлова! знаешь ее? Не говори, однако ж, этого никому. Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригodiлось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставляю читать повесть об Ироде и тому подобное» (Там же. С. 226—227). В том же письме Пушкин писал: «Ты хочешь плана? возьми конец X-го и весь одиннадцатый том, вот тебе и план» (Там же. С. 227).

Реконструируя состав второй части, завершенной к 13 сентября, Г. О. Винокур исходил из того, что десять сцен, пронумерованных в беловом автографе ПД 891, начиная со сцены «Граница литовская», составляли заключительную часть трагедии (см. ниже, с. 577). 13 сентября Пушкин, очевидно, предполагал, что сцены, которые ему еще предстояло написать, составят две части: третью и четвертую. Вторая, написанная к этому времени часть несомненно включала сцены с участием Марины Мнишек, поскольку о ее характере Пушкин высказывается в письме к Вяземскому со всей определенностью, как об уже созданном. Таким образом, вторая часть состояла из сцен «Москва. Дом Шуйского», «Царские палаты», «Краков. Дом Вишневецкого» и объединенных под общим заголовком «Замок воеводы Мнишка в Санборе»

сцен «Уборная Марины», «Ряд освещенных комнат. Музыка» и «Ночь. Сад. Фонтан» (см.: Винокур 1935. С. 401).

М. П. Погодин вспоминал рассказ Пушкина о том, что сцену у фонтана «создал он в голове, гуляя верхом на лошади, и потом позабыл вполонину, о чем глубоко сожалел» (*Погодин М. П.* Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» // П. в восп. Т. 2. С. 29). О том же (вероятно, со слов Погодина) рассказывал П. В. Анненков: «Какое-то обстоятельство помешало ему положить ее на бумагу тотчас 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 уме его, была несравненно выше, несравненно превосходнее той, какую он написал» (Анненков. Материалы 1855. С. 118).

Осенью 1825 г. в письмах Жуковского начинает звучать надежда, что новое произведение Пушкина позволит его друзьям просить царя о смягчении участи ссыльного поэта. В мягкой, завуалированной форме Жуковский советует Пушкину учесть это при работе над трагедией (см. письмо Жуковского к Пушкину от второй половины (не позднее 23-го) сентября 1825 г.). Реакция на подобные пожелания выражена в письме к Вяземскому около 7 ноября 1825 г., в котором Пушкин сообщал об окончании работы над трагедией: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис — Гудунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын! — Юродивый мой, малой презабавный; на Марину у тебя встанет — ибо она полька, и собою презрядна — (в роде К. Орловой, сказывал это я тебе?). Прочие также очень милы; кроме капитана Маржерета, который все по-матерну бранится; цензура его не пропустит. Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (ПД 1318; Акад. Т. 13. С. 239—240).

Беловой автограф «Бориса Годунова» (ПД 891), датированный 7 ноября 1825 г., содержит большое количество исправлений. Рукопись писана в несколько приемов, разными по цвету чернилами, разным почерком. Количество исправлений особенно возрастает в третьей тетради, где некоторые страницы имеют получерновой вид. По предположению Г. О. Винокура, эта последняя часть автографа писалась раньше первых двух, и нижний слой рукописи третьей тетради отражает более раннюю стадию работы по сравнению со сценами, переписанными в первые две тетради. В третью тетрадь вошли последние десять сцен трагедии, начиная со сцены «Граница литовская». Все они пронумерованы: «Сцена I», «Сцена II» и т. д. По-видимому, эти десять сцен составляли последнюю часть трагедии. Переписывая текст в первые две тетради, Пушкин, очевидно, уже отказался как от нумерации сцен, так и от деления трагедии на части. (Тем не менее он, по-видимому, и позднее допускал возможность такого внутреннего деления. Показательно, что А. И. Кошелев, передавая в письме к матери свои впечатления от авторского чтения трагедии 21 мая 1828 г., говорит о первом и втором действии — см.: *Колюпанов Н.* Биография А. И. Кошелева. М., 1889. Т. 1, кн. 2. С. 202. Возможно, это деление было как-то обозначено Пушкиным при чтении.) Подтверждением описанной последовательности заполнения тетрадей служит и то, что последний лист второй тетради (л. 34 об.) остался заполненным лишь в верхней части (см.: Винокур 1935. С. 401—402). Приступая к перепис-

ке, Пушкин явно не собирался создать «парадный» беловой автограф, что подтверждается не только количеством правки, но и систематическими сокращениями в обозначениях действующих лиц.

Имя заглавного героя как в беловом автографе, так и в других рукописях Пушкин часто пишет через «у» в первом слоге: «Гудунов» (иногда — «Гудонов»); такое же написание встречается и в письмах. Неумышленный характер подобного написания явствует из сделанного в некоторых местах исправления «Гудунов» на «Годунов». А. Ф. Онегин-Отто, которому принадлежал автограф ПД 73, написал на его обложке: «У Пушкина описка или умышленно „Гудунов“? „Гудун“ звучит более восточно». Г. О. Винокур, подчеркивая неумышленность написания «Гудунов», высказал предположение, что оно, очевидно, явилось «выражением особого звукообраза, с которым связалось в сознании Пушкина представление о Годунове» (Винокур 1935. С. 403). По замечанию Б. П. Городецкого, «это остроумное предположение было бы убедительным, если бы излишнее употребление буквы „у“ наблюдалось только в написании „Годунов“». Но у Пушкина не меньшее количество случаев замены некоторых гласных звуков звуком „у“ наблюдается и в других словах: „о гусударь, мы все твои рабы“ (2370 (современный шифр — ПД 835), л. 49 или „все падают как волны“ (там же, л. 48). Более того — при переписке фразы с черновика в беловой текст Пушкин сохраняет эту на редкость устойчивую опisku: „там падают, что волны“ (бел(овой) авт(ограф) л. (6)). Несомненно, что здесь мы имеем дело с какой-то, пока еще не совсем ясной закономерностью» (Городецкий 1939. С. 536).

8 сентября 1826 г. Пушкин приехал с фельдъегерем в Москву. На аудиенции у Николая I он получил уведомление о том, что отныне царь будет единственным его цензором. 30 сентября 1826 г. Бенкендорф подтвердил гарантии, данные Пушкину царем: в своем письме к поэту он заверил, что на его произведения не будет цензуры и что царь будет его первым «ценителем» и цензором. 9 ноября Пушкин писал Н. М. Языкову: «Царь освободил меня от цензуры. Он сам мой цензор. Выгода конечно необъятная. Таким образом Годунова тиснем» (Акад. Т. 13. С. 305).

Первым шагом к публикации трагедии было изготовление писарской копии (ПД 892). Она была сделана до отъезда Пушкина из Москвы в Михайловское, т. е. до 2 ноября 1826 г., поскольку автограф трагедии Пушкин взял с собой. Описания копии см.: *Незеленов А. И.* Шесть статей о Пушкине. СПб., 1892. С. 83—87; Винокур 1935. С. 407—411. Копия несомненно делалась с автографа ПД 891: в ней отсутствуют разночтения с последним слоем текста автографа, а ошибки переписчика приходятся на те места, в которых рукопись Пушкина отличается неразборчивостью (многочисленные примеры приведены Г. О. Винокуром (Винокур 1935. С. 408—409); там же отмечены ошибки, допущенные переписчиком по невнимательности). В тех случаях, когда переписчик не мог разобрать слова оригинала, он оставлял пробелы (иногда предлагая карандашом свое чтение неразборчивого слова). Позднее большая часть этих пробелов была заполнена Пушкиным. Как и в беловом автографе, последние десять сцен трагедии в копии пронумерованы (записи «Сцена I», «Сцена II», «Сцена V» и «Сцена VI» позднее зачеркнуты). Копия изготавливалась до того, как три тетради автографа были сшиты вместе и обрезаны по краям, так как срезанные при этом слова (см. выше, с. 569) стоят в копии на своих местах. Сцена «Равнина близ Новгорода-Северского» переписана лишь до реплики «Ква! ква! ~ православные» — далее оставлено пустое место (конец л. 38 и весь л. 38 об.). Вероятно, Пушкин собирался внести в эту сцену поправки до представления ее в царскую цензуру и дал соответствующие распоряжения переписчику. Впрочем, нельзя исклю-

чить и того, что иноязычный характер сцены вызвал трудности, с которыми переписчик не сумел справиться.

На л. 1 над заглавием рукой Пушкина написано карандашом: «Voilà ma tragédie. Je voulais vous l'apporter moi même mais tous ces jours-ci je fais le jeune homme c'est à dire que je dormais (?) tout le long du jour (?)» («Вот моя трагедия. Я хотел сам занести ее к вам, но все эти дни я вел себя как юнец, т(о) е(сть) спал(?) целыми днями(?)» — *фр.*). Надпись почти стерта, читается с трудом и не поддается точной датировке; к кому она обращена, также неизвестно. Возможно, она сделана в 1830 г., при подготовке первого печатного издания трагедии. Такая датировка (апрель—май 1830 г.) указана в Акад. (Т. 14. С. 96). Другая датировка: сентябрь—декабрь 1826 г. (т. е. время, близкое к изготвлению копии) была предложена М. А. Цявловским (см.: Письма Пушкина и к Пушкину. М., 1925. С. 11).

Наиболее радикальное изменение, внесенное в копию, — вычеркивание сцены «Ограда монастырская». Другие поправки Пушкина связаны с исправлением ошибок переписчика, а также с изменениями в отдельных стихах. Об особом слое помет и поправок, сделанных в ответ на цензурные замечания, полученные Пушкиным в январе 1827 г., см. ниже, с. 586—588.

Поправки Пушкина внесены в копию не ранее его возвращения в Москву 19 декабря 1826 г. Уезжая в Михайловское 2 ноября, Пушкин оставил невычитанную и невыправленную копию М. П. Погодину для подготовки к печати в первом номере «Московского вестника» сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». 7 ноября Погодин отметил в дневнике: «Переписывал с восхищением „Годунова“. Чудо!» (П. в восп. Т. 2. С. 13). Текст, опубликованный в «Московском вестнике», не отражает пушкинских поправок в копии, что может быть объяснено только тем, что эти поправки были сделаны позднее. Единственное исключение составляет поправка в стихе, первоначально читавшемся: «На некое был послан послушанье». В слове «послан» «по» карандашом исправлено на «у», а затем чернилами все слово исправлено на «услан». Данная поправка сделана М. П. Погодиным, который 20 декабря записал в дневнике: «Пушкин приехал в самом деле, и в журнале («Московском вестнике») принимает такое же участие, как я, дает все, читал с ним корректуры, и он согласился переменить слово по-моему (услан)» (Там же. С. 14). Судя по всему, и другие сцены трагедии правились Пушкиным позднее.

Пушкин исправил ошибки переписчика и вписал пропущенные им слова в следующих местах. В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в ст. 73 (нумерация стихов — по тексту первой редакции) вписано пропущенное слово «рать»; в ст. 104—107 переписчик пропустил скобки, Пушкин вставил их, допустив при этом новую ошибку: закрыл скобки в ст. 105 после слов: «Муж праведный.»; в ст. 119 сокращение «св.», воспроизводящее автограф, исправлено на «святой». В сцене «Палаты патриарха» сокращенно записанное в автографе «от. игумен» писарь раскрыл как «отче игумен», а Пушкин исправил на «отец игумен»; в восклицание «Ах! он суд диавольский» он вписал «Ах!», для которого писарь, не разобрав нечетко записанное в автографе слово, оставил место. В сцене «Царские палаты» в начале ст. 10 Пушкин вписал пропущенное «Но», в ст. 11 написанное раздельно «с молоду» исправил на «смолоду», в ст. 13 вписал не разобранный писарем слово «сердечный». В сцене «Корчма на литовской границе» ремарка «уходит» после второй реплики Хозяйки взята в скобки карандашом; в реплике Второго пристава числительное «20», записанное, как и в автографе, цифрой, Пушкин исправил на «двадцать». В сцене «Москва. Дом Шуйского» ст. 30—31 были записаны переписчиком в стро-

ку как прозаический текст. Пушкин разделил их пометой: «à la ligne» («с новой строки» — фр.). В ст. 69 вписано пропущенное: «(не к ночи будь помянут)», в ст. 86 — «Всё языки». В сцене «Царские палаты» в ст. 117 вписано «Что ж»; в ст. 141 числительное «13» исправлено на «тринадцать» (как в автографе). В сцене «Краков. Дом Вишневецкого» в ст. 56 исправлена ошибка писаря, написавшего «страшно» вместо «странно»; в ст. 59 вписана не разобранный писарем фамилия «Собаньский», в ст. 117 — неразобранный слово «виршеписец». В сцене «Граница литовская» в ст. 4 вписано слово «одежд». В сцене «Царская дума» в ст. 34 ошибочно записанное «бредит» исправлено на «бродит».

В копии осталось большое количество ошибок переписчика, не исправленных Пушкиным. К ним относятся следующие места. В сцене «(1598 года 20 февр(алья)) Кремлевские палаты»: в ст. 77 после слов «Наследовать Феодору» вместо точки — вопросительный знак (ошибка, перешедшая впоследствии в печатный текст сцены в альманахе «Денница»). В сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь»: в ст. 15 «волосы» вместо: «волны»; в ремарке в ст. 23 «об землю» вместо: «обземь». В сцене «Кремлевские палаты»: в ст. 6 «Иоанном» вместо: «Иоаннам»; в ст. 22 «весь нам народ» вместо: «весь наш народ»; в конце ст. 28 осталось неписанным, видимо не разобранным и пропущенным писцом слово «помнить». В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»: в ст. 126 «вздыхал» вместо: «воздыхал»; в ст. 160 «уж весь народ» вместо: «уже весь город» (переписчик воспроизвел первоначальный вариант автографа ПД 891, сразу же в ходе письма исправленный Пушкиным; исправление сделано нечетко и осталось незамеченным переписчиком). В сцене «Царские палаты»: в ст. 42 «Кто же умрет» вместо: «Кто ни умрет». В сцене «Корчма на литовской границе»: в строке 8 «ни о чем уже и не думаем» вместо: «ни о чем уж и не думаем»; в строках 39—43: «...добрым людям ныне прохода нет (...) и там прямо через болота на Хлопино...» вместо: «...добрым людям нынче прохода нет (...) а там прямо через болота на Хлопино...». В сцене «Москва. Дом Шуйского»: в ст. 71 «на полу кровавом» вместо: «на колу кровавом». В сцене «Царские палаты»: после ст. 64 ремарка «(Семен Годунов уходит.)» вместо: «(Годунов уходит.)» (в последнем случае писарь уточнил пушкинскую ремарку). В сцене «Краков. Дом Вишневецкого»: в ст. 93 пропущено слово «он»; в ст. 95 в реплике Карелы пропущено слово «я»; в ремарке перед ст. 107 сокращенная запись «хватая Гр. за полу» расшифрована как «хватая Григория за полу» — ср. в БГ, где это место читается: «хватая Гришку за полу». В сцене «Уборная Марины»: в ст. 1 пропущена частица «ли» (ошибка, перешедшая в копию из автографа ПД 891); в ст. 10 осталось неписанным не разобранным писцом слово «вас»; в ст. 20 «палка» вместо: «панна»; в ст. 26 «в мою столицу» вместо: «в свою столицу»; в ст. 49 «А только говорю» вместо: «Я только говорю». В сцене «Ряд освещенных комнат. Музыка»: в ст. 3 «А дева-та» вместо: «А дело-то». В сцене «Ночь. Сад. Фонтан»: в ст. 3 «Пред собой вблизи видал я смерть» вместо: «Перед собой вблизи видал я смерть» (ошибка перешла из автографа); в ст. 7 «Дерзостью неволи избежал» вместо: «И дерзостью неволи избежал»; в конце ст. 103 слово «курени» осталось неразобранным и неписанным; в ст. 178 «Пора войны кровавой» вместо: «Игра войны кровавой»; в ст. 206 «Но — случай» вместо: «Но — слушай»; в ст. 207 «простись» вместо: «проснись»; в ст. 220 «недаром и дрожал» вместо: «Недаром я дрожал». В сцене «Граница литовская»: в ст. 2 «Святая отечества Русь!» вместо: «Святая Русь, отечество!» (искажение вызвано тем, что переписчик не понял сделанной Пушкиным в автографе перестановки слов); в ст. 12 «За своего надежду государя» вместо: «За своего надежду-государя»;

в ст. 17 вместо неразобранного слова «снесенные» переписчик карандашом вписал «несенные»; в ст. 18 «искупил» вместо: «искупив»; в ст. 29 «Я же вас» вместо: «Я ж вас». В сцене «Царская дума»: в ст. 42 «грешному» вместо: «грешнику» (в БГ: «грешному»; возможно, Пушкин отдал предпочтение этому варианту, случайно возникшему в копии); в ст. 83 пропущено слово «я»; в ст. 92 «я вижу» вместо: «я внуку»; в ст. 104 «в Кремль святые мощи» вместо: «во Кремль святые мощи»; в ст. 136 «шевелиться» вместо: «шевелинуться». В сцене «Площадь перед собором в Москве»: в ремарке после строки 9 «обвешенный веригами и окруженный мальчишками» вместо: «обвешенный веригами, окруженный мальчишками». В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» имя Маржерет везде написано по-русски, тогда как в автографе оно дано по-русски только в первой ремарке. В сцене «Севск»: в ст. 13 «награждал» вместо: «наградил»; в ст. 15 «Он в войне был нужен» вместо: «Он в войске был нужнее»; в ст. 19 «иному» вместо: «а кому»; в ст. 24 «И государь» вместо: «А государь»; в ст. 27 «Да видна» вместо: «Завидна»; в ст. 33 «Да говорят» вместо: «А говорят»; в ст. 35 в реплике Самозванца пропущено слово «я»; в конце ст. 41 пропущено и не вписано слово «тысяч»; в ст. 48 «Наш брат русский» вместо: «Наш брат русак». В сцене «Лес»: в первой ремарке и при обозначении действующего лица над первой репликой — «Самозванец» вместо: «Ажедмитрий»; в ремарке в ст. 11 «(Входит несколько ляхов)» вместо: «(Входят несколько ляхов)»; в конце ст. 35 карандашом вместо стоявшего в автографе и неразобранного «Рьльске» вписано: «Польшу»; в ст. 36 пропущено обозначение «Пушкин» перед словами «Приятный сон, царевич» (в автографе это место записано грязно, с первоначальной ошибкой). В сцене «Москва. Царские палаты»: в ст. 34 при обозначении действующего лица «Басманов» вместо: «Боярин»; в ст. 48 после слов «За лекарем» — вопросительный знак вместо восклицательного; в ст. 86 «ныне» вместо: «нынче»; в ст. 112 «В дни младые» вместо: «В младые дни»; в ст. 125 «тайный» вместо: «темный». В сцене «Ставка»: в ст. 14 «давно ль» вместо: «давно его». В сцене «Лобное место»: в ст. 6 «из рук» вместо: «от рук»; в ст. 29 «владельцу» вместо: «владыке». В сцене «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца»: пропущена фамилия «Шереметин» в ремарке после строки 10; в двух репликах пропущены обозначения действующих лиц: «Третий» (перед строкой 14) и «Мосальский» (перед строкой 17). В конце текста отсутствуют дата «7 ноября 1825» и ремарка «Конец комидии, в ней же первая персона царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и С(вятому) Духу, АМИНЬ».

Осенью 1826 г. Пушкин планировал публикацию фрагмента трагедии в альманахе С. А. Соболевского, который сообщал В. Ф. Одоевскому в приписке к письму от 27 сентября: «Я теперь в таких обстоятельствах, что могу издать альманах, в котором будет и „Годунов“ Пушкина, и „Ермак“ Хомякова, и стихи(?) Грибоедова и „Горе от ума“ и проч., и проч.» (цит. по: Турьян М. А. О неосуществленном альманахе С. А. Соболевского // *Рго тетопа: Памяти академика Георгия Михайловича Фридлендера (1915—1995)*. СПб., 2003. С. 82; впервые опубли.: Пушкин в неизданной переписке современников (1815—1837) // ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 65, с неточностью в тексте и неверной датировкой: «Февраль? 1827 г.»; уточнение текста и датировки см. в указанной статье М. А. Турьян, с. 82—86). Альманах Соболевского, однако, не состоялся, и первая публикация сцены из «Бориса Годунова» была осуществлена в «Московском вестнике».

15 ноября 1826 г. Погодин сообщил Пушкину, что сцена, предназначенная им для «Московского вестника», направлена в петербургскую цензуру. 17 ноября Вене-

вители переслал текст сцены обратно из Петербурга в Москву, объясняя Погодину: «Ты наделал вздору. Драм(атические) отрывки всегда подавались в Моск(овский) ценз(урный) ком(итет)» (*Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 313—314; подробнее об этом эпизоде см.: Городецкий. *Драматургия П. С.* 202—205).

22 ноября Бенкендорф отправил Пушкину письмо с указанием, что без разрешения царя он не имеет права не только печатать что-либо, но также знакомить публику с рукописями. В письме, в частности, говорилось: «Ныне доходят до меня сведения, что вы изволили читать в некоторых обществах сочиненную вами вновь трагедию. Сие меня побуждает вас покорнейше просить об уведомлении меня, справедливо ли таковое известие, или нет» (*Акад. Т. 13. С. 307*). 29 ноября Пушкин вынужден был просить Погодина остановить печатание сцены. Письмо было получено Погодиным 14 декабря (см. его дневниковую запись от этого числа: П. в восп. Т. 2. С. 14). Между тем уже 7 декабря было дано цензурное разрешение первого номера «Московского вестника». По-видимому, новый порядок рассмотрения сочинений Пушкина поначалу не был вполне ясен не только ему самому, но и цензурному комитету. 16 декабря Погодин записал в дневнике: «Пушкин приедет скоро. Гвалт почти попусту», а 28 декабря отметил: «Борис пропущен» (*ПиС. Вып. 19—20. С. 82, 83*). Журнал вышел в свет 1 января 1827 г. (см.: П. в печати. С. 40).

На письмо Бенкендорфа Пушкин отвечал из Михайловского 29 ноября: «Так как я действительно в Москве читал свою трагедию некоторым особам (конечно не из послушания, но только потому, что худо понял высочайшую волю государя), то поставяю 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» (*Акад. Т. 13. С. 308*). Из письма становится ясно, по каким причинам царю был подан автограф ПД 891 со многими помарками и поправками. Возможно, именно перед отправкой три тетради были вшиты в общую обложку.

9 декабря Бенкендорф уведомил Пушкина о получении рукописи, которая будет представлена царю. Однако Николай I не прочел трагедии. Бенкендорфу поступило высочайшее распоряжение: «Я очарован слогом письма Пушкина, и мне очень любопытно прочесть его сочинение; велите сделать выдержку кому-нибудь верному, чтобы дело не распространилось» (оригинал по-фр.: *Старина и новизна. 1903. Кн. 6. С. 4*). Трагедия была передана рецензенту III Отделения, который составил «Замечания на Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (писарская копия — ПД, ф. 244, оп. 16, № 10, л. 10—17; напечатано: *Сухомлинов М. И.* Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина // *ИВ. 1884. № 1. С. 64—72*; то же в кн.: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. Т. 2. С. 219—222; Пушкин 1935. С. 412—415, публ. Г. О. Винокура; *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение. М., 1998. С. 91—99).

В рецензии говорилось, что пьеса представляет собой «переделанные в разговоры и сцены» отрывки из 10-го и 11-го томов «Истории государства Российского» Карамзина. Исключение составляют сцена в корчме, сцена с Юродивым и свидание Самозванца с Мариной. Подчеркивалось, что «дух целого сочинения монархиче-



ский», в политическом отношении предосудительно лишь то, что народ идет за Самозванцем, видя в нем отрасль древнего царского рода. Литературное достоинство произведения оценено рецензентом очень низко: целое лишено связи, диалоги напоминают разговоры в романах Вальтера Скотта, прекрасных стихов мало. Шесть мест в трагедии рецензент счел необходимым исключить (в соответствующих местах в автографе ПД 891 проставлены сделанные красно-коричневым карандашом пометы NB и цифры). Эти же места были указаны в приложенной к рецензии «Выписке из комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 10, л. 18—23; опубл.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. С. 222—228; см. также: *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин. С. 94—97).

№ 1. Реплика Маржерета из сцены «Равнина близ Новгорода-Северского»: «Tudieu, il y fait chaud ~ Q'en pensez-vous mein Негг».

№ 2. Конец сцены «Площадь перед собором в Москве», начиная со слов Юродивого: «Борис, Борис! Николку дети обижают».

№ 3. Слова царя из сцены Бориса и Басманова «Москва. Царские палаты» от слов: «Лишь строгостью мы можем неусыпной» до слов: «Грабь и казни — тебе не будет хуже».

№ 4. Фрагмент сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь» от слов: «Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй нами!» до слов: «Я также. Нет ли луку? Потрем глаза».

№ 5. Фрагмент сцены в корчме от ремарки: «Монахи пьют. Варлаам затягивает песню» до слов: «Складно сказано, отец Варлаам».

№ 6. Весь монолог Пушкина («Такой грозе, что вряд царю Борису ~ Так и пойдет потеха») из сцены «Москва. Дом Шуйского».

Рецензент приходил к выводу, что по исключении отмеченных мест трагедия может быть напечатана, однако не должна представляться в театре, «ибо у нас не выдвали патриарха и монахов на сцене».

Ознакомившись с «Замечаниями...», Бенкендорф подал царю докладную записку: «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, помеченные в выписке, предупредив, что ее копия сохраняется» (оригинал по-фр.: Старина и новизна. 1903. Кн. 6. С. 4—5; копия «Выписки...» действительно сохранилась в делах III Отделения, ныне — в ПД, см. выше). Однако царь вынес иную резолюцию, записав ее на первом листе «Замечаний...»: «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*» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 10, л. 10).

Текст «Замечаний...» остался неизвестным Пушкину. 14 декабря 1826 г. Бенкендорф сообщил ему лишь содержание высочайшей резолюции и выписку с указанием мест, требующих исправления. Пушкин полагал, что цензурные пометы в автографе сделаны рукой Николая I, поскольку в письме Бенкендорфа говорилось: «Уведомляя вас о сем высочайшем отзыве и возвращая при сем сочинение ваше, долгом почитаю присовокупить, что места, обратившие на себя внимание его величества и требующие некоторого очищения, отмечены в самой рукописи и заключаются также в прилагаемой у сего выписке» (Акад. Т. 13. С. 313). Практически царская резолюция означала для поэта невозможность печатать трагедию. «Жалею, что я не в силах уже переделать однажды мною написанное», — отвечал он Бенкендорфу 3 января 1827 г. (Там же. С. 317).

Автором «Замечаний...», судя по всему, был Ф. В. Булгарин. «Замечания...» и «Выписка...» сохранились в писарской копии, что исключает установление авторства по почерку, однако история литературных отношений Пушкина и Булгарина дает достаточно оснований для такого предположения (впервые оно печатно высказано Б. В. Томашевским — см.: Путьеводитель. С. 65; обстоятельная аргументация приведена Г. О. Винокуром и А. А. Гозенпудом — см.: *Винокур Г. О. Кто был цензором «Бориса Годунова»?* // П. Врем. Т. 1. С. 203—214; Гозенпуд).

В письме к Пушкину от 18 февраля 1830 г. Булгарин опровергал переданные ему слова Пушкина, будто в своем романе «Дмитрий Самозванец», изданном в 1829 г., он совершил плагиат, использовав сцены из «Бориса Годунова». Булгарин уверял, что знаком с трагедией Пушкина, к тому времени еще не опубликованной, только по печатным отрывкам и по пересказам тех, кто присутствовал на чтении. Из этих заверений понятно, что Пушкин подозревал Булгарина в знакомстве с рукописью «Бориса Годунова», которое могло состояться не иначе как через посредство чиновников III Отделения. В конце 1829 г. о сотрудничестве Булгарина с III Отделением уже было широко известно в литературных кругах. Тогда же стали распространяться слухи о плагиате, совершенном Булгариным. 23 декабря 1829 г. М. П. Погодин писал С. П. Шевыреву: «„Милославский“ Загоскина и „Самозванец“ Булгарина бежали друг перед другом взапуски: кто прежде выйдет. (...) Пушкина „Бориса“, я слышал (от Розена, который тебе кланяется), удерживают в канцелярии (III Отделения), пока не выйдет „Самозванец“; а между тем в напечатанном отрывке Булгарина видно похищение из него. Помнишь место о географии? Пушкин хочет извиняться перед публикою в заимствовании этих мыслей от Булгарина» (РА. 1882. Кн. 3. Вып. 5. С. 124). Новость получила распространение. 15/27 февраля 1830 г. Шевырев передавал ее С. А. Соболевскому: «В канцелярии задерживают Годунова, потому что выходит „Самозванец“ Булгарина. Ему хочется опередить. В напечатанном отрывке есть, говорят, кража: помнишь карту геогр(афическую) — Пушкин хочет извиняться перед публикою в том, что он заимствовал от мысли у Булгарина» (ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 744).

Объявление о выходе в свет булгаринского «Дмитрия Самозванца» было напечатано в № 21 «Северной пчелы» 18 февраля 1830 г. 7 марта 1830 г. в «Литературной газете» (Т. 1. № 14. С. 112—113) без подписи появилась отрицательная рецензия А. А. Дельвига на «Дмитрия Самозванца». Приписавший ее Пушкину Булгарин отвечал в «Северной пчеле» (1830. № 30. 11 марта; П. в критике, II. С. 228—229) анонимной заметкой «Анекдот», содержавшей пасквильную характеристику Пушкина, и резкой критикой седьмой главы «Евгения Онегина» (СПч. 1830. № 35. 22 марта; № 39. 1 апр.; П. в критике, II. С. 232—236). Булгарин, в частности, прозрачно намекал на то, что Пушкин совершил плагиат из «Ивана Выжигина». В ответ в «Литературной газете» появилась статья Дельвига с не менее ясным намеком на плагиат Булгарина в «Дмитрии Самозванце» из неопубликованного «Бориса Годунова» (ЛГ. Т. 1. № 20. 6 апр. С. 161; П. в критике, II. С. 236; см. также пушкинскую заметку о трагике Фан-Хо и романисте Фан-Хи, написанную для «Опыта опровержения некоторых нелитературных обвинений» — Акад. Т. 11. С. 169). О том же Пушкин публично заявил в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (Телескоп. 1831. Ч. 4. № 13. Июль): «...разве А. С. Пушкин не дерзнул вывести в своем „Борисе Годунове“ все лица романа г. Булгарина и даже воспользоваться многими местами в своей трагедии (писанной, говорят, пять лет прежде и известной публике еще в рукописи)?» (Акад.

Т. 11. С. 209—210). Подробнее о журнальной полемике Пушкина и Булгарина, связанной с публикацией «Бориса Годунова», в 1830—1831 гг. см.: Гозенпуд. С. 268—274.

Подозрения Пушкина имели определенное основание. Многочисленные совпадения в «Димитрии Самозванце» и «Борисе Годунове» главным образом объясняются общностью источника: оба автора следовали Карамзину. Однако имеются и совпадения иного рода. На некоторые из них указал сам Пушкин в «(Опровержении на критики)»: «[Раскрыв наудачу исторический роман г. Б(улгарина), нашел я, что и у него появление Самозванца приходит объявить царю кн. В. Шуйский. У меня Борис Год(унов) говорит наедине с Басмановым об уничтожении местничества — у г. Б(улгарина) также. Все это драматический вымысел, а не историческое сказание]» (Акад. Т. 11. С. 154). Примечательно, что у Булгарина, как и у Пушкина, беседа Годунова с Басмановым непосредственно предшествует смерти царя. Указания на другие, более мелкие, но не менее выразительные совпадения, см.: *Винокур Г. О. Кто был цензором «Бориса Годунова»? С. 207—209; Городецкий. Драматургия П. С. 226—228; Гозенпуд. С. 260—266*. В последней работе особо подчеркнута, что заимствования Булгарина одновременно носили полемический характер: воспроизводя содержавшиеся в «Борисе Годунове» эпизоды, Булгарин подавал их в принципиально ином — охранительном — политическом освещении. Идейные и текстуальные переключки «Замечаний...» с предисловием Булгарина к «Димитрию Самозванцу», с его рецензией на немецкий перевод трагедии Пушкина (СПч. 1831. № 266, 23 ноября; П. в критике, III. С. 128—130), с другими критическими и публицистическими выступлениями Булгарина, а также его записками, поданными в III Отделение, также свидетельствуют в пользу того, что автором отзыва о «Борисе Годунове» был Булгарин (см.: *Винокур Г. О. Кто был цензором «Бориса Годунова»? С. 210—214; Гозенпуд. С. 254—258*). Попытка Б. П. Городецкого переатрибутировать «Замечания...» Н. И. Гречу (см.: *Городецкий Б. П. Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 году? // РЛ. 1967. № 4. С. 109—119*) была убедительно опровергнута А. А. Гозенпудом (см.: *Гозенпуд. С. 255—256*). Более подробно о научной полемике по этому вопросу см.: *Лотман Л. М. Комментарий. С. 204—224*.

Не получив разрешения печатать полный текст трагедии, Пушкин после публикации в «Московском вестнике» сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» напечатал еще три сцены в альманахах: в «Северных цветах» на 1828 г. (сцена «Граница литовская») и в «Деннице» на 1830 г. (две первые сцены). Публикация сцены «Граница литовская» свидетельствует, что уже в 1827 г. Пушкин продолжил работу над текстом трагедии. Относительно текста «михайловской» редакции изменены ст. 11 и 29. Обе эти поправки впоследствии были учтены Пушкиным в тексте поздней редакции. Поправки должны были быть сделаны до середины июля 1827 г.: из письма Пушкина к Дельвигу от 31 июля следует, что к этому времени текст сцены уже был передан издателю «Северных цветов».

Ход дальнейшей работы Пушкина над текстом трагедии можно восстановить лишь в общих чертах.

Автограф ПД 891 с цензурными пометами и полученную от Бенкендорфа «Выписку...» отмеченных цензором мест Пушкин передал Жуковскому, который предложил свой вариант исправлений, наметив их карандашом. Карандашом правил автограф и Пушкин, но все авторские карандашные поправки относятся к более раннему времени, поскольку они полностью отражены в копии ПД 892. Правка Жу-

ковского легко отличается от пушкинской также и по начертанию: Жуковский вносил свои предложения аккуратно и осторожно, не нажимая на карандаш. Собственные рукописи оба поэта правили гораздо более уверенным почерком. Г. О. Винокуром (см.: Винокур 1935. С. 425) убедительно опровергнуто мнение М. И. Сухомлинова, считавшего, что все карандашные поправки в автографе принадлежат Жуковскому (см.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Т. 2. С. 234). Гипотеза Сухомлинова не подтверждается при сличении автографа ПД 891 и писарской копии ПД 892: в копию перешла пушкинская карандашная правка автографа и не перенесена правка Жуковского, работавшего с автографом уже после того, как копия была изготовлена.

Предложения Жуковского, сделанные по поводу цензурных замечаний, сводились к следующему.

№ 1. В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» на л. 41 вычеркнуты реплика Маржерета «Tudieu, il y fait chaud...» и следующая за ней реплика Розена: «Oh ja».

№ 2. В сцену «Площадь перед собором в Москве» внесены исправления, устраняющие имя Юродивого «Николка» (имя исключено только из тех реплик, которые содержались в «Выписке...»).

№ 3. Поправок и вычеркиваний нет.

№ 4. На л. 6—6 об. перечеркнута часть сцены «Девичье поле...» от слов: «Народ на коленях. Вой и плач. Ах, смилуйся отец наш! Властвуй нами!» до слов: «Нет, я слюней помажу».

№ 5. На л. 15—15 об. в сцене в корчме вычеркнута реплика Варлаама: «Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседелся ~ и в доношко поколотим» и — по связи с ней — реплика: «Складно сказано, от(ец) Варл(аам)...».

№ 6. На л. 20 об. в сцене «Москва. Дом Шуйского» из монолога Пушкина вычеркнуто шестнадцать стихов (от «Что пользы в том, что явных казней нет» до «А там в глуши голодна смерть иль петля» и от «Легко ль, скажи! Мы дома, как Литвой» до «Вот — Юрьев день задумал уничтожить»).

Кроме того, в первую сцену трагедии Жуковский внес две поправки стилистического характера: в ст. 62, читавшемся «И в петлю лезть не захочу я даром», он предложил заменить слова «не захочу я» на «не соглашуся»; в ст. 84, читавшемся «Да много нас наследников Варяга», он предложил заменить слова «Да много» на «Не мало». Обе эти поправки вошли впоследствии в печатный текст трагедии.

Есть все основания считать, что, поправив рукопись, Жуковский вернул ее Пушкину. Во-первых, в автографе имеются следы авторской правки, сделанной поверх исправлений Жуковского: две последние строки на л. 15 (начало реплики Варлаама в сцене в корчме) поверх карандашного зачеркивающего штриха вычеркнуты чернилами. Весьма вероятно, что Пушкину принадлежит и вторичное зачеркивание на л. 20 об. в сцене «Москва. Дом Шуйского». Оно сделано карандашом, но под другим наклоном и с более сильным нажимом. Во-вторых, как будет показано ниже, предложения Жуковского Пушкин учел, разрабатывая свой вариант цензурных поправок в копии ПД 892. Поэтому неубедительна точка зрения Г. О. Винокура, считавшего, что две рукописи — «михайловский» автограф ПД 891 и копия ПД 892 — правились «независимо одна от другой» (Винокур 1935. С. 423).

Правка Жуковского могла быть внесена не ранее конца октября 1827 г., когда он вернулся в Петербург (см.: Летопись 1999. Т. 2. С. 311), и до состоявшегося 10 (?) марта 1829 г. отъезда Пушкина из столицы в Москву (см.: Там же. Т. 3. С. 26),

откуда он отправился на Кавказ. Если учесть, что до отъезда Пушкин успел посмотреть рукопись и поработать с ней, можно предположить, что она была передана ему задолго до 10 марта.

За исключением отмеченных выше вычеркиваний, подтверждающих правку Жуковского, «михайловский» автограф не содержит авторских исправлений, сделанных после октября 1826 г. — времени изготовления копии ПД 892. В отличие от оставшегося практически неприкосновенным «михайловского» автографа, этой копией Пушкин пользовался в 1827—1829 гг., работая над текстом трагедии. В ней были сделаны как поправки, связанные с цензурными замечаниями, так и собственно творческие исправления. К числу первых относятся следующие.

№ 1. На л. 38, часть которого оставлена пустой, поставлен карандашом крест. Записанное здесь начало сцены «Равнина близ Новгорода-Северского» вычеркнуто чернилами.

№ 2. На л. 37—37 об. имя Юродивого «Николка» чернилами исправлено на «Юродивый» или «Железный колпак».

№ 3. На л. 42 об. в сцене «Москва. Царские палаты» слова царя от «Лишь строгостью мы можем неусыпной» до «Грабь и казни — тебе не будет хуже» отчеркнуты на полях карандашом.

№ 4. На л. 4 об.—5 об. вся сцена «Девичье поле» отчеркнута на полях карандашом, в начале и в конце сцены карандашом поставлены кресты.

№ 5. На л. 12 об.—14 начало сцены в корчме до повторной реплики Мисаила «Складно сказано, отец Варлаам» включительно отчеркнуто на полях карандашом; место, намеченное Жуковским к сокращению, отмечено крестами; в первой ремарке Мисаил и Варлаам обозначены как «бродяги в виде чернецов»; чернилами вычеркнуты слова «может быть, кобылу нюхал» в реплике Варлаама. На л. 16 об. в его же реплике «блядины дети» чернилами исправлено на «сукины дети». Последнее место не было отмечено в указаниях цензора; в беловом автографе ПД 891 оно осталось неисправленным.

№ 6. На л. 18 об. в сцене «Москва. Дом Шуйского» чернилами вычеркнуты два стиха из монолога Пушкина: «Уверены ль мы в бедной жизни нашей» и «Правительством подкупленные воры». Весь монолог отчеркнут на полях карандашом.

При анализе этой правки обращает на себя внимание совпадение исправлений Пушкина и Жуковского, сделанных в ответ на цензурное замечание № 2: в обоих случаях смысл правки свелся к устранению имени «Николка» («очевидно, во избежание применений к имени царя» — Городецкий. Драматургия П. С. 236). В высшей степени маловероятно, чтобы такое совпадение возникло случайно, тем более что характер цензурного вторжения в рукопись вовсе не предполагал устранения этого имени (оно фигурирует и в не выписанных цензором репликах, предшествующих появлению на сцене царя). И Жуковский, и Пушкин могли понять, что недовольство цензора вызвал весь эпизод, в котором царь общается с Юродивым. Устраняя имя «Николка», они, вероятнее всего, шли на тактическую хитрость, создавая видимость учета цензурного замечания. Такая уловка, скорее всего, была предложена Жуковским, а Пушкин, поправляя копию ПД 892, использовал его предложение, но исправил текст по-своему, сохранив большую близость к вариантам «михайловской» редакции и проведя правку более последовательно (Жуковский заменил имя только в отмеченном цензором фрагменте, а Пушкин — во всей сцене). Устранение имени «Николка» могло быть продиктовано и другими соображениями, не имевшими отно-

шения к цензуре. Трагедия создавалась в период александровского царствования, когда использование этого имени было вполне нейтральным. После вступления на престол Николая I в тексте неожиданно возникла возможность аллюзионного прочтения, не соответствовавшего художественному содержанию трагедии.

Среди исправлений, прямо не связанных с реакцией на цензурные замечания, важнейшими следует признать исключение из трагедии сцен «Ограда монастырская» и «Уборная Марины», а также сокращение, сделанное в сцене «Царские палаты».

Правка, вызванная цензурными замечаниями, делалась в копии ПД 892 до отъезда Пушкина на Кавказ, поскольку она относится ко времени подготовки второй редакции трагедии. Тогда же, по-видимому, были сделаны по большей части и остальные исправления. Однако нельзя исключить, что какие-то из них могли вноситься и позднее, поскольку писарскую копию Пушкин, судя по всему, взял с собой на Кавказ. По воспоминаниям М. В. Юзефовича, летом 1829 г. в походном чемодане Пушкина находилась «тетрадь „Бориса Годунова“», по которой он читал друзьям свою трагедию (Юзефович М. В. Памяти Пушкина // П. в восп. Т. 2. С. 106, 108). Поскольку автограф ПД 891 оставался в Петербурге, «тетрадь», о которой вспоминает Юзефович, скорее всего, была копия ПД 892.

Накануне отъезда в Москву и на Кавказ Пушкин возобновил попытку публикации «Бориса Годунова», обратившись к содействию Жуковского и Плетнева. Надеясь получить разрешение, Пушкин включил «Бориса Годунова» в набросанный в феврале—марте 1829 г. план издания сочинений (см. выше, с. 570).

20 июля 1829 г. Плетнев отправил чиновнику III Отделения П. Я. фон Фоку следующее письмо:

«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(анкт-)П(етер)бурга передал рукопись Василию Андреевичу Жуковскому, с тем чтобы он, пересмотрев еще раз 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 сличении оригинала с копию, подписать последнюю для типографии, а первый возвратит мне для доставления опять г. Жуковскому.

С совершенным почтением имею честь быть вашим, милостивый государь, покорнейшим слугою, П. Плетнев.

20 июля 1829» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 10, л. 90; Пушкин 1935. С. 425).

Из приведенного письма видно, что Жуковский был избран в посредники как гарант благонадежности. Копия, посланная фон Фоку (т. е. тот «чистый экземпляр», о котором идет речь в письме Плетнева), до нас не дошла. Надо полагать, что все внесенные в нее отличия от автографа были сделаны с ведома Пушкина, который не мог уехать, позволив бесконтрольно сделать купюры и исправления в одном из самых дорогих ему произведений. Жуковский также не мог в 1829 г. передать в печать

пушкинский текст, в который была внесена не согласованная с автором правка. Нельзя поэтому принять мнение Г. О. Винокура, считавшего, что Жуковский внес правку в автограф ПД 891 уже после отъезда Пушкина, а копия была снята с исправленного Жуковским автографа ПД 891 (см.: Винокур 1935. С. 424—425). Этому противоречит еще несколько существенных обстоятельств. Во-первых, имеются факты, свидетельствующие в пользу знакомства Пушкина с правкой Жуковского в автографе ПД 891 (см. выше, с. 586). Во-вторых, в сцене с Юродивым исправления Жуковского сделаны настолько неразборчиво, что едва ли предназначались для переписчика; скорее всего, они были адресованы Пушкину, хорошо знакомому с почерком Жуковского. В-третьих, в печать не могла быть представлена копия, снятая непосредственно с автографа ПД 891, в котором неисправленным осталось выражение «блядины дети» (сцена в корчме). Остается предположить, что согласованная с Пушкиным или сделанная им самим правка была внесена в снятую с автографа неизвестную нам копию, которая, возможно, еще раз после этого была начисто переписана.

30 августа 1829 г. Бенкендорф составил докладную записку царю, в которой указывал, что высочайшее пожелание переделать пьесу в повесть или роман осталось невыполненным, а потому III Отделение не может взять на себя смелость разрешить печатание исправленной рукописи (ПД, ф. 244, оп. 16, № 21, л. 1—2; текст докладной записки см.: Винокур 1935. С. 426). Высочайшая резолюция, поставленная 4 сентября на первом листе докладной записки, гласила: «Прислать мне для прочтения» (Там же). На следующей докладной записке, сопровождавшей переданную царю рукопись, стоит помета: «Высочайшего соизволения не последовало. 10 октября 1829». Ниже — карандашная запись Бенкендорфа: «Возвратить Пушкину с тем, чтобы переменял бы некоторые места, слишком тривиальные, и тогда я опять доложу государю» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 21, л. 1—2; Винокур 1935. С. 426).

Пушкин, остававшийся в неведении о ходе дела, 7 января 1830 г. обратился с письмом к Бенкендорфу, напоминая ему о просьбе напечатать трагедию и мотивируя необходимость публикации стесненными материальными обстоятельствами. Письмо, в котором сообщалась резолюция от 10 октября 1829 г., было отправлено Бенкендорфом Пушкину лишь 21 января 1830 г.

16 апреля 1830 г. Пушкин вновь обратился к Бенкендорфу с просьбой о разрешении печатать трагедию: «...в 1826 году я привез в Москву написанную в ссылке трагедию о Годунове. Я послал ее в том виде, как она была, на ваше рассмотрение только для того, чтобы оправдать себя. Государь, соблагволив прочесть ее, сделал мне несколько замечаний о местах слишком вольных, и я должен признать, что его величество был как нельзя более прав. Его внимание привлекли также два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние; перечитывая теперь эти места, я сомневаюсь, чтобы их можно было бы истолковать в таком смысле. Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером. Поэтому надлежит обращать внимание лишь на дух, в каком задумано все сочинение, на то впечатление, которое оно должно произвести. Моя трагедия — произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным. Я умоляю его величество простить мне смелость моих возражений; я понимаю, что такое сопротивление поэта может показаться смешным; но до сих пор я упорно отказывался от всех предложений издателей; я по-

читал за счастье приносить эту молчаливую жертву высочайшей воле. Но нынешними обстоятельствами я вынужден умолять его величество развязать мне руки и дозволить мне напечатать трагедию в том виде, как я считаю нужным» (Акад. Т. 14. С. 78, 406; оригинал по-фр.). Процитированное письмо содержит явное указание на то, что текст, переданный в III Отделение в июле 1829 г., не был копией, отразившей правку Жуковского в автографе ПД 891, поскольку практически все места, способные вызвать ассоциации с декабрьскими событиями 1825 г., были Жуковским вычеркнуты.

Положительный ответ был дан в письме от 28 апреля, в котором Бенкендорф сообщал Пушкину, что царь позволяет ему напечатать «Бориса Годунова» под собственную ответственность («sous Votre propre responsabilité» — Акад. Т. 14. С. 82).

Пушкина не оставляла мысль о включении «Бориса Годунова» в собрание сочинений (так и не вышедшее при его жизни). По получении разрешения на публикацию он дважды — в мае и июне 1830 г. — включал трагедию в планы такого собрания (см. выше, с. 570).

В письме от 4 или 5 мая Пушкин сообщал Плетневу: «Милый! победа! Царь позволяет мне напечатать „Годунова“ в первобытной красоте (...). Слушай же, кормилец: я пришло тебе трагедию мою с моими поправками» (Акад. Т. 14. С. 89; датировка письма уточнена сравнительно с Акад. Я. Л. Левкович — см.: *Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина № 839: (История заполнения) // ПИМ. Т. 16—17. С. 60—62*). Слова о разрешении печатать трагедию «в первобытной красоте» лишний раз указывают на то, что речь шла о тексте, в котором не было намеченных Жуковским цензурных купюр. К моменту разрешения печатать «Бориса Годунова» существовали как минимум три полные рукописи трагедии: автограф ПД 891, писарская копия ПД 892, которая не могла быть источником первой прижизненной публикации, так как многие поправки, внесенные в нее Пушкиным, не нашли отражения в печатном тексте, и вторая писарская копия, отправленная в июле 1829 г. в III Отделение (как уже говорилось, не исключена возможность, что на этом этапе рукопись переписывалась дважды). 21 января 1830 г. Бенкендорф сообщал Пушкину, что возвращает ему «два рукописные экземпляра» пьесы, т. е. автограф ПД 891 и неизвестную нам копию (ее-то, по-видимому, Пушкин и собирался прислать Плетневу со своими поправками). Наиболее серьезные изменения, вероятнее всего, были сделаны еще до отъезда Пушкина из Петербурга в Москву и на Кавказ, т. е. до 10 марта 1829 г., поскольку после разрешения печатать представленный в III Отделение текст серьезная его переделка была уже невозможна. (История работы над трагедией в 1827—1830 гг. уточнена Е. О. Ларионовой, внесшей существенные коррективы в историю текста, реконструированную Г. О. Винокуром, — см.: *Ларионова Е. О. «Борис Годунов»: Проблема критического текста // ПиС (Нов. сер.). СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 279—302.*)

«Борис Годунов» печатался в типографии Департамента народного просвещения. 22 октября Бенкендорф уведомил министра народного просвещения К. А. Ливена о дозволении печатать драму «под собственною ответственностию» автора (копия письма сохранилась в цензурном деле: ПД, ф. 244, оп. 16, № 64, л. 3—3 об.). 27 октября 1830 г. в Канцелярии Главного управления цензуры было получено отношение Департамента народного просвещения от 25 октября за № 7982 и заведено цензурное «Дело о трагедии Александра Пушкина под заглавием „Борис Го-



дунов”», законченное 3 ноября (ПД, ф. 244, оп. 16, № 64). Под этим числом в «Деле» значится:

«Статья П. Слушали отношение Департ(амен)та нар(одного) пр(освещения) с препровожденно(й) при оном копиею с отношения г. генерал-адъютанта Бенкендорфа о высочайшей воле, чтобы сочиненная А. Пушкиным историческая драма: „Борис Годунов” была напечатана под собственною г. Пушкина ответственностию.

Принято к сведению.

За подписанием присутствовавших верно. Правитель дел В. Комовский» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 64, л. 4).

24 декабря Ливен сообщил Бенкендорфу: «...ныне получил я донесение, что типография Департамента народного просвещения, отпечатав драму г. Пушкина, выпустила экземпляры, по его поручению, г. Плетневу» (ПД, ф. 244, оп. 16, № 40, л. 121; *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. С. 232; Дела III Отделения Собственной его императорского величества канцелярии об Александре Сергеевиче Пушкине. СПб., 1905. С. 117). «Северная пчела» уже в № 153 от 23 декабря поместила объявление: «Поступила в продажу в книжном магазине А. Ф. Смирдина: трагедия „Борис Годунов”, соч. А. С. Пушкина. Цена 10 р., с пересылкою 11 р.». Вероятно, уведомление кн. Ливена было отправлено Бенкендорфу через день-два после выхода книги из типографии — см.: П. в печати. С. 83—84; Смирнов-Сокольский. С. 248—249.

Однако и по выходе «Бориса Годунова» цензурные претензии к пьесе не были забыты. Хотя в письме к Пушкину от 9 января 1831 г. Бенкендорф уведомлял его, что царь «изволил читать» его сочинение «с особым удовольствием» (Акад. Т. 14. С. 142), после смерти поэта на представленном Жуковским проекте Посм. Николай I написал: «Согласен, но с условием выпустить все, что не прилично из читанного мною в Борисе Годунове» (ПД, ф. 244, оп. 18, № 160; см.: *Модзалевский Б. Л.* Описание рукописей Пушкина, находящихся в музее А. Ф. Онегина в Париже // ПиС. Вып. 12. С. 34).

В ходе работы над текстом трагедии в 1827—1830 гг. сложилась вторая редакция драмы, отличная от ее первой, «михайловской», редакции. По сравнению с «михайловской» редакцией в БГ имеются следующие существенные отличия (не считая отдельных вариантов):

1) изменено название;

2) появилось посвящение памяти Н. М. Карамзина (о посвящении Пушкин писал Плетневу из Болдина около (не позднее) 29 октября 1830 г.: «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. Итак, если еще можно, то напечатай на заглавном листе...» (Акад. Т. 14. С. 118); далее с подписью «А. Пушкин» следовал текст посвящения, опубликованный в БГ);

3) исключены сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Ограда монастырская» и «Уборная Марины»;

4) подверглись значительным сокращениям вторая сцена в Царских палатах и сцена «Краков. Дом Вишневецкого»;

5) заметным изменениям подверглась сцена «Корчма на литовской границе»;

6) сцены «Равнина близ Новгорода-Северского» и «Площадь перед собором в Москве» поменялись местами;

7) изменен финал пьесы.

В местах, вызвавших цензурные замечания, были сделаны следующие исправления.

№ 1. Отмеченная цензором реплика Маржерета сохранена, но использованные в ней грубые выражения смягчены (так же как не отмеченное цензором грубое выражение в третьей реплике Маржерета).

№ 2. Устранено имя «Николка» и внесены некоторые изменения художественного порядка.

№ 3. Фрагмент оставлен без изменений.

№ 4. Замечание было снято при устранении всей сцены «Девичье поле...».

№ 5. В сцене в корчме изменено так же, как и в копии ПД 892, определение действующих лиц в первой ремарке (вместо «бродяги-чернецы» — «бродяги в виде чернецов»). Эта замена снимала отмеченные в «Выписке...» цензурные претензии, поскольку пьянство приписывалось теперь не монахам, а бродягам, которые переоделись чернецами. Слова «может быть, кобылу нюхал» исключены так же, как в копии ПД 892. Реплика: «Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседелся...» и связанная с ней ответная реплика исключены по совету Жуковского. Изменено начало предпоследней реплики Варлаама (как уже было сказано, в автографе ПД 891 оно читалось: «Отстаньте блядины дети!», в копии ПД 892 оно было исправлено на «Отстаньте, сукины дети!», в БГ — на «Отстаньте, пострелы!»).

№ 6. Фрагмент оставлен без изменений вопреки совету Жуковского, наметившего купюры в монологе Пушкина.

Из всех этих исправлений лишь два могут быть однозначно квалифицированы как замены, вызванные цензурными соображениями. Это — указание в ремарке: «бродяги в виде чернецов» и слова «Отстаньте, пострелы!». Смягчение весьма грубых французских выражений, вероятнее всего, соответствовало воле автора, готовившего текст к печати. Показательно, что эта правка проведена не только в тех местах, которые были отмечены цензором. Аналогичной поправкой является изменение в предпоследней реплике Варлаама, сделанное в копии ПД 892. О причинах, побудивших Пушкина исключить имя «Николка», см. выше, с. 587—588. Характерно, что в этот же фрагмент трагедии внесены небольшие изменения, никак не связанные с цензурными соображениями. Исключение из сцены в корчме слов «может быть, кобылу нюхал» и двух реплик также могло быть продиктовано творческой волей автора, желавшего несколько смягчить фарсовый колорит сцены или сократить ее текст.

Сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь», исключенная Пушкиным из единственного прижизненного издания произведения, традиционно восстанавливается в современных изданиях, так как считается изъятием, сделанным по цензурным соображениям. В настоящем издании такая трактовка признана необоснованной, и данная сцена печатается только в составе первой, «михайловской», редакции. Воспользовавшись разрешением печатать пьесу под личную ответственность, Пушкин пренебрег цензурными замечаниями в случаях гораздо более опасных. Вероятнее всего, сцена была исключена из второй редакции «Бориса Годунова» по соображениям художественного порядка: в 1830 г. ее нарочитая фарсовость уже казалась Пушкину чрезмерной. Отказ от этой сцены соответствовал общей тенденции к нивелированию стиля второй редакции, из которой были устранены многие просторечные выражения и славянизмы. Правда, 2 января 1831 г. Пушкин писал Вяземскому: «...одного жаль — в Борисе моем выпущены народные сцены да матерщина французская и отечественная» (Акад. Т. 14. С. 139), — но едва ли это замечание может

служить эдиционным руководством: в печатном тексте остались все народные сцены, кроме одной, а о смягчении русских и французских ругательств уже было сказано выше. Косвенным доказательством того, что серьезных цензурных опасений сцена в Новодевичьем монастыре не вызывала, является публикация ее в Посм. (см.: Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин». Р. S. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 50). Там же подчеркнута необходимость отдавать себе отчет в том, что «канонический текст академического VII тома представляет собою текст-контаминацию, *какого у Пушкина не было*».

В Посм. (т. 1) пьеса была напечатана в соответствии с прижизненным изданием, но в 9-м томе были помещены «Сцены из Бориса Годунова»: «Девичье поле...» (с примечанием: «Эта сцена, исключенная Пушкиным из трагедии, следует в оригинале за сценою на Красной площади» — с. 193) и «Уборная Марины» (с примечанием: «Эта сцена, пропущенная автором, когда он печатал Бориса Годунова, предшествует разговору Мнишка с Вишневецким на бале в Самбоо. Она придает новые черты характеру Марины и служит как бы пояснением некоторых слов ее, сказанных Самозванцу у фонтана в саду» — с. 196). В Анн. обе эти сцены включены в текст пьесы (т. 4), а в седьмом, дополнительном, томе напечатана «Ограда монастырская» (с пояснением: «Сцена эта три раза была напечатана, именно: в журнале „*Dopater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst*, 1833 года, № 1”, в журнале: „*Литературные прибавления к Русскому инвалиду 1834 года, № 3*”, в журнале „*Москвитянин*, 1854, № 5”. Размер, которым она написана, послужил даже поводом к обмену статей между гг. Шевыревым и Гаевским; наша редакция взята прямо с рукописи, принадлежавшей Пушкину» — с. 78; о полемике Шевырева и Гаевского см. ниже, с. 594). Впоследствии в собраниях сочинений Пушкина печатался контаминированный текст, сложившийся в Анн. (сцены «Девичье поле...» и «Уборная Марины» — в составе текста пьесы, сцена «Ограда монастырская» — в конце, как дополнительная). В Ефр. 1903—05 (т. 3) в текст были включены все три сцены. В 1924 г., с выходом однотомника под редакцией Б. В. Томашевского (*Пушкин А. Соч. Л.: ГИЗ, 1924*), традиция изменилась: в этом и всех последующих изданиях в текст драмы включалась лишь сцена «Девичье поле...», а две другие из названных помещались как дополнительный материал вслед за основным текстом. Г. О. Винокур, готовя основной текст для изданий: Пушкин 1935 и Акад., сохранил решение Б. В. Томашевского, контаминирующее первую и вторую редакции. Существенно, что неизвестно остается, какие поправки из намеченных в автографе ПД 891 и в копии ПД 892 Пушкин учел бы, если бы решил в 1830 г. печатать эту сцену.

Сцена «Ограда монастырская» была вычеркнута еще в копии ПД 892, однако дважды при жизни Пушкина появилась в печати (см. выше, с. 570). Барон Розен, впервые опубликовавший ее в статье о «Борисе Годунове», сообщал: «В заключение упомянем об одном явлении, не напечатанном издателем по советам польского поэта Мицкевича и покойного барона Дельвига: будто бы сцена сия ослабляет впечатление, произведенное рассказом Пимена. Рецензент с сим не согласен и находит, что переход от сего рассказа к побегу Отрепьева через сие исключение становится слишком крут (...). Автор, намереваясь поместить эту сцену при втором издании „Бориса Годунова”, позволил нам предварительно с нею познакомиться немецкую публику» (пер. А. Савицкого; цит. по: ЛПРИ. 1834. № 3. 10 янв. С. 23; оригинал по-нем.: DJ. S. 56). Из письма Пушкина к Розену от октября—первой половины ноября 1831 г. известно, что поэт действительно обдумывал возможность второго изда-

ния «Бориса Годунова» с предисловием в форме письма к Розену. Не исключено, что и другие сведения Розена точны, но подтверждения им не имеется. По предположению Б. П. Городецкого, одной из причин исключения данной сцены из печатной редакции могло послужить впечатление, произведенное на Пушкина некоторыми мыслями М. П. Погодина, высказанными в 1829 г. в статье «Нечто об Отрепьеве»: «История Отрепьева, как она предлагается историографом», содержит «очень много сомнительного, взятого без критической оценки из летописей, не говоря уж о первой мысли самозванца, объясняемой внушением какого-то злого инока (...). А злему иноку как пришла она в голову, и с какою целью для себя подал он благой совет Отрепьеву?» (МВ. 1829. Ч. 3. С. 160—161; см.: Городецкий. Драматургия П. С. 159). Следует учесть, однако, что поправки в копии ПД 892, скорее всего, делались до отъезда Пушкина на Кавказ, а часть 3 «Московского вестника» получила цензурное разрешение лишь 31 мая 1829 г., когда Пушкин уже находился в Тифлисе. В любом случае существовали и другие причины для исключения данной сцены: она имела стилистически диссонансное звучание в трагедии.

Публикация сцены «Ограда монастырская» в «Москвитянине» (1854. № 5. Отд. 4. С. 1—3, перепечатка из «Dorpatser Jahrbücher») вызвала полемику между С. П. Шевыревым и В. П. Гаевским. «Сцена из „Бориса Годунова“, — писал Гаевский, — напечатанная уже два раза, является в третий, значительно искаженная. Искажения состоят в том, что каждый стих разделен на два (вероятно, потому, что в стихе по восьми хорейских стоп), и на второй странице прибавлены, со слов С. П. Шевырева, два следующих стиха, очевидно принадлежащие постороннему вдохновению:

И куда костей проклятых  
Не заносят вороны.

Этих стихов нет ни в двух прежних изданиях этой сцены, ни в рукописном экземпляре трагедии, принадлежавшем поэту, ни в списках этой сцены с подлинника, доставленных пишущему эти строки бароном Е. Ф. Розеном и В. Н. Цастным. Мы не видим особенной пользы в подобном искажении произведений великих писателей» (ОЗ. 1854. Май. Отд. 4. С. 69). Шевырев в отклике на это замечание ссылался на то, что указанные стихи остались в его памяти с того времени, как Пушкин сам читал при нем «Бориса Годунова» (см.: Москвитянин. 1854. № 13. Июль. Кн. 1. Отд. 4. С. 45). «Но помимо моего убеждения, которого я никому не навязываю, — добавлял Шевырев, — сошлюсь на самое дело. Всякий, его понимающий, умеющий читать стихи Пушкина с отчетом, увидит, что эти два стиха на месте и что без них не будет округлен, в отношении к просодии, первый монолог Григория. Он оканчивается рифмами через стих: костьюлём, бегом, стóроны, вóроны. Точно так же и второй монолог, пока еще Григорий, погруженный в свою думу, продолжает речь свою про себя, не замечая чернеца, оканчивается на рифме через стих: моего и его» (Там же. С. 46). Стихов, приведенных Шевыревым, действительно нет ни в одном из известных источников текста пьесы; нельзя исключить, что они возникли в результате спонтанной импровизации Пушкина при одном из чтений пьесы.

Другие поправки Пушкина, внесенные при подготовке «Бориса Годунова» к печати, устанавливаются при сличении БГ с верхним слоем автографа ПД 891 и с окончательным текстом копии ПД 892. Некоторые из поправок в этой копии нашли отражение в БГ. Так, исключенные из копии песня Ксении и следующий за-

тем ее обмен репликами с Феодором исключены и из БГ; в сцене у фонтана реплика к словам Самозванца «встает», вписанная в копию (и отсутствующая в автографе ПД 891), имеется в БГ и т. п. Другие поправки, сделанные в копии ПД 892, не были перенесены в печатное издание. К их числу относятся следующие.

В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в ст. 174 «загремел» в копии исправлено на «завопил». В сцене «Палаты патриарха» в словах патриарха: «Довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову, или дьяку Ефимьеву» первоначальное «или» исправлено в копии на «али». В сцене «Царские палаты» в ст. 55 «упреком» исправлено в копии на «упрек». В сцене «Царские палаты» в словах мамки «Ивана королевича» исправлено в копии на «своего королевича»; в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» в ст. 1 «затруднений» исправлено на «затрудненья»; в ст. 7 «и вся восточна церковь» исправлено в копии на «вся северная церковь» (в автографе ПД 891 первоначальное «вся северная» исправлено на «и вся восточна»; копия отражает следующий этап правки); в ст. 17 «Амен» исправлено в копии на «Аминь»; весь эпизод с Хрущовым вычеркнут (в БГ часть эпизода сохранена). В сцене «Площадь перед собором в Москве» в первом стихе песенки Юродивого «едет» исправлено в копии на «светит». В последней сцене вычеркнуты в копии слова «Шум продолжается».

Между текстом БГ и текстом копии ПД 892 после поправок имеется ряд различий, которые Г. О. Винокур объяснял тем, что Пушкин не располагал этой копией при подготовке издания БГ и смог вспомнить лишь часть правки, внесенной в копию, но отсутствующей в автографе ПД 891. Исходя из этого предположения, Винокур счел необходимым ввести в основной текст трагедии поправки, сделанные в копии ПД 892. (Исключение составили эпизод с Хрущовым, который был напечатан Винокуром по БГ, и стих «На некое был послан послушанье» в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Исправленный по предложению Погодина (см. выше, с. 579) в копии ПД 892 и при публикации сцены в «Московском вестнике», этот стих в БГ появился без поправки. Г. О. Винокур считал маловероятным, чтобы Пушкин забыл о ней — скорее, он отверг ее на этом этапе работы с текстом. См.: Винокур 1935. С. 428, 429.)

Принцип контаминации разных редакций произведения, проведенный Винокуром не только при установлении состава основного текста (определение входящих в него сцен), но и при выборе отдельных вариантов, был оспорен рецензентами. Д. Д. Благой писал: «В основу (...) редактор должен был положить прижизненный печатный текст издания 1831 г., дополняя и исправляя его по рукописям только в тех случаях, когда имели место либо вынужденные исправления, внесенные в него Пушкиным под влиянием цензуры (...), либо заведомые искажения: явные опечатки, сознательно кем-то проведенная нивелировка языка Пушкина, стиравшая ряд его характерных особенностей (...) и т. п.» (Благой 1936. С. 236). Рассматривая более частные случаи, Д. Д. Благой отмечал, что по крайней мере в двух из них редактор не имел достаточных оснований отступать от печатного текста БГ. По поводу замены «завопил» на «загремел» Благой пишет: «...ничто не мешает думать, что при окончательном пересмотре текста (...) Пушкин вернулся к первоначальному чтению. Побудить его к этому могло то, что то же слово в несколько иной форме было употреблено шестью стихами ранее: „Вот, вот злодей — раздался общий вопль“. Вполне возможно, что Пушкин не захотел повторять „воплъ“ и „завопил“ в столь близком соседстве друг с другом» (Там же. С. 234). Там же по поводу замены в песенке Юродивого «месяц едет» на «месяц светит» сказано: «Винокур

считает, что наличие в прижизненном печатном тексте первоначального чтения „несомненно объясняется случайными причинами”. Однако уверенность в такой „несомненности” целиком оказывается на совести редактора».

Предположение Г. О. Винокура, что при подготовке БГ Пушкин не имел в своем распоряжении копии ПД 892, является гипотезой, лишенной каких бы то ни было фактических оснований. Что же касается текста не дошедшей до нас копии, с которой печатался БГ, то он был санкционирован Пушкиным (в этом прекрасно отдавал себе отчет и Винокур). Поэтому не имеется никаких веских причин отступать от текста БГ, вводя в него поправки, сделанные на более раннем этапе работы. В настоящем издании все поправки в копии ПД 892, не учтенные в БГ, приводятся в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты». При установлении основного текста принята, хотя и с известными оговорками, точка зрения Д. Д. Благого. Некорректным и в большинстве случаев неисполнимым представляется его пожелание отличить «сознательно кем-то проведенную нивелировку языка Пушкина» от поправок, внесенных им самим при подготовке текста к печати. Пушкин не наблюдал лично за печатанием трагедии и корректур не читал. Но это еще не дает основания считать вслед за Г. О. Винокуром (см.: Винокур 1935. С. 431), что устранение славянизмов (например, замена в БГ «златый» на «златой», «владыко» на «владыка») или приведение просторечий к литературной норме (например, замена в БГ «эдака ересь» на «этака ересь»; «вокруг его», «противу их», «между их» на «вокруг него», «противу них», «между них»; «сели грабят» на «села грабят»; «волоса рыжие» на «волосы рыжие») является результатом редакторской, а не авторской правки. Против предпочтения, которое Г. О. Винокур в подавляющем большинстве случаев отдавал рукописным вариантам, резко выступил в свое время В. И. Чернышев, резонно заметивший, что раз «та именно рукопись, по которой печатался „Борис Годунов” под наблюдением П. А. Плетнева, до нас не дошла», значит, «самой авторитетной по времени рукописи мы не имеем, а тексты ранних рукописей Пушкин, естественно, мог пересматривать и исправлять. Поэтому упорно держаться текста этих ранних рукописей нет оснований» (Чернышев 1941. С. 457). Учитывая все эти соображения, в настоящем издании в подобных случаях в основном тексте принят вариант БГ, а характерные особенности автографа отражены в первой редакции трагедии, полностью приведенной в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты».

В ст. 102 и 112 сцены в Чудовом монастыре Пушкин заменил слова «игуменом» и «игумену» на «игумном» и «игумну», что повлекло за собой и другие исправления в этих стихах. В заметке 1830 г. Пушкин писал: «Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо) {...}. Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправляя замеченное место». В качестве одного из примеров Пушкин приводит «„игумену” вместо „игумну»» (Акад. Т. 11. С. 148). Обосновывая необходимость восстановления в основном тексте первоначального пушкинского написания, Г. О. Винокур пояснял: «Неизвестно, кто указал Пушкину 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» (Винокур 1935. С. 432). Решение Винокура нашло решительную поддержку со стороны Д. Д. Благого (см.: Благой 1936. С. 234, 236). Винокуру и

Благому довольно убедительно возражал Чернышев, показавший, что в 1820—1830-е гг. тип склонения *игумен—игумна* «имел за себя достаточно авторитетные показания, на основании которых его можно было считать более литературным», и привел многочисленные примеры употребления формы «игумна», начиная с «Русской грамматики» Ломоносова вплоть до текстов Карамзина, Н. И. Надеждина, И. И. Козлова и др. (Чернышев 1941. С. 453—455). Винокур продолжал отстаивать свою точку зрения: «...я никогда не утверждал, будто в это время невозможно было *игумном; игумну*. Все дело только в том, что эти поправки были *навязаны* Пушкину, поверившему, будто *игуменом; игумену* это „неграмотно“, и потому испортившему два стиха в своей трагедии» (см.: Винокур Г. О. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений: (Ответ В. И. Чернышеву) // П. Врем. [Вып.] 6. С. 489). В настоящем издании в основном тексте сохранен вариант БГ, поскольку исправление, хотя бы и сделанное исходя из ошибочных представлений, принадлежит Пушкину, а вариант, получившийся в результате исправления, вполне литературен.

В сцене в корчме Пушкин трижды менял текст песни монахов. В печатной редакции он отличается от обеих рукописных. Но помимо этого исполнение песни в БГ приписано не Варлааму, как в рукописи, а Мисаилу, которому оказалась передана и следующая за песней реплика: «Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?». По предположению Г. О. Винокура, в связи с заменами песни здесь произошла какая-то порча 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» (Винокур 1935. С. 432). В Посм. (Т. 1. С. 287) было воспроизведено чтение БГ. В Анн. (Т. 4. С. 262) песню «Как во городе было во Казани...» исполняет Варлаам, а следующую реплику произносит Мисаил. Д. Д. Благой (Благой 1936. С. 235) и Б. П. Городецкий (Городецкий 1939. С. 530—531) оспаривали решение Г. О. Винокура, передавшего эту реплику Варлааму, «только что затянувшему песню» (Там же. С. 531). Там же подчеркнута, что данная реплика была оставлена Мисаилу также и в Ефр. 1880 (Т. 2. С. 72), Мор. 1887 (Т. 3. С. 19), Мор. 1903—06 (Т. 3. С. 86), Венг. (Т. 2. С. 330). Тем не менее решение, принятое Винокуром, представляется наиболее убедительным. Складная реплика-прибаутка «Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?» соответствует строю речи Варлаама, на протяжении всей сцены отличающейся от незатейливой речи Мисаила. Поэтому в настоящем издании, как и в Акад., в основном тексте принимается последний, данный в БГ, вариант песни, но она, как и следующая реплика, оставлена Варлааму.

Вслед за Г. О. Винокуром в настоящем издании к числу ошибок и опечаток отнесены следующие случаи. В сцене «Краков. Дом Вишневецкого» ремарка, недостаточно отчетливо поставленная в ПД 891 между ст. 35 и 36 («С а м о з в а н е ц. Имя громко! (Курбскому.) Ты родственник казанскому герою?»), помещена в БГ в начало реплики Самозванца: «С а м о з в а н е ц, Курб с к о м у. Имя громко! Ты родственник казанскому герою?». В основном тексте принят вариант автографа. В сцене «Лес» в ст. 28 вместо рукописного «Я было смял передовую рать» в БГ напечатано: «Я было снял передовую рать» (см.: Винокур 1935. С. 431). Ст. 136 сцены «Царская дума» в БГ читается: «Не смел вздохнуть, не только шевелиться». В ПД 891

первоначально было записано: «Не смел вздохнуть, не смел пошевелиться», а затем исправлено: «Не смел вздохнуть, не только шевельнуться», но исправление в конце последнего слова сделано неразборчиво. В изданиях Пушкин 1935 и Акад. в основном тексте принят вариант ПД 891 после поправки: «Не смел вздохнуть, не только шевельнуться». Это решение принято и в настоящем издании. Реплика в сцене «Москва. Царские палаты» в БГ читается: «(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке бегут, встречаются и шепчут)». Последнее слово в автографе читалось: «шепчутся». Маловероятно, чтобы такая замена глагольной формы была сознательно сделана Пушкиным, поэтому в основном тексте принят вариант автографа, как и в изданиях Пушкин 1935 и Акад. В той же сцене ст. 51 в БГ имеет следующий вид:

Пятый и шестой

Царь занемог, царь умирает.

Первоначально он был записан в автографе:

5

Царь занемог, царь умирает.

Затем в автографе было сделано не очень отчетливое исправление:

5

6

Царь занемог, Царь умирает.

В настоящем издании, как и в Пушкин 1935 и Акад., стих печатается с учетом исправления в автографе:

Пятый

Царь занемог.

Шестой

Царь умирает.

Ст. 115—116 в БГ читаются:

В семье своей будь завсегда главой;  
Мать почитай — но властвуй сам собою —

В автографе эти стихи были зарифмованы как в первоначальном варианте («В семье своей будь завсегда главой; Мать почитай — но властвуй сам собою —»), так и после исправления («В семье своей будь завсегда главою; Мать почитай — но властвуй сам собою —»), однако исправление в слове «главою» читается не слишком отчетливо. Вслед за изданиями Пушкин 1935 и Акад. принимаем в основном тексте вариант автографа после поправки.

В тексте БГ встречаются такие отличия от автографа ПД 891, о которых невозможно однозначно сказать, являются ли они следствием ошибки переписчика или сознательного выбора Пушкина. Так, в сцене «Палаты патриарха» в последней реплике патриарха в автографе было записано: «...дьяку Смирнову, али дьяку Ефимьеву». Слово «али» записано нечетко, его можно принять за «или» — именно так воспринял его переписчик копии ПД 892, в которой Пушкин восстановил чтение: «али». Вероятно, такую же ошибку совершил переписчик, готовивший копию для печатного



издания, — но на этот раз ошибка осталась незамеченной. В основном тексте вслед за Г. О. Винокуром принимаем чтение «али», поскольку в данном случае больше оснований предполагать в печатном тексте ошибку, а не сознательное исправление Пушкина. В сцене «Ночь. Сад. Фонтан» ст. 186—187 в БГ имеют следующий вид: «Не будешь ты подругою моею, Моей судьбы не разделишь со мною...». Печатный вариант ст. 186 совпадает с первоначальным чтением автографа ПД 891, где последнее слово было исправлено на: «моею». Исправление сделано неотчетливо и могло остаться не замеченным переписчиком. Г. О. Винокур считал чтение БГ ошибочным и восстановил в основном тексте вариант: «Не будешь ты подругою моею». Не исключено, однако, что на последнем этапе подготовки рукописи Пушкин сознательно отдал предпочтение варианту, отраженному в печатном тексте. Поэтому в настоящем издании оставляем этот вариант в основном тексте. В сцене «Царская дума» в ст. 20 в автографе первоначально было записано: «Чтоб на коня садились», затем исправлено на: «Чтоб на коней садились». Исправление сделано неотчетливо, оно не было замечено переписчиком копии ПД 892, в которой читается: «Чтоб на коня садились». Может быть, такая же ошибка была допущена при изготовлении копии, с которой печатался «Борис Годунов». Но возможно и то, что Пушкин в конце концов остановился на первоначальном варианте стиха. Поэтому в настоящем издании в основном тексте принимается чтение: «на коня». Аналогичное решение, продиктованное, правда, иными причинами, было принято Г. О. Винокуром, который считал, что вариант «на коней» был первоначальным вариантом автографа, а чтение: «на коня» является результатом исправления.

Г. О. Винокур считал редакторским исправлением изменение слова в ст. 24 сцены в Чудовом монастыре. В черновом и в беловом автографах он читался: «Немного слов доходят до меня»; в БГ исправлено: «Немного слов доходит до меня». Аналогичный случай — в ст. 86 той же сцены. В черновом и беловом автографах: «Нас издали пленяет слава, роскошь»; в БГ: «Нас издали пленяют слава, роскошь». Еще один близкий случай — в ст. 6—7 сцены «Москва. Царские палаты». В автографе: «...кучка козаков Смеются им из-под гнилой ограды»; в БГ: «...кучка козаков Смеется им из-под гнилой ограды». В изданиях Пушкин 1935 и Акад. восстановлено пушкинское написание, зафиксированное в автографах. В настоящем издании в основном тексте приняты варианты БГ. В данном случае пушкинское написание может быть квалифицировано как ошибка, исправленная в первопечатном издании. Она не нуждается в воспроизведении, как и другие ошибки, допущенные в автографах. Так, например, зафиксированное в автографе написание: «Замок воеводы Мнишка в Санборе», исправленное в БГ на: «в Самборе», в основном тексте настоящего издания дается, как в БГ. Такое же решение было принято в издании Пушкин 1935, однако в Акад. было передано написание автографа: «в Санборе».

В сцене «Корчма на литовской границе» в реплике Варлаама вместо рукописного «сам же к нам навязался в товарищи» в БГ напечатано: «сам же к нам назвался в товарищи». Г. О. Винокур считал это опечаткой. Однако просторечное выражение «назвался в товарищи» вполне могло возникнуть в результате авторской правки, поэтому в настоящем издании оно не трактуется как опечатка.

В сцене «Москва. Дом Шуйского» ст. 52 в автографе ПД 891 читался: «Что гордый пан, его проведая тайну». Возникшее в БГ изменение: «Что гордый пан, сию проведая тайну» — Г. О. Винокур квалифицировал как опечатку, справедливо отметив, что слово «его» в автографе «написано так, что его действительно можно было

прочсть как „сию” (Винокур 1935. С. 431): Однако в данном случае нельзя исключить того, что переписчик правильно разобрал это слово, которое затем было исправлено автором, чтобы устранить местоимение, повторяющееся в следующем стихе: «Ходил за ним, поднял его с одра». В настоящем издании в основном тексте принимается вариант БГ.

К числу опечаток Г. О. Винокур отнес стих: «Музыки гром не призывает нас» (в БГ) вместо: «Мазурки гром не подзывает нас» (в ПД 891 и ПД 892) и поместил в основном тексте сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе» второй вариант как несомненно пушкинский (см.: Пушкин 1935. С. 56. Ст. 24). Между тем, по замечанию Д. Д. Благого, в редакции БГ Пушкин, возможно, устранял анахронизм, допущенный в «михайловской» редакции пьесы: «...мазурка получила распространение значительно позднее, только в первой половине XVIII века» (Благой 1936. С. 234). Решение, принятое в издании Пушкин 1935, вновь вводило этот анахронизм в ткань пьесы. Критическое замечание Благого активно поддержали Б. П. Городецкий (Городецкий 1939. С. 532—533), который считал, что чтение, избранное Г. О. Винокуром, «должно быть отвергнуто как произвольное», и В. И. Чернышев (Чернышев 1941. С. 458). Городецкий отметил, что Б. В. Томашевский, восстановив в ГИХЛ 1931 (Т. 3. С. 391) чтение стиха в «михайловской» редакции («Мазурки гром не подзывает нас»), уже в ГИХЛ 1936 (Т. 3. С. 63) вернулся к варианту БГ. Варианту автографа отдал предпочтение Д. П. Якубович при подготовке Acad. в 6 т. (Т. 3. С. 227) и Acad. в 9 т. (Т. 6. С. 74). В Акад. (Т. 7. С. 56) было восстановлено чтение БГ. В ответе В. И. Чернышеву Винокур признал свою ошибку и сообщил: «Благодаря счастливому стечению обстоятельств, я успел исправить эту ошибку в вышедшем (пока в ограниченном тираже) в начале 1937 г. втором издании VII тома (стр. 56), и таким образом этот вопрос можно теперь считать уже принадлежанием истории» (Винокур Г. О. Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений. С. 487—488). Оснований предполагать случайную порчу текста в этом месте в БГ в самом деле не имеется. Поэтому в настоящем издании принимается чтение БГ.

Чтение: «Как девочки доверчивой и слабой Тщеславное мне сердце умилишь» (сцена «Ночь. Сад. Фонтан», ст. 118), одинаковое в ПД 891, ПД 892 и в БГ, Г. О. Винокур исправил в основном тексте на: «Как девочке доверчивой и слабой Тщеславное мне сердце умилишь». «Пушкин мог написать „девочки” и в значении дательного падежа, но такое написание создает затруднения для понимания этого места» (Винокур 1935. С. 430). Решение Г. О. Винокура было поддержано С. М. Бонди (см.: Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1978. С. 224—231), но встретило возражения со стороны Д. Д. Благого, Б. П. Городецкого, В. В. Виноградова, В. И. Чернышева и М. Л. Нольмана. Поясняя свою позицию, Б. П. Городецкий писал: «У Пушкина форма: „девочки” — необходима по смыслу всей строфы: сердце доверчивой и слабой девочки» (Городецкий 1939. С. 531; см. также: Благой 1936. С. 234—235; Чернышев 1941. С. 458; Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 249—250; Нольман М. Л. Стоит ли спорить из-за одной буквы? // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия: Сб. научных трудов. Калинин, 1989. С. 73—78). Конъектура, предложенная Г. О. Винокуром и принятая также в Акад. (Т. 7. С. 62), не была принята Б. В. Томашевским (см.: Акад. в 10 т., 1-е и 2-е издания; лишь в пятом томе 3-го издания, вышедшем в 1978 г., после смерти Томашевского, введена форма «девочке»). Отвечая на критические замечания Чернышева, Винокур писал: «Возможно, что слишком „сме-

лой” для академического издания является конъектура, предложенная мною для известного места „Сцены у Фонтана”, именно чтение *девочке* вм. *девочки* (...). Но если это и ошибка, то не научная, а разве только — *тактическая*, потому что не может быть абсолютно никаких сомнений в том, что здесь падеж дательный (*мне сердце умилишь!*), а не родительный...» (*Винокур Г. О.* Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений. С. 488). Данная конъектура действительно не представляется необходимой. Поэтому в настоящем издании сохраняется чтение БГ, идентичное чтению в ПД 891 и ПД 892.

Во всех остальных, специально не оговоренных случаях при установлении основного текста предпочтение отдается вариантам БГ.

Осенью 1831 г. Пушкин обдумывал возможность переиздания «Бориса Годунова» (см. выше, с. 570—571, план издания собрания сочинений, составленный в сентябре—октябре 1831 г.; см. также письмо Пушкина к Е. Ф. Розену от октября—первой половины ноября 1831 г. — Акад. Т. 14. С. 240). Оно не состоялось, но в 1832—1834 гг., а также в 1836 г. Пушкин продолжал включать трагедию в планы издания собрания сочинений (см. выше, с. 571).

Пушкин создавал историческую трагедию, и работа с историческими источниками составляла для него важнейшую часть творческого процесса. Впервые в русской драматургии изображаемая эпоха переставала быть условной декорацией действия и превращалась в центральный предмет художественного осмысления. При такой установке построение драматических событий и характеров не могло основываться на произвольном вымысле, на первый план выходило требование исторической достоверности и точного следования фактам. Творческий поиск был связан с выбором этих фактов и главное — с постижением внутренних законов исторического движения и их выражением средствами драматической поэтики. Элементы вымысла вводились лишь постольку, поскольку служили художественным воплощением того, в чем виделась драматургу историческая правда.

В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин назвал три главнейших ориентира, избранные им при работе над трагедией: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей» (см. наст. т., с. 94). «Карамз(ину) следовал я в светлом развитии происшествий», — пояснял он там же. Основным источником исторических сведений о событиях, обстоятельствах и судьбах людей XVI—XVII вв. действительно явились для Пушкина 10-й и 11-й тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, вышедшие в свет в 1824 г. 17 августа 1825 г., в разгар работы над трагедией, Пушкин писал Жуковскому: «...читаю только Карамзина да летописи. Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! какая жизнь! *c'est palpitant comme la gazette d'hier* (это животрепещуще, как вчерашняя газета — *фр.*)» (Акад. Т. 13. С. 211). Знакомство с «Историей государства Российского» Пушкин выдвигал как неперемное условие восприятия своей трагедии — об этом недвусмысленно сказано в черновом письме к Н. Н. Раевскому-младшему от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г.: «Вот моя трагедия, раз уж вы непременно хотите ее иметь, но я требую, чтобы прежде, чем читать ее, вы перелистали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени (...). Надо понимать их — *sine qua non* (это неперемное условие — *лат.*)» (Акад. Т. 14. С. 46, 395; оригинал по-фр.).

К «Истории государства Российского» восходит не только событийная канва драмы — в ней множество текстуальных заимствований из Карамзина. (Конкрет-

ные параллели приведены ниже, в построчных примечаниях, с учетом наблюдений А. Г. Филонова, П. О. Морозова, Г. О. Винокура и Б. П. Городецкого — см.: *Филонов А. «Борис Годунов»* А. С. Пушкина: Опыт разбора со стороны исторической и эстетической. СПб., 1899. С. 4—63; АН 1900—29. Т. 4. С. 170—189 2-й паг.; Винокур 1935. Т. 7. С. 461—476; Городецкий. *Драматургия* П. С. 149—186.) Особый интерес Пушкина вызывали «ноты» Карамзина — примечания к томам «Истории», где широко цитировался документальный материал и содержалась характеристика исторических источников.

Заглавным героем трагедии был избран Борис Федорович Годунов (ок. 1551—13 апреля 1605) — боярин, воевода, конюший, с 21 февраля 1598 г. царь и великий князь вся Руси. Годуновы выдвинулись в XVI в. при дворе Ивана Грозного, в период опричнины. В 1571 г. Борис Годунов был «дружкой» царицы Марфы на свадьбе царя (см.: Карамзин. Т. 9, гл. 4. С. 209 1-й паг.). В 1580 г., после того как царь избрал в жены своему сыну Федору сестру Годунова Ирину, сам Годунов был пожалован в бояре (см.: Там же, гл. 5. С. 317 1-й паг.). При заключении брака Ивана Грозного с Марией Нагой Годунов еще раз стал «дружкой» царицы (Там же. С. 317—318 1-й паг.). При венчании Федора Иоанновича на царство в 1584 г. Годунов как шурин царя получил звание ближнего великого боярина, конюшего, наместника царств Казанского и Астраханского и был осыпан прочими милостями. Политическим «опекуном» царя Федора Иоанновича являлся его дядя Никита Романович Юрьев, который в 1585 г. тяжело заболел, а в 1586 г. умер. Это содействовало возвышению Годунова: с 1585 г. он оказался в роли фактического правителя страны. Влияние Годунова при дворе стало практически безграничным после неудачной попытки его противников добиться развода Федора и Ирины в 1586 г. Внешняя политика Годунова отличалась осторожностью и стремлением к сохранению мирных отношений. Он принял правление в тяжелое для страны время — в обстановке разорения землевладельцев и крестьян, происходившего вследствие опричнины и связанных с ней массовых переселений, военных неудач и больших территориальных потерь, бегства обнищавших отчаявшихся работников на окраины и запустения земель. Годунов был представителем нетитулованной придворной знати, в борьбе за власть ему пришлось столкнуться с потомками великих и удельных князей — Шуйскими, Воротыньскими, Голицыными, Куракиными и др. Эта часть боярства, претерпевшая жестокие гонения в годы опричнины, сохраняла, однако, большую силу. Раздраженные ростом влияния бояр, недостаточно родовитых, но приближенных к трону по родству с царствующим домом (такие родственные связи особенно умножились вследствие многочисленных браков Ивана IV), аристократы предубежденно относились к Годунову. Вступив на престол по смерти Федора Иоанновича, Борис первое время продолжал свою прежнюю политику. Однако с 1600 г. ужесточилась его борьба с княжеско-боярской оппозицией; стали поощряться и соответственно распространяться доносы; враги царя Бориса подвергались опалам, пыткам и ссылкам.

В 1802 г. в очерке «Исторические воспоминания, вместе с другими замечаниями на пути к Троице и в сем монастыре» (ВЕ. 1802. Ч. 5. № 17. С. 30—43) Карамзин отмечал законность избрания Бориса Годунова, доверие к нему народа, его выдающиеся способности, заслуги как государственного деятеля и многие другие черты, дающие основание видеть в нем «идеального монарха». От сочувственного и апологетического изображения Годунова Карамзин отошел уже в «Записке о древней и новой России» (1811), хотя данная в ней общая оценка личности и деятельности Годунова не была еще столь однозначно отрицательной, как в «Истории государства

Российского», где Борис Годунов обрисован весьма тенденциозно и дидактично (см.: Козлов В. П. Н. М. Карамзин о Борисе Годунове: (К характеристике общественно-политических и исторических взглядов) // *Общественная мысль в России XIX века*. Л., 1986. С. 19—34). Подобная эволюция взглядов Карамзина была отмечена уже его современниками (см.: Булгарин Ф. В. Критический взгляд на X и XI томы Истории государства Российского, сочиненной Н. М. Карамзиным // *СА*. 1825. Ч. 13. № 1. С. 71—84; Погодин М. Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия // *МВ*. 1829. Ч. 3. С. 126). В «Истории» Карамзин изображает расправу Годунова над Шуйскими и особенно над Романовыми как ужасные преступления, Бориса Годунова рисует постоянно лгавшим лицемером. В трагической судьбе Бориса Годунова и его семьи историк видит неотвратимую кару Провидения, демонстрацию его силы и справедливости. Карамзин утверждает, что имя этого царя «в течение столетий было и будет произносимо с омерзением, во славу нравственного неуклонного правосудия» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 181—182 1-паг.).

Пушкин в отличие от Карамзина последовательно подчеркивал в образе Бориса черты мудрого правителя, думающего о благе подданных. Кроме того, Борис выступает в трагедии как любящий и заботливый отец (Пушкин с самого начала работы над трагедией собирался особо выделить эту грань характера: уже в раннем плане фигурирует пункт «Годунов в семействе»). Обе темы сходятся в последнем монологе Бориса — в его наставлении сыну. Понятно поэтому, что Пушкин никак не мог воспользоваться советом Карамзина, переданным ему Вяземским 6 сентября 1825 г.: «Карамзин (...) говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе. Эта противоположность драматическая!» (Акад. Т. 13. С. 224). 13 сентября Пушкин отвечал: «Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригodiлось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» (Там же. С. 226—227). Тем не менее ни преступные страсти, ни набожность не движут пушкинским героем. В разработке характеров других действующих лиц Пушкин также проявил независимость от Карамзина. Василий Шуйский и Самозванец не являются драматургу в столь одностороннем и тенденциозном свете, как историографу (об этом см., например: Слонимский. С. 477—481). Лжедмитрий был интересен Пушкину как яркая индивидуальность, как личность, несущая в себе начало смуты и разрушения, как характер, типичный для переломной, кризисной эпохи (о неординарности типа личности Самозванца для русской культуры XVII в. см., например: *Серман И. З.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов // *ПИМ*. Т. 6. С. 122). В советское время наметилась тенденция резко противопоставлять монархизм Карамзина радикализму Пушкина (см., например: Благой, I. С. 416—418; Городецкий. Драматургия П. С. 142; *Луковский Г. А.* Карамзин // *История русской литературы*. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 97—98). Обзор подобных точек зрения и справедливое указание на крайность этой тенденции, искажающей реальную картину, см.: *Орлов П. А.* Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и «История государства Российского» Карамзина // *Филологические науки*. 1981. № 6 (126). С. 3—10. В современном западном литературоведении утвердилась точка зрения К. Эмерсон, согласно которой Пушкин, постоянно обращаясь к «Истории» Карамзина, вступает в сложный диалог с ее «моральным детерминизмом» и устами своих героев оспаривает вынесенные историком этические оценки (см.: *Emerson C.* Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme.

Bloomington: Indiana UP, 1986. P. 86—91). По мнению Ч. Даннинга, этот диалог с Карамзиным носит полемический характер только в «михайловской» редакции; историческая же концепция печатной версии, утверждает исследователь, намного более консервативна и в основном не противоречит карамзинскому истолкованию событий (см.: *Dunning Ch. 1) The Exiled Poet-Historian and the Creation of His Comedy // The uncensored Boris Godunov: The Case for Pushkin's Original Comedy, with Annotated Text and Translation. Madison (Wisc.), 2006. P. 52—62; 2) The Tragic Fate of Pushkin's Comedy // Ibid. P. 94—135*). Столь резкое противопоставление двух редакций представляется малообоснованным, поскольку изменения, внесенные Пушкиным, не оказали существенного влияния на характер соотносительности текста с «Историей» Карамзина как его главным источником.

Избрав в качестве исходного события драмы гибель царевича Дмитрия, Пушкин принял предложенную Карамзиным интерпретацию этого события, несмотря на некоторую слабость аргументации историка, обвинившего Годунова в убийстве. Главным подтверждением его виновности служил психологический портрет Бориса, составленный Карамзиным в манере, близкой к художественной.

Факт убийства царевича по приказу Бориса Годунова не является общепризнанным. Уже в январе 1825 г. сомнения по поводу виновности Годунова были высказаны в обширной статье Ф. В. Булгарина (см.: *Булгарин Ф. В. Критический взгляд на X и XI томы Истории государства Российского, сочиненной Н. М. Карамзиным // СА. 1825. Ч. 13. № 1 (ценз. разр. — 2 января 1825 г.). С. 64—71*). Не исключено, что статья Булгарина была знакома Пушкину в период работы над «Борисом Годуновым» (см.: *Городецкий. Драматургия П. С. 144—145*). Позднее, уже в 1829 г., Карамзину возражал М. П. Погодин в статье «Об участии Годунова в убийстве царевича Дмитрия» (МВ. 1829. Ч. 3. С. 90—126; подпись: «М. П.»), причем некоторые из его аргументов сближались с тезисами, высказанными в 1825 г. Булгариным (см.: *Модзалевский Б. Архив опеки над детьми и имуществом Пушкина в Музее А. А. Бахрушина // ПиС. Вып. 13. С. 159—160*). Еще позднее А. С. Хомяков в стихотворении «Не говорите: „То былое“...» (1844, опубл. 1846), призывая Россию покаяться в ее исторических грехах, называл среди них и клевету на Годунова (см.: *Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 4. С. 239*; см. также в статье Хомякова «Царь Феодор Иоаннович» (1844) — Там же. Т. 3. С. 60). Сохранились пушкинские пометы на полях статьи Погодина (см.: *Акад. Т. 12. С. 243—256*). В замечаниях Пушкина отражены его устные споры с Погодиным 1829 г. (см. письмо Погодина к С. П. Шевыреву от 26 сентября 1829 г. — РА. 1882. Кн. 3. Вып. 5. С. 112, и дневниковую запись Погодина от 19 сентября—7 октября 1829 г. — П. в восп. Т. 2. С. 18); споры эти продолжались и после выхода «Бориса Годунова» из печати (см. дневниковые записи Погодина от 11 февраля и 30 апреля 1831 г. — Там же. С. 22—23).

Погодин, не соглашаясь с концепцией Карамзина, доказывал, что Годунов не должен был желать смерти царевича: Дмитрий не являлся законным наследником Ивана IV, ибо происходил от седьмого брака, и церковь могла объявить его незаконнорожденным; «нелигитимность» происхождения делала права Дмитрия столь сомнительными, что «всякая сторона легко могла отстранять его при рассуждениях о престоле» (*Погодин М. Об участии Годунова в убийстве царевича Дмитрия. С. 92*). Кроме того, Борис Годунов не являлся в момент гибели царевича единственным и даже преимущественным претендентом на престол, на который с большими основаниями могли претендовать Романовы, родственники первой жены Ива-

на IV. Погодин доказывал далее, что в конкретной обстановке 1591 г. смерть царевича Дмитрия была просто невыгодна Годунову. Царю Федору было только 34 года, он еще мог иметь детей. Годунов не занимал тогда столь прочного положения, как впоследствии, и скандал, вызванный смертью царевича, мог повредить ему гораздо больше, чем сам царевич, останься он в живых. Пушкин не принял аргументов Погодина. Он отметил, в частности, что летописцы не упоминают «об незаконности» царевича (Акад. Т. 12. С. 243). Спустя несколько лет по написании трагедии поэт продолжал отстаивать версию Карамзина, не доверяя «розыску», проведенному комиссией, которая под руководством Василия Шуйского выясняла обстоятельства смерти царевича и пришла к заключению, что он умер, проткнув себе горло ножом.

Этот эпизод русской истории до сих пор подвергается различным истолкованиям. В виновности Годунова были убеждены такие историки, как М. М. Щербатов, С. М. Соловьев, Д. И. Иловайский, Н. И. Костомаров, В. О. Ключевский, А. А. Зимин (см.: *Щербатов М. М.* История Российская от древнейших времен. СПб., 1790. Т. 6, ч. 1. С. 290—297; *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен: В 15 кн. М., 1960. Кн. 4. С. 315—323; *Иловайский Д.* История России. М., 1890. Т. 3. С. 351—354, 650—652; *Костомаров Н. И.* О следственном деле по поводу убийства царевича Дмитрия // *Костомаров Н. И.* Собр. соч. СПб., 1905. Кн. 5. С. 451—465; *Ключевский В. О.* Курс русской истории. Ч. 3 // *Ключевский В. О.* Соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 3. С. 24—25; *Зимин А. А.* 1) Смерть царевича Дмитрия и Борис Годунов // *Вопросы истории.* 1978. № 9. С. 92—111; 2) В канун грозных потрясений: Предпосылки первой крестьянской войны в России. М., 1986. С. 153—182) и др. Сомнение в причастности Бориса к смерти царевича высказывали А. А. Краевский, В. К. Клейн, С. Ф. Платонов, Р. Г. Скрынников (см.: *Краевский А.* Царь Борис Федорович Годунов. СПб., 1836. С. 31—36; *Клейн В. К.* Угличское следственное дело о смерти царевича Дмитрия. М., 1913; *Платонов С. Ф.* Борис Годунов // *Платонов С. Ф.* Собр. соч. по русской истории: В 2 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 164—182; *Скрынников Р. Г.* 1) Борис Годунов и царевич Дмитрий // *Исследования по социально-политической истории России.* Л., 1971. С. 182—197; 2) *Борис Годунов.* М., 1978. С. 67—84) и др.

Следуя Карамзину в «развитии происшествий» и в трактовке исходного события трагедии, Пушкин, однако, в ряде случаев отступал от «Истории государства Российского», предпочитая ей другие источники или вводя элементы художественного вымысла. К последним относятся беседы Годунова с Василием Шуйским о Самозванце и с Басмановым о местничестве, сцены в замке Мнишка, сцена «Граница литовская» (вымышленные лица и эпизоды отмечены также в построчных примечаниях). Нередки у Пушкина отступления от хронологии событий, развернутой в «Истории государства Российского».

Особое, самостоятельное значение имели для Пушкина приводимые в примечаниях к «Истории государства Российского» летописные свидетельства. В них он, по собственному признанию, «старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен» (см. наст. т., с. 94). К показаниям летописцев Пушкин относился с доверием, граничащим с тем, что в современной исторической науке называется некритическим использованием источников. Указывая на это, Г. О. Винокур приводит в пример замечания Пушкина на полях цитированной выше статьи Погодина, не склонного безоговорочно полагаться на летописные данные: «Когда Погодин называет Чепчу-

гова и Загряжского, которых будто бы Годунов подкупал для убийства Дмитрия, баснословными, Пушкин на полях возражает: „Почему же, если об них упоминает современная летопись?“ Свое доверие к легенде о том, что Дмитрия первоначально пытались отравить ядом, Пушкин снова подтверждает ссылкой на летопись. Он пишет на полях слово „Летописцы“ в качестве аргумента, против которого недействительны никакие возражения» (Винокур 1935. С. 462).

Существенно, что в вопросе о виновности Годунова Пушкин оказался выразителем именно «духа эпохи» — т. е. практически единодушного мнения летописцев и авторов исторических сказаний. Бориса обвиняют и так называемое «Иное сказание», и «Временник» Ивана Тимофеева, и «Сказание» Авраамия Палицына, и «Летопись о многих мятежах...», и многие другие источники, не все из которых могли быть известны Пушкину (см. об этом: Державина О. А. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и русские исторические повести начала XVII века // Учен. зап. Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. М., 1954. Т. 43. Вып. 4. С. 151—156). О влиянии летописной и житийной традиции на репутацию Годунова, сложившуюся в первой четверти XIX в., см.: Платонов С. Ф. Борис Годунов. С. 90.

С летописными свидетельствами Пушкин мог знакомиться не только по «нотам» Карамзина, но и по другим печатным изданиям. Так, например, М. М. Щербатовым дважды была издана «Летопись о многих мятежах и о разорении Московского государства от внутренних и внешних неприятелей и от прочих тогдашних времен многих случаев, по представлении 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» (СПб., 1771; 2-е изд. М., 1788). Книга представляет собой издание «Нового летописца», одного из крупнейших памятников позднего русского летописания. Другая, наиболее известная его редакция была напечатана в составе Никоновской летописи (Русская летопись по Никонову списку. СПб., 1792. Ч. 8. С. 1—256) как дополнение к ней наряду с «Повестью о честном житии благоверного и благородного и христоролюбивого государя царя и великого князя Феодора Ивановича», составленной патриархом Иовом (см.: Вовина-Лебедева В. Г. Новый летописец: История текста. СПб., 2004). Знакомство с изданием Щербатова прослеживается в раннем варианте заглавия (см. ниже, с. 714), в ст. 134—145 и 157—176 сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», в ст. 30 сцены «Москва. Дом Шуйского», в ст. 60—103 сцены «Царская дума» (см. ниже, примеч. к ним, с. 653—654, 667, 684).

Ко времени работы Пушкина над «Борисом Годуновым» было переиздано «Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря от Поляков и Литвы; и о бывших потом в России мятежах, сочиненное оно же Троицкого монастыря келарем Авраамием Палицыным» (М., 1784; 2-е изд. М., 1822). Начальные пять глав посвящены периоду от смерти Ивана Грозного до воцарения Василия Шуйского. Знакомство Пушкина с этим памятником очевидно: в одном из отмененных вариантов заглавия драмы он хотел назвать ее «сочинением (...) Палицына» (см. раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 365 и примеч., с. 714—715).

В «Борисе Годунове» имеются текстуальные заимствования, сделанные из 7-й части «Русской летописи по Никонову списку» (СПб., 1791); конкретные указания на них см. ниже, в построчных примечаниях; см. также: Винокур 1935. С. 465—466.

Создавая образ Пимена, Пушкин воплотил в нем свое представление о культурно-историческом типе летописца. В 1828 г. в «(Письме к издателю „Московского



вестника”» он подчеркивал: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие [можно сказать] набожное к власти царя, данной им Богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших (...). Мне казалось, что сей характер все 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» (Акад. Т. 11. С. 68). Об акцентированном в последней фразе сближении авторской манеры Карамзина с летописным повествованием, особенно сильно проявившемся в 10—11-м томах «Истории», см.: *Лузянина Л. Н.* «История государства Российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов»: (К проблеме характера летописца) // РЛ. 1971. № 1. С. 48—55.

По предположению Б. П. Городецкого, нравственный облик Пимена и его кровавый рассказ о событиях в Угличе могли быть созданы под впечатлением рассуждений Карамзина, связанных с Авраамием Палицыным: «Одним словом, сие печальное время Борнсова царствования, уступая Иоаннову в кровопийстве, не уступало ему в беззаконии и разврате: наследство гибельное для будущего! (...) ...глас отечества уже не слышался в хвале частной, корыстолюбивой, и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса! Так говорит летописец современный, беспристрастный и сам знаменитый в нашей истории своею государственною доблестью: келарь Палицын. Народы всегда благодарны: оставляя Небу судить тайну Борисова сердца, россияне искренно славили царя, когда он под личиною добродетели казался им отцом народа; но признав в нем тирана, естественно возненавидели его и за настоящее, и за минувшее: в чем, может быть, хотели сомневаться, в том снова удостоверились, и кровь Дмитриева явнее означалась для них на порфире губителя невинных; вспомнили судьбу Углича и других жертв мстительного властолюбия Годунова; безмолвствовали, но тем сильнее чувствовали в присутствии изветников — и тем сильнее говорили в святилищах, недоступных для услужников тиранства, коего время бывает и царством клеветы, и царством ненарушимой скромности: там, в тихих беседах дружества, неумолимая истина обнажала, а ненависть чернила Бориса...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 108—110; см.: Городецкий. Драматургия П. С. 154—155).

Житийная литература, запечатлевшая духовный мир человека древнерусской культуры, не менее живо интересовала Пушкина. В письме к Жуковскому от 17 августа 1825 г. он просил: «...нельзя ли мне доставить или жизнь *Железного Колпака*, или житие какого-нибудь *юродивого*. Я напрасно искал Василия Блаженного в Чет(ьих) М(инях) — а мне было очень нужно» (Акад. Т. 13. С. 211—212). 6 сентября Вяземский сообщил Пушкину: «Карамзин (...) хотел отыскать для тебя *железный колпак* (...). Житие Василия Блаженного напечатано особо (...). Карамзин говорит, что ты в колпаке немного найдешь пищи (...). Все юродивые похожи!» (Там же. С. 224). 13 сентября Пушкин отвечал: «Благодарю от души Карамзина за *Железный Колпак*, что он мне присылает» (Там же. С. 226), — однако данных о получении Пушкиным жития *Железного Колпака* не сохранилось. На столе у Пушкина в Михайловском И. И. Пущин, посетивший его 11 января 1825 г., видел Четью-Минею (см.: *Пущин И. И.* Записки о Пушкине // П. в восп. Т. 1. С. 109), — вероятнее всего, это были жития святых Дмитрия Ростовского, куда входило, в ча-

стности, житие царевича Димитрия (см.: Книга житий святых (Четьи-Минеи). М., 1796). Житие, как и летописи, однозначно указывало на Бориса как виновника смерти царевича. В житии содержались подробности, отраженные в пушкинской драме, — обвинение Годунова в смерти царя Федора, опровергаемое Карамзиным, и чудеса исцеления на могиле Димитрия (см.: Бочкарев. С. 6—8). К житийному жизнеописанию царя Федора, составленному патриархом Иовом, восходит рассказ Пимена о смерти Федора Иоанновича.

«Историей государства Российского», летописной и житийной литературой круг исторических источников «Бориса Годунова» не ограничивается. Пушкину были известны воспоминания Ж. Маржерета, изданные им в Париже в 1607 г. (*Margeret J. Etat de l'Empire de Russie et Grande Duchée de Moscovie... Paris, 1607*; французский текст и русский перевод см.: *Маржерет Ж. Состояние Российской империи и великого княжества Московии // Россия начала XVII в.: Записки капитана Маржерета. М., 1982. С. 135—218*) и цитируемые Карамзиным. Книга содержала подробный рассказ о событиях, свидетелем которых был автор. В издании 1821 г. она имела в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 1131). Г. О. Винокур обратил внимание на встречающиеся в этих мемуарах примеры искаженной передачи Маржеретом русских слов и выражений, возможно нашедшей свое комическое отражение в «Борисе Годунове», в сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» с участием Маржерета и Розена (Винокур 1935. С. 498).

В сценах «Кремлевские палаты» и «Девичье поле. Новодевичий монастырь» Пушкин, по-видимому, использовал некоторые детали из «Истории Российской от древнейших времен» М. М. Щербатова (СПб., 1790. Т. 7, ч. 1. С. 5—16 — см. ниже, с. 640 и 705—706). Характер Марины Мнишек, какой она описана в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», ближе не к «честолюбивой и ветреной» «прелестнице» Карамзина (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 137), а к ее изображению в «Краткой повести о бывших в России самозванцах» М. М. Щербатова: «Сей Мнишек от второго своего брака с княжною Софию Олончинскою имел рожденную дочь, именем Марину, деву гордую, хитрую и дерзновенную, которая, мня видеть в Отрепьеве законного наследника Российского престола, желала его супругою быть; а и сам Отрепьев, как ради красоты, так для обычая сея девы, а паче надеясь сим неразрывными узами присоединить к себе два сильные в Польше рода, то есть Мнишков и Вишневецких, желал супружества. Сокрытые в сердцах их мысли вскоре открылись, а отец Маринин, воображая дочери своей великое счастье в сем супружестве, на сие соизволил и дочь свою сему самозванцу обещал» (*Щербатов М. М. Краткая повесть о бывших в России самозванцах. СПб., 1793. С. 15—16*; см.: *Жданов И. Н. О драме А. С. Пушкина: «Борис Годунов». СПб., 1892. С. 18—19*). Некоторые черты характера Марины могли быть подсказаны Пушкину статьей Ф. В. Булгарина «Марина Мнишек, супруга Димитрия Самозванца» (СА. 1824. Ч. 9. № 1. С. 1—13; № 2. С. 59—73; Ч. 12. № 20. С. 55—77; № 21—22. С. 111—137; см.: Винокур 1935. С. 464). В числе исторических сочинений, к которым Пушкин обращался во время работы над трагедией, назывался также труд И. И. Голикова «Дополнение к Деяниям Петра Великого» (М., 1790—1797), начинавшийся с рассказа о царствовании Бориса Годунова (его правлению и Смутному времени посвящен весь 1-й том), — см.: *Листов В. С., Тархова Н. А. Труд И. И. Голикова «Деяния Петра Великого (...)» в кругу источников трагедии «Борис Годунов» // Врем. ПК 1980. С. 113—118*. Здесь Пушкин мог найти многие из использованных в трагедии сведений (о женитьбе Годунова на дочери-Малюты Скуратова, о тайных доносах хо-

люпов на господ и о доносах, доходивших до царя через Семена Годунова, о высылке Сицких, Шестуновых, Романовых, о голоде и раздаче Борисом хлеба, о спутниках Отрепьева Мисаиле и Варлааме, о заставах на польской границе, о сражении под Севском, об изучении самозванцем латыни — см.: Голиков И. И. Дополнение к Деяниям Петра Великого. Т. 1. С. 61, 67—68, 72, 74—75, 81—83, 123, 162—163, 134—135, 138; см. также ниже, с. 690, 706). Однако труд Голикова не мог дать Пушкину ничего нового по сравнению с «Историей» Карамзина, где содержались те же сведения. По-видимому, у Голикова Пушкин почерпнул имя *Волмар Розен*, появляющееся в вариантах белого автографа (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 370 и примеч. к ним, с. 716).

К 1825 г., т. е. ко времени работы над трагедией, относятся замечания Пушкина на «Анналы» Тацита (умерший после 117 г. римский историк работал над ними до самой смерти; произведение осталось незавершенным). «Замечания...» основаны на издании, где латинский и французский тексты даны параллельно (Tacite, traduction nouvelle, avec le texte latin en regard / Par Dureau de Lamalle... Paris, 1817—1818; книга имела в библиотеке Пушкина — см.: Библиотека П. № 1420). В черновике записки «О народном воспитании» (1826) Пушкин оценивал Тацита как «великого сатирического пис(ателя), впрочем опасного декламатора, и исполненного политических предрассудков» (Акад. Т. 11. С. 316). В научной литературе отмечено сходство эпизодов из «Анналов» Тацита (Апп., I, 3, 4, 5, 6; II, 39—40) и событий, изображенных в «Борисе Годунове» (см.: Покровский М. М. Пушкин и античность // П. Врем. Т. 4—5. С. 51—52; Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // П. Врем. Т. 6. С. 166—168, 172—180). Об одном из таких эпизодов Пушкин писал в «Замечаниях на „Анналы“ Тацита»: «Первое злодеяние его (Тиберия. — Ред.) (замечает Т(ацит)) было умерщвление Постума Агриппы, внука Августа. Если в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостью — то Тиберий прав. Агр(иппа), родной внук Августа, имел право на власть и нравился черни необычайною силою, дерзостью и даже простотою ума — таковые люди всегда могут иметь большое число приверженцев — или сделаться орудием хитрого мятежника» (Акад. Т. 12. С. 192). Тацит сообщает, что раб Агриппы Клемент, сходный со своим господином летами и наружностью, сделался самозванцем, объявив себя чудом спасшимся Агриппой Постумом. Его авантюра некоторое время имела успех. Тиберий, как и Борис Годунов, проявил нерешительность в борьбе с самозванцем (см.: Апп. II, 39—40). В «Анналах» описаны и другие случаи самозванства.

В четвертом замечании на «Анналы» Пушкин излагает эпизод избрания Тиберия на престол (Апп. I, 11—13), в котором обнаруживается текстуальная связь со сценами, посвященными избранию Годунова на царство. Те же сцены, однако, ориентированы и на другой образец: на 7-ю сцену III акта «Ричарда III» («The Tragedy of King Richard III», 1593) Шекспира (см.: Покровский М. Шекспиризм Пушкина // Венг. Т. 4. С. 12). «Обильные текстовые переключки (...) вряд ли позволяют усомниться в том, что Шекспир знал тацитовское описание сцены избрания Тиберия, а Пушкин — оба описания, ему предшествовавшие» (Кнабе Г. С. Тацит и Пушкин // Врем. ПК. Вып. 20. С. 60; там же, с. 59—62, см. подробное сопоставление эпизодов избрания на власть у Тацита, Шекспира и Пушкина; см. также: Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // РЛ. 1969. № 4. С. 75—88).

Определенное влияние на Пушкина в период создания «Бориса Годунова» могли оказать идеи знаменитого трактата Н. Макиавелли (Machiavelli) «Государь» («Il Principe», 1513, изд. 1532). По последовательному отказу от дидактического подхода к оценке исторических явлений Макиавелли составлял полную противоположность Карамзину. С некоторыми положениями доктрины Макиавелли Пушкин мог познакомиться по труду Сисмонди (см.: *Sismondi J. Ch. L. Simonde de. De la Littérature du midi de l'Europe. Paris, 1813. Т. 2. P. 222—227*; в письме от 14 марта 1825 г. к брату Льву Сергеевичу поэт просил прислать ему в Михайловское этот труд). 8-й том «Истории итальянской литературы» Женгенэ (*Ginguené P. L. Histoire littéraire d'Italie. Paris, 1819. Т. 8*) открывался биографией Макиавелли и подробным анализом его основных сочинений. «История...» Женгенэ была знакома Пушкину еще в южной ссылке (сохранился законспектированный им в 1822 г. фрагмент из 4-го тома — см.: *Летопись 1991. С. 314; Рукою П. 1997. С. 458—462*). Существенна и большая популярность Макиавелли в декабристских кругах, в частности интерес к нему П. И. Пестеля (см. об этом: *Амусин И. Д. Пушкин и Тацит. С. 167—168*). Одно из приводившихся выше пушкинских замечаний на «Анналы» Тацита («Если в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостью — то Тиберий прав») явственно перекликается с идеями Макиавелли (см.: *Амусин И. Д. Пушкин и Тацит. С. 167*). В «Борисе Годунове», как и в трактате «Государь», рассмотрена природа взаимоотношений «идеального» правителя с подданными, а также психологические и социальные коллизии, вытекающие из преступления, продиктованного логикой политической борьбы. Нравственное чувство лишает Годунова уверенности в своей правоте — важная «ошибка», если исходить из теории Макиавелли, требовавшего от государя способности менять свой облик, перестраивать его в зависимости от новых, неожиданных обстоятельств. Совесть, которая, по Макиавелли, не должна тревожить государя, в трагедии Пушкина мучает Бориса Годунова. Мысль Макиавелли о значении мнения народа о властителе близка к развитию той же мысли Пушкиным в «Борисе Годунове» (см.: *Хализев В. Е. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Веяния итальянского Ренессанса и отечественная традиция // Пушкин и русская драматургия. М., 2000. С. 11—12*). Подробнее о значении взглядов Макиавелли для Пушкина — создателя «Бориса Годунова» см.: *Лотман Л. М. Комментарий. С. 150—159, 177—179*.

Сюжет о Борисе Годунове и Дмитрии Самозванце не был нов для драматургии. К событиям Смутного времени, в общих чертах очень рано ставшим известными на Западе, обращались Лопе де Вега (*Vega Carpio*) в пьесе «Великий герцог Московский» («*El gran duque de Moscovia*», 1617) и А. Коцебу (*Kotzebue*) в пьесе «Деметриус Иванович, царь московский» («*Demetrius Ivannowitsch, Zaar von Moskau*», 1782; в том же году пьеса поставлена в петербургском Немецком театре), но эти произведения Пушкину, по-видимому, не были известны (см.: *Алексеев М. П. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 362—401; Балашов Н. И. 1) Ренессансная проблематика испанской драмы XVII в. на восточнославянские темы // Славянские литературы: Докл. советской делегации. V Междунар. съезд славистов. М., 1963. С. 110; 2) Пушкин и испанская драма XVII в. на славянские темы // Русско-европейские литературные связи: Сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.: Л., 1966. С. 29—31; Багно В. Е. Драматургия Кальдерона в творческом восприятии Пушкина // *Iberica: Кальдерон и мировая культура. Л., 1986*.*

С. 103—105; *Дмитриева Е. Е.* Петербург, пригрезившийся градом на Неве, или Петербург в судьбе Августа Коцебу // *Образ Петербурга в мировой культуре.* СПб., 2003. С. 330—333). В 1804—1805 гг. над пьесой «Деметриус» («Demetrius») работал Ф. Шиллер, который в поисках источников пользовался помощью своего зятя Вольцогена, находившегося тогда в Петербурге и дружившего с Карамзиным (см.: *Алексеев М. П.* Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. С. 386). Пьеса осталась недописанной, но после публикации фрагментов и планов в 1815 г. привлекла внимание европейской критики. Ее знал В. А. Жуковский, который еще в начале 1817 г. писал Д. В. Дашкову, что собирается переводить «Деметриуса» «теми же стихами, как и в оригинале, ямбами без рифм» (*Жуковский В. А.* Соч. СПб., 1878. Т. 6. С. 442). Исследователи неоднократно указывали на некоторые типологические параллели между «Деметриусом» и «Борисом Годуновым», особенно в концепции отношений Бориса Годунова и Дмитрия (см.: *Чебышев А. А.* Трагедия Шиллера из русской истории (Demetrius) // *Журнал Министерства народного просвещения.* 1898. № 7. С. 49—95; *Лукьяненко А. М.* Шиллер, Пушкин и Островский в изображении эпохи смутного времени на Руси. Киев, 1904. С. 31—32; *Розов В. А.* Пушкин и Гете. Киев, 1908. С. 62—72; *Берковский Н. Я.* Театр Шиллера // *Берковский Н. Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 422—424; *Brody E. C.* Schiller's «Demetrius» and Pusckin's «Boris Godunov»: A Contemporary Interpretation // *Neohelicon.* The Hague; Paris, 1973. Т. 1. № 3—4. P. 241—294 (см. также рецензию Т. А. Коротких на последнюю работу: *РЖ.* Общественные науки за рубежом. Сер. 7: Литературоведение. 1975. № 3. С. 204—209); *Danilevskij R. Ju.* Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert—erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden, 1998. S. 174—176). Однако попытки на этом основании предположить знакомство Пушкина с пьесой Шиллера (см.: *Розов В. А.* Пушкин и Гете. С. 62—72; *Dunning Ch.* Did Shiller's «Demetrius» Influence Alexander Pushkin's «Comedy about Tsar Boris and Grishka Otrep'ev»? // *Word, Music, History: A Festschrift for Caryl Emerson.* Pt 1. Stanford, 2005. P. 80—92) следует признать обосновательными: Пушкин, как писал М. П. Алексеев, мог знать о ней «только понаслышке, скорее всего от В. А. Жуковского» (*Алексеев М. П.* Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. С. 397), а параллели легко объясняются общностью исторического материала и источников.

В России трагедии о Лжедмитрии были написаны А. П. Сумароковым («Дмитрий Самозванец», 1771) и В. Т. Нарезным («Дмитрий Самозванец», 1800, опубл. 1804); сопоставительный анализ пушкинского Самозванца с Самозванцами Сумарокова и Нарезного, изобразивших этого героя мрачным и жестоким тираном, готовым, не жалея, лить русскую кровь, см.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825 гг.). Куйбышев, 1968. С. 418—420 (Учен. зап. Куйбышевского гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева. Вып. 56); см. также на с. 410 сопоставление характера Шуйского в «Борисе Годунове» Пушкина, в «Дмитрии Самозванце» Нарезного (где он изображен как патриот и свободолюбец), и в драме Сумарокова (где лукавство Шуйского оправдано задачами борьбы с тираном Отрепьевым); о Самозванце Пушкина в сравнении с Самозванцем Сумарокова см. также: *Благой, I. C.* 444.

Избирая свой сюжет, Пушкин явно ориентировался не на драматургическую традицию, а на «Историю» Карамзина. Именно выход в свет 10-го и 11-го ее томов, где были описаны события, легшие в основу пушкинской драмы, сместил центр лите-

ратурных интересов от древнерусского периода, из которого по преимуществу черпались сюжеты, к позднему русскому средневековью. Пушкин не был единственным, кто заинтересовался в этот момент фигурой царя Бориса. Еще не прочитав 10-й том Карамзина, 3 марта 1824 г. Н. М. Языков писал братьям: «Годунов есть уже предмет, достойный пера красноречивейшего. (...) Едва ли не можно из Годунова сделать трагедию, подобную „Валленштейну“ Шиллерову» (*Языков Н. М. Соч. Л., 1982. С. 315*). В апреле 1824 г. план трагедии о Годунове набросал В. А. Жуковский; в том же году, что и Пушкин, над трагедией «Борис Годунов» начал работать М. Е. Лобанов; в 1827 г. сцену из трагедии «Годунов» опубликовал Б. М. Федоров (см. альманах «Памятник отечественных муз» на 1827 г.); после 1830 г. тема Смуты становится доминирующей в исторической драматургии. См. об этом: *Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // Вацуро 2000. С. 559—560, 569—574.*

К моменту создания «Бориса Годунова» интерес к народной исторической драме уже явственно оформлялся в литературных кругах, прежде всего — в кругу любителей. Когда в 1826 г. Пушкин читал им свою трагедию, Веневитинов готовил перевод «Эгмонта» («Egmont», 1788), а Погодин — «Гёца фон Берлихингена» («Götz von Berlichingen», 1773) Гете, Шевырев переводил «Валленштейнов лагерь» («Wallensteins Lager», 1798) Шиллера (см.: *Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов. С. 560*). Главенствовавшая в русской драматургии форма классицистической трагедии, ориентированной на французские образцы, уже уступала свои позиции, но новый тип драмы еще не сформировался. Трагедийный репертуар русского театра состоял преимущественно из переводных пьес. Русская драматургия была представлена именами А. П. Сумарокова (которого ставили по большей части в провинции), М. В. Крюковского («Пожарский, или Освобожденная Москва», 1807) и В. А. Озерова, в котором Пушкин видел эпигона классического театра (см. сделанные в сентябре—декабре 1826 г. заметки Пушкина на полях статьи «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» П. А. Вяземского, считавшего Озерова преобразователем русской трагедии, — *Акад. Т. 12. С. 213—242*). Как событие в национальной драматургии было воспринято появление «Андромахи» П. А. Катенина (1827), также следовавшего поэтике классицизма. Подробнее см. об этом: *Винокур 1935. С. 481—484; Лотман Л. М. Комментарий. С. 149—150.*

Утверждая, что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (письмо к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г. — *Акад. Т. 13. С. 138*), Пушкин несколько раз в разных вариантах формулировал принципы романтической драматургии, освобождающие писателя от стеснительных догматических правил трагедии классицизма.

В заметке о трагедии, датируемой предположительно 1825 г., он писал: «Из всех родов сочинений самые (invtaisemblables) неправдоподобные сочинения драматические — а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила — действие, место, время. Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны — от сего происходят какие неудобства, стеснения места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит

в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... а parte — столь же несообразны с рассудком (...). Не короче ли следовать шк(оле) романти(ческой), которая есть отсутств(ие) всяких правил, но не всякого искусства? Интерес — единство. Смешение родов ком(ического) и траг(ического) — напряжение, изысканность необходимых иногда прост(онародных) (? ) выражений» (Акад. Т. 11. С. 39). Отличительными качествами «трагедии истинно романтической» Пушкин считал «верное изображение лиц, времени, развитие историч(еских) характеров и событий» («Письмо к издателю „Московского вестника“») (1828) — Там же. С. 67).

Критическое отношение Пушкина к поэтике классицизма могло подкрепляться в период создания «Бориса Годунова» чтением «Курса драматургии» А. Шлегеля во французском переводе (*Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand. Paris; Genève, 1814. Т. 1—3*). О присылке этой книги в Михайловское Пушкин просил брата (см. письма к Л. С. Пушкину от 14 марта и 22 апреля 1825 г.), однако первое знакомство с «Курсом драматургии» могло произойти и раньше. В начале апреля 1825 г. Пушкин, судя по всему, получил альманах Булгарина «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год». За подписью «А. Ф.» здесь была помещена статья «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве», содержавшая пересказ тех страниц из «Курса драматургии», на которых Шлегель подвергал резкой критике систему трех единств (с. 338—344). См. об этом: Винокур 1935. С. 490—492. Многие теоретические положения, высказанные Пушкиным, близки к суждениям Шлегеля о драме.

Наиболее резкое неприятие вызывали у Шлегеля единства времени и места. Первое из них не позволяет драматургу изображать характер в развитии, а состояние мира — меняющимся под мощным воздействием хода времени. Необходимость соблюдать единство места Шлегель связывал не с фундаментальными свойствами драматического жанра, а с достаточно случайными обстоятельствами (несовершенство театральной машинерии в эпоху французского классицизма; мешающее переменам декораций обыкновение рассказывать избранную часть зрителей прямо на сцене и т. п.) (см.: *Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Т. 2. Р. 131—133*). Критике единств места и времени как искусственных правил почти целиком посвящена отдельная, десятая лекция, которой завершается 1-й том. Между тем необходимость единства действия Шлегель не отвергает, он только подчеркивает, что большинство критиков трактует это единство слишком поверхностно, отождествляя его с соблюдением в развитии действия причинно-следственных связей. По Шлегелю, единство действия трагедии связано в первую очередь не с видимым соположением ее частей, а с тем трудно выразимым общим впечатлением, которое она производит на душу зрителя, — с тем впечатлением, которое и составляет главное назначение драмы. Мотивированное теми или иными соображениями неприятие единств места и времени и признание необходимости соблюдения единства действия стали общим местом эстетики романтизма.

Время действия в «Борисе Годунове» — с 1598 по 1605 г., место действия в каждой сцене переменяется. Таким образом, из трех непрременных требований классицистической трагедии (единства времени, места и действия) два в «Борисе Годунове» были явно нарушены. Хотя сам Пушкин писал, что третье классицистическое единство — единство действия — он едва сохранил («Письмо к издателю „Московского вестника“») — Акад. Т. 11. С. 66), можно все-таки утверждать, что в

«Борисе Годунове» оно соблюдено в том смысле, в каком его точнее всего определил Иван Киреевский: «...все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к последствиям цареубийства. Тень умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии от начала до конца», и «преступление Бориса является не как действие, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении неправедно царствовавшего дома» (*Киреевский И.* Обзорные русской литературы за 1831 год // *Европеец*. 1832. Ч. 1. № 1. С. 111, 113; то же: *Киреевский И. В.* Эстетика и критика. М., 1979. С. 106, 107; П. в критике, III. С. 143, 144). Драматургическим открытием Пушкина, по-настоящему освоенным лишь в XX в., стало перенесение единства действия в ту сферу, которая не предъясняется непосредственно, но создает активно воздействующую на все происходящее духовную атмосферу.

«Классицистическая трагедия XVIII в. уравнивала в правах „долг” и „страсть”, потому что последняя считалась категорией социальной. Этика вводилась в систему политических понятий; добродетельность властителя, умение обуздывать страсти отнюдь не были его личным делом. Эти представления для Пушкина уже значительно поблекли, и он готов в 1820-е—начале 1830-х гг. почти исключить их из рассмотрения, перенося центр тяжести на некий объективно-исторический смысл деятельности исторических лиц» (*Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов. С. 563—564).

Ослабленная интрига, отсутствие отчетливо выраженной борьбы, непосредственных столкновений антагонистов, умножение числа второстепенных персонажей, «эпичность» действия, смешение комического и трагического, стиха и прозы — эти черты поэтики «Бориса Годунова» решительно ломали канон классицистической драмы. Не соответствовал ему и конкретно-исторический характер действия. Королевское или княжеское достоинство главных героев классицистической трагедии по преимуществу служило знаком того, что герой с высшей степенью полноты представляет за определенный человеческий тип — это не было социальным, историческим или государственным представительством. Между тем герой пушкинской трагедии выступает как совершенно конкретное историческое лицо, как русский царь, правивший с 1598 по 1605 г., когда в России развернулись вполне определенные исторические события, при воплощении которых передан неуместный в классицистической драме характерный национальный колорит.

Нарушено в «Борисе Годунове» и «единство стиля», характерное для поэтики классицизма, которая не предполагала стилиевой дифференциации в речах различных по своему культурно-социальному статусу персонажей. «Стилиевым фоном, нейтральной речевой средой драмы в „Борисе Годунове” является поэтический язык 20—30-х годов XIX века. Но в эту речевую стихию вмешаны и формы бытового просторечия, и элементы древнерусского летописного стиля, и обороты старинной церковной книжности. Принципы смешения и сочетания этих разнородных речевых стихий дифференцированы смотря по ситуации и по характеру лица» (*Виноградов В. В.* Из истории стилей русского исторического романа: (Пушкин и Гоголь) // *ВЛ*. 1958. № 12. С. 123; там же, с. 123—125, см. об этом подробнее; о языке трагедии см. также: *Виноградов. Язык П.* С. 145—154; *Винокур Г. О.* Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936. С. 127—158 (то же: *Винокур* 1999. С. 350—387); *Гуковский, П.* С. 55—64; *Слонимский.* С. 490—496).



К середине 1820-х гг., когда состоялись первые чтения «Бориса Годунова», необходимость национальной и исторической индивидуализации речевых характеристик драматических персонажей уже воспринималась как должное. Показательны в этом отношении советы, высказанные Ф. С. Хомяковым в письме к А. С. Хомякову по поводу его трагедии «Ермак», прочитанной 13 октября 1826 г. у Веневитиновых на следующий день после чтения «Бориса Годунова» Пушкиным. Ф. С. Хомяков советовал брату учесть ряд внешних проявлений художественной системы Пушкина и не торопиться с публикацией трагедии, а «переправить» ее, дать «лицам тон, характер и язык времени и народа, исключая одного главного лица, которое тогда еще более выставляется в свет противоположностью. Веневитинова и Пушкина клеветры не понимают тебя. Я понял; но вижу, что ты не исполнил своего предназначения. Какое-то музыкальное чувство увлекло тебя подвести под один тон все речи; но и высокая гармония должна являться в противоположностях» (письмо от 3 декабря 1826 г. — РА. 1884. Кн. 3. Вып. 5—6. С. 225; о чтении Хомяковым драмы «Ермак» после чтения Пушкиным «Бориса Годунова», о реакции Пушкина на произведение Хомякова см.: Кошелев В. А. Пушкин и Хомяков // Врем. ПК. Вып. 21. С. 24—27; сопоставительный анализ исторических драм Пушкина и Хомякова см.: Маймин Е. А. «Борис Годунов» Пушкина и исторические драмы Хомякова // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 3—16 (Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 483).

Поэтика аллюзий, характерная для драматургии позднего, послевольтеровского классицизма и применяемая в русской драматургии начала XIX в., в «Борисе Годунове» практически отвергнута, несмотря на то что не только центральная проблематика, но и многие частные детали драмы должны были проецироваться в сознании современников на актуальные политические события. Проблема узурпации престола, достигнутого ценой цареубийства, оставалась острой на протяжении всего александровского царствования. Она ассоциировалась не только с русскими событиями (обстоятельства смерти Павла I), но и со сравнительно недавними событиями наполеоновской Франции. В 1829 г., полемизируя со статьей М. П. Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия» (см. об этом выше, с. 604—605), Пушкин записал: «А Наполеон, убийца Энгийенского, и когда? ровно 200 лет после Бориса» (Акад. Т. 12. С. 248). Речь шла о юном герцоге Энгийенском, законном наследнике престола, который в 1804 г. был расстрелян во рву Венсеннского замка, после чего совершилось коронование Бонапарта (см.: Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов». С. 81). Однако подобного рода ассоциации не имеют в «Борисе Годунове» аллюзионной природы: они вызваны типологическим сходством определенного рода исторических коллизий, а не желанием автора использовать исторический сюжет XVII в. как иносказание о позднейших событиях. В новейшей исследовательской литературе эта особенность пушкинской драмы определяется как «метаисторизм», т. е. как обращенность не только к конкретным историческим обстоятельствам прошлого или современности, но и к природе самого исторического процесса, которая проявляется на разных участках истории, так что события рубежей XVI—XVII и XVIII—XIX вв. накладываются друг на друга по принципу «палимпсеста» (см.: Клейтон Дж. Д. Тень Димитрия : Опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова». СПб., 2007. С. 104—127).

Пушкин отказался от традиционного пятиактного строения трагедии, первоначально запланировав четыре, а позднее — три «части», но затем упразднив и это деление и оставив в печатной редакции 22 пронумерованные сцены. Отсутствие де-

ления действия на акты было отступлением от существовавшей традиции, как и отсутствие списка действующих лиц (он был намечен лишь на первоначальном этапе работы) и единообразия в их поименовании. «Изменение наименования действующего лица в зависимости от изменения положения встречается (...) в драматургии Шекспира (...). Такова, например, замена в „Ричарде III” обозначения „Глостер” обозначением „Король Ричард” после достижения им престола» (см.: Шервинский С. В. О наименовании действующих лиц в драмах Пушкина // Изв. ОЛЯ. 1962. Т. 21. Вып. 4. С. 307). Если Годунов в момент вступления на престол обозначен как «Борис», а затем, по воцарении, — только как «Царь», то Самозванец, принимающий различные облики, — единственный персонаж трагедии, обозначения которого постоянно меняются в соответствии с внутренней логикой развития и проявления образа: Григорий, Самозванец, Гришка, Дмитрий (см.: Там же. С. 306—311; Москвичева Г. В. Рemarkи в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» в связи с жанровой традицией: (К проблеме историзма) // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 148—149; Emerson С. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington, 1986. P. 100).

Включение в ремарки исторических дат, осуществленное в «Борисе Годунове», не имеет прецедентов в истории русской драматургии. Лаконизм пушкинских ремарок восходит к традиции классицизма, в рамках которой ремарки так же скупы. Они носят по преимуществу «типовой» характер, обозначая «игровой» момент действия («закололся») или самое общее указание на место действия (площадь перед дворцом или храмом, сам дворец или храм), лишенное исторических и национальных примет. В ремарках Пушкина отсутствует описательность, но они предполагают конкретную национальную и историческую обстановку в каждой сцене. Предшествовавшая драматургия не знала указаний по поводу одежды, которые Пушкин вводит либо в ремарке, либо в составе реплики. Подробнее об этом см.: Москвичева Г. В. Рemarkи в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»... С. 139—148.

Несмотря на то что поэтика классицизма в целом была отвергнута Пушкиным, исследователи не раз отмечали близость «Бориса Годунова» некоторым принципам классицистической драмы. Еще Н. А. Полевой, критиковавший Пушкина с позиций романтизма, подчеркивал, что характер Бориса изображен в трагедии не в развитии, но в момент кризиса (Полевой Н. А. «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // МТ. 1833. Ч. 49. № 2. С. 311—314; П. в критике, III. С. 223—224). В начале XX в. эта точка зрения была активно поддержана Ф. Д. Батюшковым, по мнению которого Пушкин едва ли не бессознательно следовал усвоенным с юности канонам классицизма. Кроме того, исследователь отметил сюжетное сходство «Бориса Годунова» с «Гофалией» («*Athalie*», 1690) Расина — трагедией, в которой полностью вытеснена любовная тема и (впервые в XVII в.) народ появился на сцене как действующее лицо (хоры, организованные по древнегреческому образцу). Как и в «Борисе Годунове», одной из ведущих тем в «Гофалии» является вопрос об отношении народа и правителя. Трагедия Расина изображает душевный кризис иудейской царицы, за шесть лет до начала действия велевшей умертвить царевича, законного наследника престола, узурпировавшей власть, но не способной удержать ее (см.: Батюшков Ф. Д. Пушкин и Расин: («Борис Годунов» и «*Athalie*). СПб., 1900). Оценивая эту работу, Г. О. Винокур указал, что коллизия царя-узурпатора с целым рядом характерных для нее сюжетных ходов разработана обширной европейской драматургической традицией, никак не сводимой к одной только пьесе Расина;

тем не менее «самая мысль об отзывке классицистической поэтики в трагедии Пушкина не теряет своего значения» (Винокур 1935. С. 485).

Критикуя классическую французскую драматургию как искусство аристократическое и чуждое потребностям русской сцены, Пушкин высоко ценил Расина как поэта. Его мнение, очевидно, совпадало со взглядом Вяземского: «Благоговей пред поэтическим гением Расина, сожалею, что он завещал почти всем русским последователям не тайну стихов своих, а одну обрезанную, накрахмаленную и по законам тогдашнего общества сшитую мантию своей парижской Мельпомены» (*Вяземский П. А. Письмо в Париж // МТ. 1825. Ч. 6. № 22. С. 181, за подписью «М. А.»; П. в критике, I. С. 296*). Об эволюции далеко не однозначных взглядов Пушкина на Расина см.: *Ларионова Е. О. Пушкин и его читатели в 1830—1833 годах // П. в критике, III. С. 11—12*.

Следы классицистической драматургической техники в «Борисе Годунове» обнаруживаются в «разговорных сценах», где «отсутствует внешнее действие, игровой момент, таких, например, как „Кремлевские палаты“, 1 (Шуйский и Воротынский), или „Царская дума“, или „Ставка“ (Басманов и Гаврила Пушкин) и многие другие. В сущности, даже знаменитая сцена у фонтана вполне укладывается в рамки классической поэтики, ибо единоборство Самозванца и Марины носит исключительно словесный характер» (*Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // ПИМ. Т. 7. С. 69; см. также: Гуковский, II, С. 9*). По убеждению Б. В. Томашевского, освобождаясь от внешних форм классицистического театра, Пушкин сохранил «словесную систему драматургии Расина» (*Томашевский Б. В. За подлинного Пушкина // Литературный современник. 1936. № 8. С. 173*). В то же время театр классицизма, обходившийся ограниченным ансамблем актеров, передавал все массовые, исторические события в монологах — между тем как Пушкин вслед за Шекспиром и Гете заменял подобные пересказы действием (см.: *Фомичев С. А. «Борис Годунов» как театральная спектакль // ПИМ. Т. 15. С. 99—100*).

Пушкин называл свое произведение и трагедией, и комедией (в очень специфическом, древнем значении театрального действия — см. ниже, с. 704). В письме к Н. Н. Раевскому-младшему от второй половины июля (после 19-го) 1825 г. он утверждал: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии» (*Акад. Т. 13. С. 197, 541; оригинал по-фр.*). Впоследствии в незаконченной статье «(О народной драме и драме „Марфа Посадница“» (1830), конспективно характеризуя драматургию в ее историческом развитии, о современном ее этапе Пушкин напишет: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (*Акад. Т. 11. С. 178*).

Пушкин неоднократно указывал имя того драматурга, на чью «систему» он ориентировался, реформируя современную трагедию, — это Шекспир с его вольной обрисовкой характеров, свободой от единств, включая и стилевые, с его хрониками, идущими вслед реальному развитию исторических событий. Пушкин утверждал, что «Борис Годунов» написан «по системе Отца нашего — Шекспира» («(Письмо к издателю „Московского вестника“» — Там же. С. 66).

Пушкинские представления об этой «системе» во многих отношениях восходят к анализу творчества Шекспира в трудах А. Шлегеля (*Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Т. 2. Р. 337—409; Т. 3. Р. 1—141*) и Ж. де Сталь (*Staël-Hol-*

*stein M-me de. De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями — *фр.*). Paris, [1800]. Т. 1. Р. 231—254), а также в статье «Жизнь Шекспира» Ф. Гизо, предпосланной собранию сочинений Шекспира, переведенных на французский язык П. Летуэрнэром (*Guizot F. Vie de Shakspeare // Œuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letoumeur... Paris, 1821. Т. 1. Р. I—CLII*; в извлечениях эта статья неоднократно печаталась в русских журналах во второй половине 1820-х гг.). По свидетельству Шевырева, общавшегося с Пушкиным в 1826 г., именно перевод Летуэрнёра был источником его знакомства с Шекспиром, которого он смог читать в подлиннике не ранее 1828 г., когда в достаточной для этого степени овладел английским языком (см.: П. в восп. Т. 2. С. 40, 386). Статья Гизо, воспринятая как манифест нового, романтического направления в искусстве, получила необыкновенную популярность (см.: *Резов Б. Шекспир и эстетика французского романтизма: («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.; Л., 1964. С. 157—197*). К этой статье восходят некоторые центральные положения, высказанные Пушкиным в 1830 г. в статье о «Марфе Посаднице» Погодина (например, указание на генезис драмы как народного увеселения — см.: *Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 259—260*). У Шлегеля Пушкин мог найти характеристику драматургии Шекспира как драматургии романтической, с резким противопоставлением ее классицизму. Там же были подчеркнуты и оценены как романтические такие черты поэтики Шекспира, как смешение комического и трагического, стихов и прозы. Шлегель писал: «L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le presentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique» («Античное искусство и поэзия никогда не допускали смеси разнородных жанров; романтический дух, наоборот, любит постоянное сближение самых противоположных вещей. Природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и шутовское, воспоминание и предчувствие, абстрактные идеи и живые чувствования, божественное и земное, жизнь и смерть в романтическом жанре объединяются и сливаются самым тесным образом» — *фр.*) (*Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Т. 2. Р. 328—329*). Существенно, что переводы Летуэрнёра не передают чередования стиха и прозы у Шекспира. Эта особенность, введенная в драматическую структуру «Бориса Годунова», могла обратить на себя внимание Пушкина либо благодаря Шлегелю, либо вследствие того, что поэт все-таки видел шекспировский текст в подлиннике (см.: *Козмин Н. К. Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900* (Отд. оттиск из кн.: Записки историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета. Ч. 57). С. 29—32; Винокур 1935. С. 489—491).

Трагедиям Шекспира посвящена глава XIII книги Ж. де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями». Необычайно высокая оценка английского драматурга не помешала писательнице указать на ряд недостатков его поэтики. Так, описывая характерное для Шекспира чередование комических и трагических сцен, Ж. де Сталь замечала, что слишком резкие противопоставления благородства и низости производят тягостное впечатление на людей со вкусом. Поэтому она не относала контраст комического и трагического к безусловным достоин-

ствам шекспировских драм. (Возможно, Пушкин склонился к подобному мнению, смягчая фарсовый колорит во второй редакции трагедии. Однако в пору создания первой редакции он ссылался именно на авторитет Шекспира, защищая допустимость введения в трагедию грубых, простонародных или маркирующих «низкий стиль» выражений, — см. ниже, на с. 628, воспоминания А. М. Горчакова). В числе других недостатков Шекспира писательница называла его чрезмерное многословие.

Определяя разницу между античной и шекспировской трагедией, Ж. де Сталь указывала, что только последняя стремится пробудить у публики чувство жалости, никак не связанное с восхищением жертвой, которая может быть существом незначительным. Чтобы вызвать это чувство, Шекспир неоднократно изображает последние минуты стариков и детей. Подобное сострадание, внушаемое не великим человеком, а человеком вообще, способен вызвать у театральной публики только поистине гениальный драматург. И именно такую задачу решал Пушкин, изображая в последней сцене гибель семьи Годунова.

С изучением драмы шекспировского типа Пушкин связывал замысел романтической трагедии, которая должна быть трагедией одновременно народной и исторической. Гизо указывал, что Шекспир брал материал из хроник Р. Холиншеда (Holinshed). Возможно, в глазах Пушкина это был прецедент, которому он следовал, черпая материал для драмы в «Истории» Карамзина. Оставшийся в памяти современников пушкинский замысел создания цикла исторических трагедий о Смутном времени (см. наст. т., с. 1002—1003, примеч. к «(Проекту из десяти названий)») тоже, по-видимому, вынашивался с ориентацией на шекспировские хроники, охватывавшие длительный период междоусобных войн в Англии.

Сопоставляя хроники и трагедии Шекспира, Гизо отмечал, что в хрониках «события идут своим чередом и поэт следует за ними», в трагедиях же события «группируются вокруг одного человека и, по-видимому, нужны только для того, чтобы осветить его» («...dans les unes, les événemens suivent leur cours et le poète les accompagne; dans les autres ils se groupent autour d'un homme et ne semblent servir qu'à le mettre en lumière» — Guizot F. Vie de Shakspeare. P. LXXXV). В «Борисе Годунове» оба этих принципа совмещаются, а интерпретация взаимодействия исторической личности и судьбы чрезвычайно близка к той характеристике организации действия в драмах Шекспира, которая дана в статье «Жизнь Шекспира»: «Les événemens suivent leur route, l'homme entre dans la sienne; il emploie sa force à les détourner de la direction dont il ne veut pas, à les vaincre quand ils le traversent, à les éluder quand ils l'embarassent; il les soumet un moment à son pouvoir pour les retrouver bientôt, plus ennemis, dans le cours nouveau qu'il leur a fait prendre, et succombe enfin, mais tout entier, dans la lutte où se brisent sa destinée et sa vie» («...события следуют своей дорогой, человек вступает на свою; он прилагает все силы для того, чтобы отклонить их от того направления, которое кажется ему нежелательным, чтобы победить их, когда они становятся на его пути, обойти их, когда они ему мешают; на мгновение он подчиняет их своей воле, но вскоре снова встречает их еще более враждебными на том пути, по которому он их направил, и наконец погибает, весь целиком, в борьбе, которая ломает и его судьбу, и его жизнь» — фр.) (Ibid. P. LXXXIX—XC).

Неоднократно отмечались конкретные сцены и мотивы шекспировских пьес, отразившиеся в различных эпизодах «Бориса Годунова» (см., например: Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму: Историко-критический этюд. М., 1887. С. 71—75; Покровский М. Шекспиризм Пушкина. С. 8—15; Винокур 1935.

С. 496; *Gifford H. Shakespearean Elements in «Boris Godunov» // The Slavonic and East European Review. 1947. Vol. 26. № 66. P. 152—160; Greenleaf M. Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994. P. 172—174*). «Первоначально такие сходжения объяснялись почти исключительно заимствованиями, позднее, однако, высказывались мнения, что значительная их часть объясняется типологической общностью драматических ситуаций в произведениях, посвященных государственной смуте, междоусобице, узурпации престола и т. п.» (*Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 39*). К числу параллелей, которые можно объяснить прямым влиянием Шекспира, относятся: переключки «народных» сцен в начале и конце «Бориса Годунова» с аналогичными сценами в «Юлии Цезаре» («*Julius Caesar*», 1599); эпизоды отказа от короны при избрании на царство Бориса и Ричарда III («*Ричард III*», акт 3, сц. 7); сходство между сценой в корчме и фальстафовскими сценами у Шекспира; параллельное развитие действия в двух враждебных лагерях — в лагере Самозванца и в Москве («*Борис Годунов*»), в лагерях короля Генриха и мятежных феодалов, возглавляемых Хотспером («*Король Генрих IV*», ч. 1 («*King Henry IV*», 1598)); сцены прощания Бориса с Федором и Генриха IV с принцем Генрихом («*Генрих IV*», ч. 2, акт IV, сц. 4); заключительная ремарка «Народ безмолвствует» и рассказ о народе, промолчавшем в ответ на призыв кричать «Да здравствует король наш Ричард» («*Ричард III*», акт 3, сц. 7). Подробнее об этих, а также других, более мелких параллелях см. ниже, построчные примечания. Библиографию вопроса о соотношении драматургии Шекспира и Пушкина см.: *Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 253—254; Левин Ю. Д. 1) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 58—59; 2) Шекспир и русская литература XIX века. С. 32—63*.

Ориентация на Шекспира, разумеется, не отменяет стилистического своеобразия пушкинской драмы. Включение прозы в стиховую драму у Шекспира, как правило, происходит в сценах, которые служат своего рода интермедиями и рассчитаны на комический эффект. У Пушкина прозаическими являются как комические, так и трагические сцены. Если у Шекспира, по замечанию Шлегеля, прозой чаще всего говорят слуги и другие особы невысокого звания, то у Пушкина этот принцип не соблюден. Народ в его трагедии может говорить стихами, патриарх, игумен, бояре — прозой (подробнее см.: *Винокур 1935. С. 493—494*). Кроме того, у Пушкина вторжение прозы может нести дополнительные композиционные функции (например, оно подчеркивает сюжетные повороты — см.: *Лазарчук Р. М. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: (Проблема соотношения стиха и прозы) // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. / Тартуский гос. ун-т. Каф. рус. лит. Таллин, 1987. С. 59—62*).

Если захват узурпатором власти составляет большую часть содержания шекспировских пьес (см., например, «*Ричард II*» («*The Tragedy of King Richard II*», 1595), «*Ричард III*», «*Макбет*» («*Macbeth*», 1606)), то трагедия Пушкина начинается в тот момент, когда эта цель практически достигнута (*Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. С. 39; там же, с. 42—46, см. о других принципиальных отличиях от поэтики Шекспира*). В целом организация действия в «Борисе Годунове» не только не соответствует канонам классицистической французской и русской драматургии — она отлична и от шекспировской. Трагедия Пушкина значительно меньше шекспировских пьес по объему; принцип чередования коротких сцен, быстрая смена места и времени действия сравнительно с Шекспиром значительно усилены. Уже современники Пушкина отмечали отличие «Бориса Годунова» от трагедий Шекспира. Так, например, А. А. Бестужев писал Н. А. Полевому 13 августа

та 1831 г., что в сравнении с пьесами Шекспира и Шиллера в «Борисе Годунове» Пушкина нет последовательности в развитии действия: «...ничего кроме прекрасных отдельных картин, но без связи, без последствия» (РВ. 1861. Т. 32. № 3. С. 304). Главное отличие драматургической техники Пушкина от шекспировской, по мнению ряда исследователей, состоит в «разорванности» действия, в том, что каждая новая картина якобы не развивает событий, «заявленных» в предыдущей. С. Н. Дурьлин сформулировал эту мысль осторожно: «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен „Годунова“ не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом» (Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 71). В некоторых работах та же мысль выражена более резко и категорично. Так, если А. Л. Слонимский готов рассматривать сцену «Ночь. Сад. Фонтан» как самостоятельное драматическое образование — «маленькую трагедию» с «исчерпывающим развитием темы и крепким финалом» (Слонимский. С. 490), то С. Б. Рассадин уже всю структуру «Бориса Годунова» трактует как соединение (по принципу «пьесы в пьесе») трех маленьких трагедий, к тому же разнохарактерных: драмы с элементами комизма, собственно трагедии в чистом виде и драматической хроники (Рассадин. С. 33—35).

Художественное воплощение истории, альтернативное принципам французского классицизма, Пушкин находил и у другого любимого им английского автора — Вальтера Скотта. В 1830 (?) г. Пушкин писал: «Главная прелесть ром(анов) *W(alter) Sc(ott)* состоит (в том), что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* (напыщенностью — *фр.*) *фр(анцузских)* трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* (важностью — *фр.*) истории, но современно, но домашним образом» (Акад. Т. 12. С. 195). Вполне очевидно, что именно этот, вальтер-скоттовский, способ передачи истории Пушкин стремился осуществить в своей трагедии. В июле (после 19-го) 1825 г. Пушкин писал Н. Н. Раевскому-младшему: «Вы спросите меня: а ваша трагедия — трагедия характеров или костюмов? Я избрал наиболее легкий род (во французском оригинале письма: *le genre le plus aisé*), но попытался соединить и то, и другое» (Акад. Т. 13. С. 198, 542). Как поясняет Г. О. Винокур, выражение «*tragédie (...)* *de costume*» «означает собственно трагедию, основанную на бытовых исторических подробностях, и, может быть, точнее могло бы быть передано термином „костюмная трагедия”». «Первый из этих родов — трагедия характеров — интерпретируется здесь Пушкиным в духе шекспировского театра, а „*costume*”, бытовой, домашний исторический фон — идет от Вальтер Скотта» (Винокур 1935. С. 497). Н. Ф. Филиппова предложила перевести французское выражение «*le genre le plus aisé*» не как «наиболее легкий род», а как «наиболее свободную форму» (Филиппова Н. Ф. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Книга для учителя. М., 1984. С. 67).

Вполне вероятно, что определенное влияние на Пушкина могли оказать представления о немецкой драматургии, почерпнутые из французских источников. В книге Ж. де Сталь «О Германии» («*De l'Allemagne*», 1810), которую Пушкин читал в 1825 г. (свидетельством тому — воздействие этой книги на созданную в 1825 г. «Сцену из Фауста» — см.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 105—106), немецкая драматургия конца XVIII—начала XIX в. характеризовалась через сопоставление с французским театром, сохранявшим верность классици-

стическим правилам. Трагедии классицизма, ориентированной на мифологические сюжеты, Ж. де Сталь противопоставляла историческую трагедию, которой отдали предпочтение немецкие авторы. Она подчеркивала, что сама история представляет собой великую драму, поставляющую сюжеты для театра (гл. XV, посвященная драматическому искусству). Природа этих сюжетов исключает соблюдение единства места и времени, что же касается единства действия, то оно остается существенным и для исторических трагедий.

Излагая свои взгляды на немецкую драматургию, Ж. де Сталь попутно пересказала некоторые идеи Бенжамена Констан (Constant de Rebecque), сославшись на его предисловие к трагедии Шиллера «Валленштейн». Не исключено, что Пушкин был непосредственно знаком с этим предисловием, создававшимся одновременно с книгой «О Германии» и предпосланным констановской обработке «Валленштейна» (Wallstein: Tragédie en 5 actes et en vers; précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand; et suivie de notes historiques / Par Benjamin Constant de Rebecque. Paris; Genève, 1809; русский перевод более поздней редакции этой статьи см.: Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма / Пер. с фр. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М., 1982. С. 257—280 (Сер. «История эстетики в памятниках и документах»)). Во всяком случае целый ряд идей, высказанных здесь Константином, оказался близок драматургическим принципам Пушкина. Констан характеризует два немецких произведения, отчасти родственных по своей поэтике «Борису Годунову»: «Лагерь Валленштейна» (пролог к трилогии Шиллера) и «Гёца фон Берлихингена» Гете. В первом из них изображена походная жизнь солдат. Констан обращает внимание на то, что между сменяющимися друг друга сценами нет связующих звеньев, но эта отрывочность естественна, благодаря ей формируется живая картина военных нравов, объединенная в своем мнимом беспорядке могучей фигурой Валленштейна, которой заняты все умы, которую наперебой обсуждают появляющиеся на сцене персонажи. Простой люд не представляет собой единой массы, эпизодические герои наделены разноречивыми чувствами, они испытывают то воодушевление, то недоверие, пытаются рассуждать, предаются суевериям и т. п. (особо подчеркнуто и суеверие самого Валленштейна — этой теме посвящено несколько страниц). В немецких трагедиях присутствует множество второстепенных персонажей, казалось бы, несколько не связанных с сюжетом. Но впечатления, производимые на них действиями главных героев, усиливают зрительские впечатления, а в целом эта группа персонажей, которая служит чем-то вроде «второй публики» и на разные лады обсуждает основное действие, выполняет в немецких трагедиях обновленную по сравнению с античной традицией функцию хора, посредничавшего между сценой и амфитеатром. По мнению Констан, это гораздо более удачный способ общения с публикой, чем характерное для французских трагедий общение при посредстве условных фигур наперсников (о введении наперсников как проявлении несовершенства классицистической драматургии писал также А. Шлегель — см.: Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. T. 2. P. 166—167). Ямбический нерифмованный стих позволяет немецким драматургам создать иллюзию разговорной речи, что совершенно исключено при обращении к характерному для французской трагедии торжественному александрийскому стиху. В отличие от французов немцы свободны от нелепых требований соблюдения единства времени и места.

Констан отмечал, что немцы проявляют большой интерес как к отечественной, так и к мировой истории и потому подготовлены к восприятию исторической драмы,



в то время как французы отдают предпочтение трагедии, основанной на вымысле или мифологическом сюжете. Эта национальная особенность позволила Шиллеру в «Валленштейне» рассыпать множество исторических намеков, которые его соотечественники схватывали с полуслова. Ср. приведенное выше (с. 601) требование Пушкина держать в памяти последний том Карамзина, чтобы выполнить непременно условие восприятия его трагедии, связанное с пониманием намеков, относящихся к истории того времени.

Сопоставляя героев французских и немецких трагедий, Констан подчеркивает, что французская драматургия, сосредоточившись на изображении единой и единственной трагической *страсти*, принципиально отказывается от воплощения *характера* во всем разнообразии его черт, со свойственными ему слабостями, непоследовательностью и изменчивостью. Создание такого характера является достижением немецкого театра. Именно эту идею, со ссылкой на Констан, передает в своей книге Ж. де Сталь. Пушкин развивал близкую мысль в 1835—1836 гг., сопоставляя в «Table-talk» характеры, созданные Мольером и Шекспиром (см.: Акад. Т. 12. С. 159—160). Немцы не боятся помещать своих героев в обыденную обстановку — в качестве примера Констан указывает на «Гёца фон Берлихингена» Гете. Эту драму упоминал и Август Шлегель в семнадцатой лекции «Курса драматургии». Он подчеркивал, что в «Гёце» смело опротестованы стеснительные драматические правила, что герои говорят подлинным языком прошлого и что глубокий исторический смысл драмы связан с изображенным в ней конфликтом двух эпох, на сломе которых разворачивается действие (см.: *Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique*. Т. 3. Р. 293—294; в экземпляре книги, сохранившейся в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 1356), эти страницы не разрезаны).

Мощными ассоциативными соответствиями трагедия Пушкина связана с библейским сюжетом о грешном царе Сауле, от которого «отступил Бог», и о «жестоковейном» народе, сначала умолявшем Бога дать ему царя, а затем отвернувшемся от царя, ставшем орудием его наказания и гибели его детей. Аналогия с сюжетом «Бориса Годунова» столь очевидна, что ее можно полагать отрефлексированной поэтом. Сходство ситуации конца XVI в. в России с библейским рассказом об избрании первого нудейского царя Саула (1 Цар. 10:17—27) было замечено уже современниками Годунова. Патриарх Иов, возглавлявший кампанию по избранию Годунова на царство и желавший придать этой политической акции легитимный и сакральный характер, разработал ритуал проведения ее, соответствовавший библейскому описанию; поведение Годунова в этой ситуации тоже было ориентировано на библейский образец. Сам Иов уподоблялся пророку Самуилу, а всходивший на престол царь Борис — Саулу. Конечно, Иов не предполагал, что дальнейшая судьба Годунова и его династии будет также сходна с судьбой Саула. Но пушкинская трагедия позволяет «продлить» аналогию, изобразив и болезнь царя, и гибель его сына, и терзания «злого духа», которым одержим царствующий Борис Годунов. Подробнее см.: *Лотман Л. Судьбы царей и царств в Библии и трагизм истории в «Борисе Годунове»* // *Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина*. Jerusalem, 2000. С. 103—107.

Историзм пушкинской трагедии ярче всего выразился при введении в нее «полских сцен». Замысел их сложился не сразу: эти сцены отсутствовали в первоначальном плане драмы, действие которой должно было разворачиваться в России и на по-

лях сражений. Но в ходе работы над трагедией появился мотив, важный для интерпретации исторических событий: перед Пушкиным встала проблема участия в них польско-литовских политических кругов, католической церкви, в частности иезуитов, и военных формирований поляков. В «Димитрии Самозванце» Булгарина эта проблема была решена однозначно: явление Самозванца (которого Булгарин не считал возможным отождествлять с Гришкой Отрепьевым) трактовалось как следствие иезуитского заговора. В «Предисловии» к роману, скрыто полемичном по отношению к Пушкину, Булгарин ссылался на авторитет московского митрополита Платона (П. Е. Лёвшина), сходным образом истолковавшего эти события в своей «Краткой церковной истории» (1805; переиздана в 1823 и 1829 гг.) (см.: *Калцтин П. В., Кулагин А. В.* Об источниках пушкинской заметки «Мнение митрополита Платона...» // *Врем. ПК. Вып. 26. С. 157—166*; там же см. об отклике Пушкина в 1831 г. на концепцию митрополита Платона). В «Борисе Годунове» отчетливо обрисовано идущее из польских кругов стремление распространить в России католическое влияние (см. диалог Самозванца с патером Черниковским в сцене «Краков. Дом Вишневецкого»). Однако, как подчеркнул Г. О. Винокур, польская среда в отличие от русской преимущественно представлена в трагедии Пушкина не со стороны ее политических интересов: «...польские вельможи не обнаруживают своих политических замыслов ни одним словом», они действуют «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»)» (Винокур 1935. С. 487).

В «Борисе Годунове» столкновение России и Польши действительно дано не столько в политическом ракурсе, сколько через соотношение, взаимное притяжение и отталкивание русской и европейской культур, через художественное сопоставление польской культуры, несомненно обладающей чертами общеввропейской постренессансной цивилизации, и русского традиционного быта, несущего на себе отпечаток церковной православной духовности. По мнению П. В. Анненкова, Пушкин дал «удивительно яркую картину двух противоположных цивилизаций, поставленных лицом друг к другу и на минуту смешавшихся в общем хаосе, порожденном обстоятельствами» (Анненков. Материалы 1855. С. 149). В «Борисе Годунове» изображены два типа любовных отношений (Ксения и Марина), два типа словесности (летописание Пимена и латинские стихи польского поэта), два приема гостей (в Москве у Шуйского и в Самборе у Мнишка), два типа государей (Борис и Самозванец), представители двух церквей (патриарх Иов и патер Черниковский). Подробный анализ этих противопоставлений см.: Гуковский, II. С. 41—52. Там же, на с. 55—64, дан анализ стилистических и языковых средств воплощения русско-польского противостояния в «Борисе Годунове». Польский исследователь А. Дворский, высоко оценивая сопоставление русской и польской культур в «Борисе Годунове», отмечает в то же время, что некоторые пушкинские представления о польском национальном характере (амбициозность, горделивость в сочетании с красотой и обаянием, хитростью и изворотливостью, непокорностью и бунтарством в образе Марины, хвастовство в сочетании с трусливостью в образе Ляха в сцене «Севск») совпали с расхожими схемами и стереотипами, известными по литературным и документальным свидетельствам эпохи (см.: *Дворский А.* Пушкин и польская культура. СПб., 1999. С. 108—111).

Польское восстание 1830 г. дало современникам повод искать в драме Пушкина, вышедшей в 1831 г., те политические аллюзии, которые вовсе не были в ней заложены

ны. 7 января 1831 г. Пушкин писал П. А. Плетневу: «Жду перевода и суда немцев, а о французах не забочусь. Они будут искать в Борисе применений к Варшавскому бунту и скажут мне, как наши: „Помилуйте-с!..”» (Акад. Т. 14. С. 142). О восприятии пушкинской драмы в контексте польских событий см.: *Ронен И.* Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997. С. 84—85.

«Национальный колорит, выводимый романтиками из субъективного переживания души народа, внеисторической и „вечной” его сущности, в пушкинской трактовке становится конкретно-историческим колоритом, уже не переживаемым, а объясняемым в качестве определенного этапа жизни народа, его реального, даже „внешнего” бытия. Так, польские сцены рисуют не „дух польской нации”, а западную, и именно аристократическую, салонную, книжную, верхушечную культуру католических стран эпохи позднего Возрождения. Таким образом, определение человека, его обусловленность национальным духом, отраженным в нем, намеченные романтическим „местным колоритом”, углубляются Пушкиным до определения человека, его обусловленности — во всем его внешнем существовании и во всем его внутреннем психологическом бытии — реальными историческими условиями, его породившими» (Гуковский, П. С. 53).

В литературе, посвященной трагедии Пушкина, долгое время господствовала мысль о конфликте царя и народа как основе драматической коллизии «Бориса Годунова». В исследовательских работах многократно повторялась мысль о мудрости и безошибочности «народного мнения», которое служит действующей силой трагедии (попытку менее предвзятого анализа см.: *Серман И. З.* Парадоксы народного сознания в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // *Russian Language Journal*. 1981. Т. 35. № 120. С. 83—88). О колебаниях Пушкина в решении вопроса о взаимоотношениях народа и власти и об интерпретации в трагедии проблемы нравственного чувства народа см. также: *Эткинд Е. Г.* «Союз ума и фурий»: (Пушкинские мятежники) // (Россия/Russia. 1987. № 5. P. 79—90). Высказывалось мнение, что драматургические особенности «Бориса Годунова»: отказ от отчетливо выраженной интриги, резкое увеличение числа персонажей, полицентризм действия — явились следствием новой для русской драматургии темы взаимоотношений власти и народа (см.: *Карпов А. А.* «Борис Годунов» А. С. Пушкина // *Анализ драматического произведения*. Л., 1988. С. 93—94).

Создавая «Бориса Годунова» в нарушение устоявшихся законов драматического искусства, Пушкин думал о реформе театра. Он сознавал, что русская сцена не подготовлена к тому стилю исполнения, который соответствовал бы тексту трагедии, но тем не менее надеялся на ее постановку. Весной 1826 г. в несохранившемся письме к П. А. Катенину он передавал поклон А. М. Колосовой и предлагал ей сыграть роль Марины Мнишек. Колосова дала согласие, но Катенин — ее учитель и театральный наставник — предполагал, что пьесе не пропустит цензура; к тому же он, очевидно, был заведомо убежден в несценичности «Бориса Годунова» (см. письмо Катенина к Пушкину от 6 июня 1826 г. — Акад. Т. 13. С. 282; подробнее об этом эпизоде отношений Пушкина с Колосовой см.: *Рогачевский А. Б.* К вопросу о сценичности «Бориса Годунова» А. С. Пушкина: (Проблема жанра) // *Филологические науки*. 1989. № 1. С. 14—16). Позднее, в начале 1830 г. (до 4 марта), Пушкин посещал супругов В. А. Каратыгина и Колосову и читал у них «Бориса Годунова» в присутствии И. А. Крылова, явно рассчитывая на поддержку ведущих актеров тогдаш-

него театра (см.: *Летопись 1999*. Т. 3. С. 148; П. в восп. Т. 1. С. 202, 482; примеч. В. Э. Вацуру). Речь шла о постановке сцены у фонтана (полный текст трагедии в то время не был разрешен даже к печати). По-видимому, Пушкин понимал, что эта сцена в наибольшей мере соответствует традиционным представлениям о сценичности, что она может быть сыграна автономно и что наличие в ней женской роли является ее существенным преимуществом. А. М. Колосова-Каратыгина вспоминала: Пушкин «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 обычною своею любезностью и извинениями, отказал нам в своем согласии: личность самозванца была тогда запрещенным плодом на сцене» (П. в восп. Т. 1. С. 202). Можно предположить, что Бенкендорф, который с самого начала, готовя доклад царю о трагедии Пушкина, категорически утверждал, что «во всяком случае это сочинение не годится для сцены» (оригинал по-фр.: Выписки из писем графа Александра Христофоровича Бенкендорфа к императору Николаю 1-му о Пушкине // *Старина и новизна*. СПб., 1903. Кн. 6. С. 4), руководствовался не только «запретностью» личности Самозванца, но и особенностями произведения, из которого она извлечена, в целом. К тому же Каратыгин вряд ли особенно настойчиво добивался разрешения. Он явно не понял и не принял жанр и стиль трагедии Пушкина, хотя при авторе, очевидно, не выражал своего мнения в прямой форме. Об отношении Каратыгина к «Борису Годунову» свидетельствует его письмо к Катенину от 5 марта 1831 г., в котором актер характеризовал трагедию как «галиматью в шекспировском роде» (*БЗ*. 1861. Т. 3. № 19. Стб. 600).

В 1831 г. сцену у фонтана хотела поставить в свой бенефис М. И. Вальберхова (см. письмо О. М. Сомова к Пушкину от 31 августа 1831 г. — *Акад.* Т. 14. С. 217). В 1833 г. разрешение на постановку той же сцены пробовал получить московский Малый театр, но цензор Е. И. Ольдекоп, сославшись на высочайший запрет, в просьбе отказал (см.: *Дурьлин С. Н.* Пушкин на сцене. С. 68; *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох: 1825—1881. [Пг., 1917]. С. 143—144).

Первое представление «Бориса Годунова» состоялось только 17 сентября 1870 г. в Марининском театре. Спектакль был поставлен силами Александринского театра (см.: *Гозенпуд А. А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // *ПИМ*. Т. 5. С. 348—350; *Фельдман*. С. 189—195). Художественные неудачи этой и большинства позднейших постановок «Бориса Годунова» создали трагедии весьма устойчивую репутацию гениального литературного произведения, написанного без должного внимания к законам сцены (о сценической судьбе «Бориса Годунова» см.: *Фельдман*. С. 183—281; *Лапкина Г.* На афише — Пушкин. Л.; М., 1965; *Филиппова Н. Ф.* Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972. С. 104—123).

О несценичности «Бориса Годунова» писали многие исследователи, не всегда выдвигая в пользу своей точки зрения убедительные аргументы. Нередко, например, указывалось на то, что пьеса, предполагающая частые смены декораций, массовые и батальные сцены, выезды на лошадях, создана вне учета возможностей современного Пушкину театра. Однако постановочные трудности «Бориса Годунова» могли быть легко решены русской сценой 1820-х гг. Техника «частых перемен» была привычна для оперно-балетного и драматического театра того времени, в котором работали декораторы с мировым именем — Пьетро Гонзаго (1751—1831), Доминик Корсини (1774—1814), искусный машинист Дранше, — пользовавшиеся изощренными техническими средствами. Дивертисменты и парадные спектакли включали та-

кие элементы, как воинские «эволюции», шестивия полков, появление конницы и пехотинцев. Конные выезды включались и в драматические, и в балетные спектакли. Многие в пушкинской драме рассчитано на типичные для театра его времени сценические эффекты. Так, популярность «каскадов», вероятно, предопределила то, что свидание Самозванца с Мариной происходит у фонтана. Сопоставление бала и свидания часто использовалось как эффектный прием. Принято было и участие в спектаклях детей, и выведение таких персонажей, как Юродивый (см.: *Гозенпуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова»*. С. 347; *Фельдман С. 77—82*).

Несоответствие «Бориса Годунова» сценической практике XIX в. иногда видят в том, что трагедия Пушкина не годилась для постановки в театре, не знавшем подлинной режиссуры. Развитие этой точки зрения см., например, в статье А. А. Гозенпуда «О сценичности и театральной судьбе „Бориса Годунова“». Вслед за режиссерами В. Э. Мейерхольдом и А. Д. Диким, Гозенпуд считает, что Пушкин был предтечей режиссерского театра: создавая свою трагедию, он мыслил как режиссер (с. 340, 347—348).

Еще одной причиной, по которой театру трудно овладеть поэтикой «Бориса Годунова», считается отсутствие в драме последовательно развивающегося действия. Ю. Д. Левин, сопоставляя драматургическую технику Пушкина и Шекспира, пришел к выводу о несценичности «Бориса Годунова», справедливо отмечая, что Шекспир более целеустремленно развивает действие; усиливая его напряжение от сцены к сцене, он постоянно поддерживает зрительский интерес. Исследователь подчеркивает также, что текст Шекспира в отличие от пушкинского обладает информационной избыточностью, необходимой для того, чтобы сделать его доходчивым при сценическом воплощении (см.: *Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина*. С. 59—70). Одно из важнейших средств, обеспечивающих «занимательность» шекспировского театра, — принцип «двойного времени» (термин принят в исследованиях, посвященных драматургии английского Возрождения). Эффект «двойного времени» возникает как следствие драматического сжатия эпического повествования: за краткий срок драматического действия происходят события, требующие значительно более объемного временного разворачивания. Так, например, в «Макбете» «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длительный срок. (...) Такие несоответствия встречаются у Шекспира постоянно. Но схема „двойного времени“ позволяла драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей» (Там же. С. 64—65). У Пушкина же в «Борисе Годунове» сцены «обособлены, слабо сцеплены одна с другою, замкнуты в себе» (Там же. С. 65).

Близка к Ю. Д. Левину в объяснении неудач сценического воплощения «Бориса Годунова» Ст. Сандлер, автор книги «Далекое радости: Александр Пушкин и творчество изгнания» (СПб., 1999; пер. с англ. Г. А. Крылова; *Sandler St. Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile*. Stanford, 1989). По мнению Сандлера, драма Пушкина построена как монологическая система. Каждый герой произносит свою речь, не контактируя с собеседником, диалогическое взаимодействие не движет действие. Выраженная авторская позиция отсутствует. (Возражения против последнего положения см. в рецензии И. В. Немировского — РЛ. 1991. № 1.

С. 219.) Показательно, что те черты трагедии Пушкина, которые, по мнению Сандлер, делают ее несценичной, сходны с «недостатками», впоследствии обнаруженными критикой в пьесах Чехова.

«Борис Годунов» — самое «вольнодумное» драматическое произведение русской литературы, до сих пор «не разгаданное» театром, — явилось, как и задумал Пушкин, началом радикальной перестройки жанра трагедии и самого отношения к драматизму и трагизму в России. С. М. Бонди отмечает: «...ряд свойств пушкинской драматургии, которые делают ее мало „сценичной“ <...> позже вошли в обиход европейского театра, и мы находим их у ряда признанных и несомненно театральных драматургов. <...> Дрaму с ослабленной интригой, без отчетливо выраженной борьбы, столкновений, где сцены следуют друг за другом не в порядке логического развития, а в порядке простого (художественно мотивированного) чередования, мы находим у Чехова, Горького...» (Бонди С. Драматургия Пушкина // Бонди. Статьи. С. 206).

Окончив трагедию, поэт сообщил друзьям, что «ею очень доволен» (письмо к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. — Акад. Т. 13. С. 244; см. также письмо к П. А. Вяземскому около 7 ноября 1825 г.), однако не спешил познакомить с ней даже самый узкий круг читателей. Карамзин и Жуковский просили прислать им текст «Бориса Годунова», который они хотели использовать при хлопотах за Пушкина перед новым царем. 27 февраля 1826 г. П. А. Плетнев писал Пушкину: «Жуковский особенно просит прислать Бориса. Он бы желал его прочесть сам, и еще (когда позволишь) на лекции его» (т. е. на лекции по литературе великой княгине Елене Павловне). 7 (?) марта Пушкин отвечал весьма резко: «Какого вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного пою» (Там же. С. 264, 266). Карамзин умер, так и не прочитав «Бориса Годунова».

Судя по всему, Пушкину хотелось самому видеть первое впечатление, которое произведет его трагедия. Это желание находило выражение в чтении отдельных сцен посетителям Михайловского. Первым слушателем был Дельвиг, который побывал в Михайловском в апреле 1825 г., когда трагедия еще не была окончена (см. письмо С. М. Дельвига к А. Н. Карелиной от 25 марта 1826 г. — Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 191). Во второй половине (не позднее 24-го) сентября Пушкин рассказывал Вяземскому о свидании с А. М. 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» (Акад. Т. 13. С. 231). Рассказ Горчакова об этом чтении сохранился в записи А. И. Урусова, опубликованной в 1883 г. По воспоминаниям Горчакова, Пушкин читал ему, в частности, «наброски сцены между Пименом и Григорием. <...> В этой сцене <...> было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость и говорилось что-то о „слюнях“». Горчаков «заметил Пушкину, что такая искусственная тривиальность довольно неприятно отделяется от общего тона и слога, которым писана сцена... „Вычеркни, братец, эти слюни. Ну к чему они тут?“ — „А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадают“ — возразил Пушкин. „Да; но Шекспир жил не в XIX веке и говорил языком своего времени“ <...>. Пушкин подумал и переделал свою сцену» (П. в восп. Т. 1. С. 380—381). Мемуары Горчакова неточны: «слюни» упоминаются не в сцене между Пименом и Григорием, а в сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь», целиком исключенной из печатной редакции «Бориса Годунова». В Михайловском Пушкин

всю ночь напролет читал «Бориса Годунова» А. Н. Вульффу (см. запись со слов Вульфы — *Семевский М.* Прогулка в Тригорское // *Семевский М.* Прогулка в Тригорское : Биографические исследования и заметки о Пушкине. СПб., 2008. С. 100).

Восторженная встреча, которую оказала литературная Москва Пушкину осенью 1826 г., вызвала у него взрыв энергии. Его занимали многочисленные встречи, новые знакомства, молодые писатели, готовые с ним сотрудничать, предложения об участии в альманахах, замыслы совместного издания журнала, но главным содержанием двух месяцев, которые Пушкин провел осенью 1826 г. в Москве, были авторские чтения «Бориса Годунова».

10 сентября Пушкин читал свою трагедию у С. А. Соболевского в присутствии П. Я. Чаадаева, М. Ю. Вильгорского, Д. В. Веневитинова и, возможно, — И. В. Киреевского (см. письмо С. А. Соболевского к М. Н. Лонгинову от 1855 г. — Пис. Вып. 31—32. С. 40; см. также дневниковые записи Погодина от 10 и 11 сентября 1826 г. — П. в восп. Т. 2. С. 9; эти документы опровергают ошибочное представление о том, будто первое московское чтение трагедии состоялось у Веневитиновых; последняя версия восходит к М. А. Веневитинову — см.: *Веневитинов М.* О чтении Пушкиным «Бориса Годунова» в 1826 г. в Москве // *Русские ведомости.* 1899. № 143. 26 мая). В том же письме С. А. Соболевский назвал в числе слушателей С. П. Шевырева, который, однако, вспоминает, что познакомился с Пушкиным позднее — на балу у Веневитиновых, состоявшемся 17 сентября (см.: *Шевырев С. П.* Рассказы о Пушкине // П. в восп. Т. 2. С. 39; *Летопись 1999.* Т. 2. С. 178). 25 сентября состоялось чтение в доме Веневитиновых; оно прошло в самом узком кругу (см.: *Летопись 1999.* Т. 2. С. 181). 29 сентября Вяземский писал А. И. Тургеневу и Жуковскому: «Пушкин читал мне своего Бориса Годунова. Зрелое и возвышенное произведение. Трагедия ли это, или более историческая картина, об этом пока не скажу ни слова: надобно вслушаться в нее, вникнуть, чтобы дать удовлетворительное определение; но дело в том, что историческая верность нравов, языка, поэтических красок сохранена в совершенстве, что ум Пушкина развернулся не на шутку, что мысли его созрели, душа прояснилась и что он в этом творении вознесся до высоты, которой он еще не достигал. Сегодня читает он ее у меня Блудову, Дмитриеву: забавно будет видеть классическую чопорность его (И. И. Дмитриева) под стрельбою романтической цепи. Пушкин скачет из года в год, из России в Польшу, из Польши в Россию, из стихов в прозу: монахи говорят по-матерну, Маржерет говорит по-французски (...). Впрочем, тут Пушкин только что тешился, и этих потех и проказ всего-навсего страничка: выключить ее легко. Но Дмитриев будет очень любопытен» (АбТ. Вып. 6. С. 42). Примерно два месяца спустя, 20 ноября, Вяземский писал тем же адресатам: «Вы просите стихов из Бориса Годунова. Пушкина здесь нет, он поехал в деревню дописывать и увез с собою трагедию, да к тому же трагедия его не годится на крошку. Она важная, сочная штука мяса, как говорят поляки (...): ее надобно подать на стол целиком» (Там же. С. 48). О реакции на трагедию И. И. Дмитриева, «действительного тайного советника и генерал-прокурора классицизма», в том же письме сказано: «...надобно отдать ему справедливость: он явил большую терпимость и уступчивость» (Там же; см. также отзыв Вяземского о сцене в Чудовом монастыре в письме к Жуковскому и А. И. Тургеневу от 6 января 1827 г. — Там же. С. 53).

12 октября Пушкин еще раз читал «Бориса Годунова» в доме Веневитиновых в присутствии М. П. Погодина, С. П. Шевырева, И. В. и П. В. Киреевских, А. С. и Ф. С. Хомяковых, В. П. Титова, Н. М. Рожалина, В. И. Оболенского,

И. С. Мальцева, Э. А. Волконской и др. (см. дневниковые записи Погодина от 24, 25, 26 сентября и 12 октября 1826 г.: П. в восп. Т. 2. С. 12—13; Летопись 1999. Т. 2. С. 190—191). М. П. Погодин описал это чтение в 1865 г.: «До сих пор еще — а этому прошло сорок лет — кровь приходит в движение при одном воспоминании (...). Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского 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 все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний, например, при стихах Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила (...).

Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления» (П. в восп. Т. 2. С. 27—28).

Баратынскому Пушкин прочел «Бориса Годунова» отдельно в сентябре или октябре (см.: Летопись Баратынского. С. 182—183). 29 декабря 1826 г. Н. М. Языков в письме к П. М. Языкову упомянул о том, что Пушкин читал ему «Бориса Годунова» (см.: Там же. С. 221; Языковский архив. СПб., 1913. Вып. 1. С. 290).

В 1827—1828 гг., когда отдельные сцены трагедии уже появились в печати, с ее полным текстом мог познакомиться только узкий круг московских и петербургских друзей и знакомых Пушкина. Известно, что в Петербурге в ноябре 1827 г. он читал «Бориса Годунова» вернувшемуся из-за границы Жуковскому — см. письмо Жуковского к А. И. Тургеневу от 27 ноября (Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 230). 11 мая 1828 г. Пушкин читал «Бориса Годунова» у А. А. Перовского в присутствии И. А. Крылова. В тот же или на следующий день на вопрос Пушкина о впечатлении, произведенном на него трагедией, Крылов уклончиво ответил притчей. Ее смысл означал, что в рамках эстетической системы, принятой автором, трагедия хороша, но самой этой системы Крылов не признает (см.: Летопись 1999. Т. 2. С. 383; письмо П. А. Вяземского к В. Ф. Вяземской от 12 мая 1828 г. (ЛН. Т. 58. С. 79); П. в восп. Т. 1. С. 132). 16 мая того же года состоялось чтение трагедии в салоне гр. И. С. Лавалы в присутствии А. С. Грибоедова, А. Мицкевича, П. А. Вяземского, А. И. Кошелева и других представителей высшего света (см. письмо Вяземского к А. И. Тургеневу от 17 мая 1828 г. в кн.: А. С. Пушкин: Новонайденные его сочинения. Его черновые письма. Письма к нему разных лиц. Биографические и критические статьи о нем. Вып. 2: К биографии А. С. Пушкина. М., 1885. С. 39). А. И. Кошелев передал свои впечатления в письме к матери от 21 мая 1828 г.: «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'œuvre), которые мы можем смело противопоставить всему, что представляют лучшего иностранные теат-



ры». Кошелев не считал, что трагедия вовсе лишена недостатков: «Жаль, что в целом нет такого совершенства, как в частях. Пьеса лишена преобладающей страсти; интерес двоятся между Борисом и Отрепьевым; развязка тоже не удалась». Тем не менее Кошелев был уверен, что «Пушкину принадлежит слава создания драмы, которую всегда будет гордиться Россия и которая — в случае перевода на иностранные языки — откроет национальный дух нашего отечества» (*Колупанов Н.* Биография А. И. Кошелева. М., 1889. Т. 1, кн. 2. С. 202).

В печать сведения о пушкинской драме проникли задолго до первых публикаций ее фрагментов. Читатели и критики ожидали «Бориса Годунова» как нового слова в русской трагедии, которая «приметно отстала от других родов поэзии» (Соврем. 1825. Ч. 32. № 10. С. 91; П. в критике, I. С. 296; см. ту же мысль: *Вяземский П. А.* Письмо в Париж. С. 175—184; П. в критике, I. С. 296). Разговоры, вызванные авторскими чтениями «Бориса Годунова» в Москве и Петербурге, еще больше подогревали это ожидание. Тем не менее после публикации в 1827 г. отрывков трагедии критика не проявила к ним большого интереса. Первые отзывы, довольно немногочисленные, появились только в 1828 г. Впрочем, все эти отзывы, хотя и были весьма краткими, восторженно приветствовали новое творение Пушкина (см., например, высказывания Ф. В. Булгарина в «Северной пчеле» (1828. № 3. 7 янв.; 1828. № 4. 10 янв.; П. в критике, II. С. 31—33) или С. П. Шевырева в «Обзрении русской словесности за 1827-й год» (МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 68—69; П. в критике, II. С. 35)). И. В. Киреевский упомянул сцену в Чудовом монастыре как свидетельство нового, «русского» периода в пушкинской поэзии, как показатель зрелости поэта (*Киреевский И. В.* Нечто о характере поэзии Пушкина // МВ. 1828. Ч. 8. № 6. С. 193, 195; П. в критике, II. С. 81, 82). На этом фоне выделялась статья П. П. Свинына «Несколько беспристрастных слов о новых журналах и альманахах на 1827 год», где, упомянув о гении Пушкина, которым отмечена сцена в келье, рецензент выражал сожаление, что она писана без рифм, а затем давал высокую оценку «блистательной» сцене из трагедии «Годунов» Б. М. Федорова, опубликованной в 1827 г. (ОЗ. 1827. Ч. 29. № 81. С. 177—178, 186; П. в критике, I. С. 334; указание на авторство П. П. Свинына содержится в «Списке авторов, участвовавших в десятилетнем издании „Отечественных записок“» (ОЗ. 1830. Ч. 42. № 121. С. 280) — см.: П. в критике, I. С. 468, примеч. Г. Е. Потаповой). Статья Свинына была воспринята с возмущением (см., например: *Шевырев С. П.* Обзор русской словесности за 1827-й год. С. 69; П. в критике, II. С. 35).

Появление трагедии из русской истории с энтузиазмом приняли московские любомудры — круг «Московского вестника». В этом кругу сомнения в достоинствах сцены в Чудовом монастыре объясняли отсталостью читательских эстетических установок. Насущным поэтому казалось появление критической статьи, разъясняющей истинную ценность пушкинского творения. Н. А. Мельгунов 7—10 августа 1827 г. писал М. П. Погодину: «Недавно случилось мне крепко припомнить мысль о критическом обзоре сцены из Бориса Годунова для помещения в „М(осковском) в(естнике)“, и сожалел, что она не исполнилась. Люди образованные, между прочими один, воспитывавшийся в Унив(ерситетском) Пансионе, — но с предрассудками французской школы, — вовсе не понимают смысла этого произведения, удивляются 5-ти стоп(ным) ямба, тому, что монах выведен на сцену; — да и самая простота языка Пимена становится для них предметом соблазна. — Пожалуйста, не покидайте счастливой мысли указать в журнале Вашем истинное достоинство сего отрывка;

подобная статья может объяснить и показать гораздо более, нежели статьи теоретические, ибо прямо применила бы теорию к произведению отечественному, автора, любимого публикою» (Пушкин по документам архива М. П. Погодина // ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 694). Однако такого разбора в «Московском вестнике» не появилось. Написанная в 1827 г. рецензия Д. В. Веневитинова была опубликована только после выхода всей трагедии (*Веневитинов Д. В. Analyse d'une scène détachée de la tragédie de Mr. Pouchkin insérée dans un journal de Moscou* («Московский вестник») (Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» — фр.) // Веневитинов Д. В. Соч. М., 1831. Ч. 2. С. 73—78; П. в критике, III. С. 62—67). К моменту работы над рецензией Веневитинов уже слышал трагедию целиком (см. выше, с. 629—630), однако ограничился разбором напечатанной сцены. Статья отражала настроения Любомудров времен первых авторских чтений пушкинской трагедии и в контексте критики 1831 г. выделялась своим восторженным тоном.

Прием полного текста трагедии, вышедшей в 1831 г., был совсем иным. Несмотря на то что «Борис Годунов» раскупался хорошо (только в первое утро было продано 400 экземпляров, а к 22 февраля 1831 г. Плетнев получил деньги за все издание — см.: ЛГ. 1831. Т. 3. № 1. 1 янв. С. 9; письма Плетнева к Пушкину от 22 февраля и 25 июля 1831 г. — Акад. Т. 14. С. 152, 199), первые устные отзывы о трагедии были неутешительны. 16 января 1831 г. А. В. Веневитинов писал М. П. Погодину из Петербурга: «Бориса Годунова здесь не понимают. Безмозглые!» (Пушкин по документам архива М. П. Погодина. С. 710), а 20 января Погодин записал в дневнике: «Все бранят „Годунова”» (П. в восп. Т. 2. С. 22). 2/14 мая того же года С. П. Шевырев сообщил С. А. Соболевскому: «Борис не произвел никакого действия; Ширяев (московский книгопродавец. — Ред.) говорит об Пушкине, отворачиваясь» (Пушкин по документам архива С. А. Соболевского // ЛН. Т. 16—18. С. 746).

К 1831 г. изменилось отношение самих Любомудров к Пушкину, чуждому их философским устремлениям и лишенному, по их мнению, основательной учености (ср. запись в дневнике С. П. Шевырева от июня 1829 г.: «Пушкину надо учиться или рано умереть» — цит. по: Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: Вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 66). Изменилось и отношение к Карамзину, его стали относить к числу классиков прошлого века. Теперь следование «Истории государства Российского» воспринималось как недостаток драмы. «Спрашиваю, что нового открыл Пушкин после Карамзина в своем „Борисе”? — писал Н. А. Мельгунов С. П. Шевыреву 18 февраля 1831 г. — Это Карамзин в звучных, превосходнейших стихах, но с тем же неверным историческим взглядом, с теми же несообразностями в характерах, если еще не с большими, с тем же, или также не с большим недостатком единства в целом, и вдобавок с теми же анахронизмами...» (Там же. С. 67; см. об этом: Ларионова Е. О. Пушкин и его читатели в 1831—1833 годах. С. 7—8). Вообще к 1831 г. обстановка вокруг Пушкина сильно переменялась, и едва ли он мог ожидать теплого приема трагедии. Конфликт с Булгариным, усиленный пушкинскими обвинениями в том, что Булгарин читал «Бориса Годунова» в период прохождения трагедии через цензуру и использовал его в своем «Димитрии Самозванце», не позволял рассчитывать на сочувственные отзывы «Северной пчелы» и «Сына отечества» (наиболее неприязненный отклик Булгарина см.: СПч. 1831. № 266. 23 ноября; П. в критике, III. С. 128—130). Отношения с «Московским телеграфом» тоже

были напряженными; кроме того, его редактор, Н. А. Полевой, противопоставивший Карамзину свою «Историю русского народа», не мог принять трагедию, вдохновенную «Историей государства Российского».

Неприятие вызывала и форма трагедии. В этом отношении момент появления в печати «Бориса Годунова» также ставил Пушкина в невыгодное положение. За пять с лишним лет, прошедших со времени написания трагедии, успели появиться историческая драма В. Гюго (Hugo) «Кромвель» («Cromwell», 1827), снабженная предисловием, поднимавшим на щит Шекспира, и драматическая трилогия на исторический сюжет Л. Вите (Vitet), посвященная католической Лиге 1576 г. во Франции: «Баррикады» («Barricades», 1826), «Штаты в Блуа» («Etats de Blois», 1827), «Смерть Генриха III. Август, 1589» («La Mort de Henri III. Août, 1589», 1829), переизданная в Париже в 1844 г. под общим заглавием «Лига, исторические сцены» («La Ligue, scènes historiques»). Трилогия пользовалась большой популярностью и вызвала многочисленные отклики и подражания — драматические сцены из истории вошли в моду. Вслед за трилогией Вите появились «Неильские вечера» («Les soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques», 1827) А. Диттмера (Dittmer) и Э.-Л.-О. Каве (Cavé), выступивших под псевдонимом: де Фонжере (de Fongeray), и «Сцены современные и сцены исторические, оставшиеся от г-жи виконтессы де Шамийи» («Scènes contemporaines et scènes historiques laissées par m-me la vicomtesse de Chamilly», 1827—1830. 2 vol.) Ф.-А. Лёве-Веймара (Loève-Veimars). К тому же ряду можно отнести «Жакерию» («La Jacquerie, scènes féodales», 1828) П. Мериме (Mérimée). Эти пьесы были хорошо известны в России. Н. И. Надеждин в статье «Современное направление просвещения» писал: «Знаменитая трилогия Вите (...) получила право гражданства в европейской литературе, и теперь вся современная история обрабатывается драматически в бесчисленных лоскутках...» (Телескоп. 1831. Ч. 1. № 1. С. 37; см.: Бонди 1935-II. С. 653). Все это ослабило ощущение новизны и оригинальности пушкинской трагедии, даже доброжелательные критики воспринимали Пушкина в ряду последователей Гюго и Вите. Показательно высказывание Надеждина — упоминая о трилогии Вите и многочисленных подражаниях ей во французской литературе, он утверждает: «Все французские летописи перерываются теперь с неутомною суетливостью; и замечательнейшие моменты народной жизни перекладываются в разговоры и сцены (...). Вот фамилия, к которой принадлежит Годунов и которой тип он на себе носит» (Надеждин Н. И. «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина: Беседа старых знакомцев // Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 558; П. в критике, III. С. 73). На то же место в историко-литературном ряду — следом за трилогией Вите — помещает «Бориса Годунова» и И. Н. Средний-Камашев (см.: Средний-Камашев И. Н. Еще о «Борисе Годунове», стихотворении А. С. Пушкина // СО и СА. 1831. Т. 23. № 40. С. 105; П. в критике, III. С. 116).

К 1831 г. драматическая форма «Бориса Годунова» переставала быть новостью не только в западном, но и в русском литературном контексте. В 1830 г. Пушкин выразил М. П. Погодину восхищение народными сценами в первых действиях его исторической драмы «Марфа Посадница», а Погодин уже мечтал создать пьесу о Годунове: «Напишу „Бориса” и положу гири против Карамзина и Пушкина». Очевидно, речь шла прежде всего об интерпретации гибели царевича Димитрия (см. выше, с. 604—605), но у Погодина теплилась мысль и о творческом соревновании с Пушкиным. «„Бориса (Годунова)” царь позволил напечатать без перемен, а моя „Марфа” не готова», — записывал он в дневнике (см.: П. в восп. Т. 2. С. 20—21, записи от 9 и 14 мая, от 12, 13 и 14 августа 1830 г.). «Марфа, Посадница Новгородская»

поступила в продажу только летом 1831 г. (хотя на титульном листе значится: М., 1830), однако отрывки из драмы Погодина появились в 1830 г. в «Московском вестнике» (Ч. 5. № 17—20), а в начале 1831 г. — в «Телескопе» (Ч. 1. № 1). В «(Опровержении на критики)» (1830) Пушкин не случайно писал, что впечатление от «Бориса Годунова» будет ослаблено, поскольку «главные сцены уже напечатаны или искажены в чужих(?) подражаниях» (Акад. Т. 11. С. 154). Его начинали воспринимать в общем ряду представителей инспирированной им «новой драматургии» (о «Борисе Годунове» Пушкина в контексте исторической драматургии его времени см.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825 гг.); *Серман И. З.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. С. 118—149; *Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов. С. 559—575; *Архипова А. В.* Литературное дело декабристов. Л., 1987. С. 107—119).

Надежда Пушкина на тех критиков, мнением которых он дорожил, совершенно не оправдалась. Так, 7 января 1831 г. он писал П. А. Плетневу: «Любопытно будет видеть отзыв наших Шлегелей, из коих один Катенин знает свое дело» (Акад. Т. 14. С. 142). Катенин, однако, воспринял трагедию резко негативно. Воздержавшись от печатных откликов, в частном письме от 1 февраля 1831 г., адресованном неустановленному лицу, он высказал по поводу «Бориса Годунова» те самые упреки, которые вскоре стали общим местом критических разборов трагедии. Катенин писал, что «Борис Годунов» — «не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах», что в трагедию не вошли наиболее драматичные эпизоды истории Годунова и Самозванца, что признание в сцене у фонтана — нелепость, что предсмертные наставления Бориса слишком длинны. Кроме того, Катенину не нравилось, что на рассказ патриарха царь реагирует не развернутым монологом, а жестом, осуждал он и излишний натурализм в последней сцене: «Женский крик, когда режут — мерзость, зачем ему быть слышным? В тишине совершенное злодейство еще страшнее и не гадко» (*Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 306—310; ср. близкую оценку в черновом письме Катенина к неизвестному от конца января—начала февраля 1831 г. — Там же. С. 310—312; ЛН. Т. 58. С. 101—102). Более поздний, но сходный по содержанию отзыв Катенина о трагедии см.: П. в восп. Т. 1. С. 192.

У большей части критиков форма «Бориса Годунова» вызывала полное непонимание — в трагедии не находили единства и связи, отдельные ее сцены оценивались как лишние, не идущие к делу, неестественные. Большинство рецензентов критиковали сцену «Ночь. Сад. Фонтан», находя нелепым то, что Самозванец открывает Марине свою тайну (см., например: *Олин В. Н.* «Борис Годунов», сочин(ение) А. Пушкина // Колокольчик. 1831. № 6. С. 23; П. в критике, III. С. 39; *Надеждин Н. И.* «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина: Беседа старых знакомцев. С. 571; П. в критике, III. С. 80; *Волков П. Г.* «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // Эхо. 1831. Ч. 1. № 2. С. 51; П. в критике, III. С. 45 и др.). Не менее постоянным нападка подвергалась и сцена «Москва. Царские палаты» — противоестественной здесь казалась длинная предсмертная речь Бориса (см.: *Бурнашев В. П.* «Boris Godounoff», poème dialoguée d'Alexandre Pouschkine («Борис Годунов», поэма в диалогах Александра Пушкина — фр.) // Le Furet de St.-Petersbourg. 1831. № 6. 21 янв. (подпись: «W.—V.»); П. в критике, III. С. 43; *Средний-Камашев И. Н.* Еще о «Борисе Годунове», стихотворении А. С. Пушкина // СО и СА. 1831. Т. 23. № 41. С. 174; П. в критике, III. С. 121 и др.). Характерные

общие места критических высказываний того времени содержатся в анонимной брошюре «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности» (М., 1831; авторство, со слов Вяземского, но, по-видимому, безосновательно приписывалось В. С. Филимонову — см. Винокур 1935. С. 438; П. в критике, III. С. 82—89, 355—356). В числе недостатков трагедии названы неопределенность жанра, несценичность пьесы, постоянная смена места действия, раздвоение интереса между Борисом и Самозванцем (который, по мнению рецензента, скорее, чем заглавный персонаж, может быть признан героем трагедии), отсутствие выраженных характеров у других персонажей, не действующих, а только говорящих, прозаизмы, смешение языков в сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» и т. д. В более сдержанном тоне написана рецензия В. П. Бурнашева (*Le Furet de St.-Petersbourg*. 1831. № 6. 21 янв.; П. в критике, III. С. 41—44). Критик признает многие достоинства трагедии, но не принимает ее как целое, в котором видит «несколько глав из Карамзина, переложенных в стихи», и подражание Шекспиру (сочетание стихов с прозой у Шекспира автор трактует как недостаток, вызванный спешкой, и укоряет Пушкина, допустившего такую же небрежность в трагедии, писавшейся, по сведениям Бурнашева, пять лет). Педантичный и громоздкий разбор «Бориса Годунова» предпринял педагог В. Т. Плаксин (*Плаксин В. Т. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов» // СО и СА. 1831. Т. 20. № 24. С. 213—230; № 25/26. С. 218—294; Т. 21. № 27. С. 22—37; № 28. С. 85—96; П. в критике, III. С. 92—114, 359—361*). Автор требовал от трагедии «высокого» героя, непрерывного течения «случаев» одного за другим и неизменности характеров на протяжении всей драмы. Разбор выглядел архаично и, несмотря на большое количество псевдонаучных рассуждений, не выходил за рамки стандартного набора замечаний в адрес «Бориса Годунова».

Восприятие трагедии читателями стало очевидно Пушкину уже в первые дни по выходе книги. Получив известие об ажиотажном спросе на издание «Бориса Годунова» в Петербурге, 7 января 1831 г. он обращался к Плетневу: «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(ера) Скотта? голос знатоков, коих избранных так мало? крик друзей моих? мнение двора? — Как бы то ни было, я успеха трагедии моей у вас не понимаю. В Москве то ли дело? здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; что моя трагедия подражание „Кромвелю“ Виктора Гюго; 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 не благоразумно — и тому подобные глубокие критич(еские) замечания» (Акад. Т. 14. С. 142).

Несогласие с критиками, считавшими «Бориса Годунова» знаком падения авторского таланта, выразил И. Н. Средний-Камашев (*Средний-Камашев И. Н. Еще о «Борисе Годунове», стихотворении А. С. Пушкина // СО и СА. 1831. Т. 23. № 40. С. 100—115; № 41. С. 170—180; П. в критике, III. С. 114—124*). Однако, признавая первенство Пушкина в русской литературе, рецензент настаивал на его вторичности по отношению к литературе европейской. По мнению критика, последняя трагедия Пушкина, как и все, им написанное, «образована под влиянием чуждых элементов» (Там же. № 40. С. 104). Видя в Пушкине «поэта природы», изящного, блестящего, но неоригинального и легковесного, Средний-Камашев отдал должное воссозданию в трагедии исторического колорита и прорисовке характеров в соот-

ветствии с поставленными задачами, однако сами эти задачи счел лишенными основательности и не позволяющими раскрыть истинную поэзию событий. По его мнению, драматург выбрал не те сцены, которые бы «в самых полных, сильных ударах выражали бы ход» события, поэтому «событие развивается вяло, неясно» (Там же. С. 110—111). Изначально объявив «Бориса Годунова» вершиной пушкинского творчества, а Пушкина — первым из русских поэтов, Средний-Камашев в итоге по существу солидаризировался с большинством критиков трагедии и пришел к выводу, что Пушкину оказалось пока не по силам новое поприще, на которое он вступил, что он лишь «изваял сцены, внесенные прозаическим пером монаха-летописца в хроники русского народа, не оживив их игрою поэтической идеи» (Там же. № 41. С. 180).

«Московский телеграф» долгое время ограничивался лишь лаконичными откликами на пушкинскую трагедию. После публикации отдельных сцен Николай Полевой отмечал историческую точность в передаче национального и местного колорита, Ксенофонт Полевой — шекспиризм Пушкина (см.: П<олевой> Н. (Рецензия на поэму И. Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая») // МТ. 1828. Ч. 19. № 4. С. 553; Полевой Н. А. «Чека». Уральская повесть. Сочинение Федора Алексеева // МТ. 1829. Ч. 26. № 5. С. 79; П. в критике, II. С. 126; П<олевой> Кс. «Полтава», поэма Александра Пушкина // МТ. 1829. Ч. 27. № 10. С. 231—232; П. в критике, II. С. 181). На выход полного текста трагедии Николай Полевой отзывался сравнительно небольшой заметкой (П<олевой> Н. А.) «Борис Годунов» (сочинение Александра Пушкина) // МТ. 1831. № 2. С. 244—246; П. в критике, III. С. 51—52), содержавшей обещание серьезного разбора в будущем. Этот разбор появился только в 1833 г. (Полевой Н. А. «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 117—147; № 2. С. 289—327; П. в критике, III. С. 201—230). Главный упрек Полевого Пушкину, как и можно было ожидать, связан со следованием Карамзину. По мнению рецензента, приняв версию вины Бориса и сведя основное движение драмы к возмездию за царевубийство, Пушкин лишил себя возможности написать истинно глубокую историческую драму, в которой бы воплотились разные силы, действующие в истории (боярские интриги, польские происки и т. д.). Неудачной Полевой считал и форму трагедии; в пример Пушкину он ставил то Шиллера, то Шекспира, которым драматург мог бы следовать для большего успеха замысла. Так же как и другие критики, Полевой порицал Пушкина за то, что тот не соблюдает правил построения драмы. Причина неудачи пушкинского произведения, по мнению Полевого, — в нарушении законов романтической драмы, которые, как он пишет в статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах», при внешней свободе не менее жестки, чем законы драмы классической, и требуют прежде всего «истины изображений» (МТ. 1832. Ч. 43. № 3. С. 372). Следование ложной, как полагал Полевой, исторической концепции Карамзина заведомо исключало с точки зрения критика истинность в изображении событий. Высказывая эти упреки, Полевой тем не менее оценивал творчество Пушкина как высшую ступень развития русской литературы.

В журналах появлялись и откровенно грубые выпады, вызванные журнальной полемикой с литераторами пушкинского круга и не содержащие никаких серьезных соображений о трагедии (СМерк. 1831. Т. 3. № 1; П. в критике, III. С. 35—36 (рецензия М. А. Бестужева-Рюмина за подписью «Аристарх Заветный»; без заглавия); Олин В. Н. «Борис Годунов», сочин(ение) А. Пушкина // Колокольчик. 1831. № 6. С. 23—24; П. в критике, III. С. 38—40).

Положительные отзывы о «Борисе Годунове» едва ли могли ослабить общее впечатление неуспеха трагедии. В печати появилось несколько кратких восторженных рецензий, ничего не добавлявших к пониманию трагедии публикой и оставлявших впечатление привычного набора штампов, сохранившихся от времен всеобщего поклонения Пушкину (*Яковлев М. А.* «Борис Годунов» // СПб вестник. 1831. Т. 1. № 2. С. 62—64; П. в критике, III. С. 36—38; *Шаликов П. И.* «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // ДЖ. 1831. Ч. 33. № 6. С. 93—95; П. в критике, III. С. 48—49; *Глинка С. Н.* (под псевд. «Мечтатель»). Разговор о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина // ДЖ. 1831. Ч. 33. № 10. С. 153—154; П. в критике, III. С. 61—62). Апологетическая, хотя и не содержащая конкретного анализа статья Гоголя «Борис Годунов. Поэма Пушкина», написанная вскоре после выхода трагедии, была опубликована только в 1881 г. Другой восторженный отзыв Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине» был напечатан в «Арабесках» в 1835 г., когда полемика вокруг «Бориса Годунова» уже почти остыла.

Попыток сочувственно разобраться в сути пушкинского драматического опыта оказалось немного. Статья Дельвига в «Литературной газете» (*Дельвиг А. А.* «Борис Годунов» // ЛГ. 1831. Т. 3. № 1. С. 7—8; № 2. С. 15—16; П. в критике, III. С. 32—35; 320—323), недописанная из-за смерти автора, стала первым откликом на появление трагедии. В сущности, единственный вопрос, затронутый в ней, — это вопрос о жанре «Бориса Годунова». Дельвиг предлагал не искать правил, по которым следует судить трагедию, но довериться впечатлению внимательного чтения. «Бориса Годунова» он считал высшим достижением творчества Пушкина, подготовленным созданием «Полтавы», которой, по мнению рецензента, недостает только драматической формы. (Дельвиг, разумеется, знал, что «Полтава», написанная в 1828 г., создавалась после «Бориса Годунова». В своем высказывании он, вероятно, ориентировался на восприятие читательской аудитории, познакомившейся с поэмой раньше, чем с трагедией. См.: П. в критике, III. С. 322; примеч. С. Б. Федотовой.)

Более или менее положительный отзыв о трагедии напечатал П. Г. Волков в петербургском журнале «Эхо» (1831. Ч. 1. № 2. С. 47—57; П. в критике, III. С. 44—47). Отказываясь искать в «Борисе Годунове» подражание кому бы то ни было, рецензент предлагал обратить внимание на самобытную и оригинальную сущность трагедии Пушкина. Он хвалил характеры Годунова и Самозванца (хотя и высказывал сожаление о слишком легком саморазоблачении у фонтана), а также Пимена и Шуйского. Остальные характеры критик считал слабыми. Не возражая против нарушения классических единств, он тем не менее назвал план трагедии неудачным. Общий вывод, сделанный Волковым, был таков: «...форма — подражательная; историческая верность понятий и мнений века — самобытная и оригинальная; язык — во многих местах истинно народный» (Эхо. 1831. Ч. 1. № 2. С. 57; П. в критике, III. С. 47).

Весьма доброжелательно встретил «Бориса Годунова» Н. И. Надеждин (*Надеждин Н. И.* «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина: Беседа старых знакомцев; П. в критике, III. С. 67—82), который до того постоянно выступал с резкой критикой Пушкина. Однако в 1830 г. между Пушкиным и Надеждиным наладилось личное общение. Последний в декабре 1830 г. даже получил от Пушкина стихотворение «Герой» для публикации в первом номере своего журнала «Телескоп». В «Борисе Годунове» критик усмотрел переход Пушкина от легковесной и сиюминутной поэзии к чему-то более высокому и «степенному»: «Он теперь гудит, а не щебечет» (Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 573). Строя свою рецензию в форме диалога, На-

деждин противопоставил собственную точку зрения общим отрицательным суждениям о пушкинской трагедии.

Обращаясь к вопросу о жанре произведения, Надеждин отверг попытки «подвести» его под «разрядный список старинных классических учебников» (Там же. С. 556) и требовать от поэта соблюдения догматических правил ведения действия в трагедии, шекспировской драме или хронике, так как все они рассчитаны на сценическое исполнение, а Пушкин, по мнению Надеждина, «совершенно чужд подобных претензий». «Борис Годунов» представляет собой «ряд исторических сцен», «эпизод истории в лицах» — «этот новый способ поэтического представления событий» открыт романами Вальтера Скотта, «а французская неистощимая живость не упустила им воспользоваться» (Там же. С. 557—558). Как пример произведения, в котором исторические события «перекадываются в разговоры и сцены» (там же), Надеждин приводил драматическую трилогию Л. Вите.

Главным содержанием пушкинской драмы Надеждин считал не изображение личности Годунова, а картину его царствования. Борис, хотя и взятый под углом зрения Карамзина, по мнению рецензента, очерчен резко и сильно, как и Василий Шуйский, а также ряд других персонажей пьесы. Однако Пимен в своем поэтическом монологе слишком напоминает «наследника идей Гердеровых» (Там же. С. 569). Сцена в корчме — фарс, доведенный до излишества. Смещение языков в сцене битвы близ Новгорода-Северского «карикатурно» (Там же. С. 566). Главным недостатком произведения Надеждин считал «раздвоение интереса» между Борисом Годуновым и Самозванцем, ничтожность и глупость которого обнаруживается особенно ощутимо в сцене у фонтана, где Пушкин окончательно «сбился», хотя она отделана мастерски. Скептический отзыв В. Г. Белинского по поводу посвященных «Борису Годунову» высказываний Надеждина и заметки Н. Полевого 1831 г. см.: О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина. Разговор // Листок. 1831. № 45. С. 95—96; раздел «Библиография», без подписи; Белинский. Т. 1. С. 18—19; П. в критике, III. С. 89—90.

Положительный отзыв о «Борисе Годунове» опубликовал барон Розен (Rosen С. «Борис Годунов» etc., d(ас) i(st) «Boris Godunow». St. Petersburg, 1831 // Dogpater Jahrbücher... Bd 1. S. 43—59; русский пер. А. Савицкого: ЛПРИ. 1836. № 2—3; немецкий текст и перевод: П. в критике, III. С. 249—269). Принимая в целом пушкинскую трагедию, Розен предлагал судить ее исключительно в рамках авторского задания — верности истории по версии Карамзина. Тем самым рецензент дал понять, что сам не разделяет избранной Пушкиным концепции, но признает право поэта на свой выбор. Розен рассматривал «Бориса Годунова» как «трагедию судьбы», как изображение «темного судьбника Немезиды» (ЛПРИ. 1836. № 2. С. 12). Признавая, что действие судьбы проходит через всю драму, рецензент считал, что Пушкин не привел это действие к кульминации в сцене смерти Бориса, где «карающая Немезида должна бы явиться во всей страшной истине» (Там же. С. 14). Недостаток трагедии Розен видел в том, что, подчинив весь ее ход идее судьбы, автор лишил героев свободной воли, из-за чего все события утратили органичную внутреннюю связь и выстроились в искусственную шахматную партию. Так, например, немотивированными представлялись Розену преследования Борисом боярских родов, потеря им народной любви, измена Басманова. Тем не менее он признал трагедию превосходным историческим творением, в котором Пушкин «взрастил древо народной поэзии» (Там же. 1836. № 3. С. 22). В состав статьи Розена был включен выполненный им перевод сцены «Ограда монастырская» и некоторых других небольших фрагментов трагедии на немецкий язык. 19 июля 1831 г. Розен писал С. П. Шевыреву,



что перевел всю трагедию «с рукописи автора» (т. е. с белого автографа ПД 891 — см.: РА. 1878. Кн. 2. № 5. С. 47), однако текст этого перевода неизвестен.

Кроме Розена «Бориса Годунова» на немецкий переводили А. Ольдекоп, К. Кнорринг и К. К. Яниш (Павлова). Ольдекоп, издававший в 1831 г. в Петербурге еженедельный немецкий журнал истории, географии и изящной словесности «Der Russische Merkur», поместил в литературных прибавлениях к нему (*Literärischer Begleiter zum Russischen Merkur*. 1831. № 3. 16 Jan. S. 9—12; № 4. 23 Jan. S. 17—22) восторженную рецензию на «Бориса Годунова», включив в нее переводы трех фрагментов трагедии: реплики Марины (ст. 164—170 сцены «Ночь. Сад. Фонтан»), предсмертного монолога Бориса и сцены «Кремль. Дом Борисов». Полный перевод трагедии был выполнен Карлом Кноррингом (см.: *Russische Bibliothek für Deutsche von Karl Knorring*. Revel, 1831. S. 1—120). Переводу здесь предпослано предисловие, где подчеркивалось, что «Борис Годунов» вбирает в себя все драматические роды, но в соответствии с замыслом автора отступает от каждого из них. Кнорринг высказывал надежду, что Пушкин даст еще драматическое описание конца царствования Ажедмитрия, поскольку только тогда «Борис Годунов» станет подлинно законченным произведением (перевод рецензии Кнорринга см.: П. в критике, III. С. 371—373). К. К. Яниш включила перевод сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в составленный ею сборник «Das Nordlicht: Proben der neueren russischen Literatur» (Dresden; Leipzig, 1833. S. 1—14).

Наиболее глубокий и значительный разбор пушкинской трагедии принадлежит И. В. Киреевскому (*Киреевский И.* Обзорение русской литературы за 1831 год // *Европеец*. 1832. Ч. 1. № 1. С. 111—113; то же: *Киреевский И. В.* Эстетика и критика. М., 1979. С. 106—107; П. в критике, III. С. 141—145; 384—387). Отвечая на упреки критиков, подходивших к «Борису Годунову» с точки зрения готовых норм и образцов, Киреевский утверждал принципиально новаторство Пушкина (центральная мысль Киреевского приведена выше — см. с. 614). По мнению критика, природа трагического в «Борисе Годунове» ближе к древней литературе, чем к новой, однако он отказался от сравнений пушкинской трагедии с другими образцами, считая, что, когда речь идет о чем-то принципиально новом, примеры и сравнения могут скорее сбить и затемнить понимание, чем прояснить его. Статья Киреевского понравилась Пушкину: «Насилу-то дождались мы истинной критики», — написал он автору 4 февраля 1832 г. (Акад. Т. 15. С. 9).

Обзоры критических выступлений по поводу «Бориса Годунова» см.: *Филонов А.* «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 135—140, 152—169; *Винокур* 1935. С. 436—459; *Городецкий.* Драматургия П. С. 196—201, 210—218, 237—261; *Ларионова Е. О.* Пушкин и его читатели в 1831—1833 годах. С. 5—18. Полный свод прижизненной критики, посвященной «Борису Годунову», и комментарии к ней см.: П. в критике, II; П. в критике, III; П. в критике, IV.

### Кремлевские палаты

(С. 11—14)

*Кремлевские палаты* — помещения, в которых происходили заседания думы, приемы послов и другие государственные акции. Н. М. Карамзин сообщает, что в правление Федора Иоанновича две палаты — Большая Грановитая и Золотая Грановитая — были украшены живописью на библейские и исторические сюжеты,

изображениями великих князей и царей вплоть до Федора (на этой, последней, картине в свите царя был изображен и Годунов). Карамзин подробно рассказывает о не сохранившихся к его времени убранстве и росписи Большой Грановитой и Золотой Грановитой палат, опираясь на их описание, составленное в 1672 г. (Карамзин. Т. 10, гл. 4. С. 268—269 1-й паг.; см. также с. 140—141 2-й паг., примеч. 453). Большая Грановитая палата была построена в 1487—1491 гг. архитекторами М. Рuffo (Ruffo, в России — М. Фрязин) и П. А. Солари (Solari, в России — П. Фрязин). Золотой Грановитой палатой Карамзин, по-видимому, называет Золотую Царицыну палату; предполагается, что основу ее составила северо-восточная угловая (Наугольная) палата великокняжеского дворца в Кремле, возведенного А. Фрязиным в 1485—1514 гг.; в 1580-е гг. ее интерьер и фасады были заново отделаны для Ирины, жены Федора Иоанновича, сестры Бориса Годунова; эта палата служила для цариц такой же парадной приемной, как для царей — Грановитая (см.: Тихомиров Н. Я., Иванов В. Н. Московский Кремль: История архитектуры. М., 1967. С. 80, 82, 116).

1598 года, 20 февраля — канун того дня, когда Борис Годунов дал согласие занять престол. После смерти царя Федора (1557—1598, царствовал с 1584 г.) была принесена присяга его вдове царице Ирине, сестре Годунова. Однако на девятый день после смерти мужа Ирина заявила о своем решении уйти в монастырь. На предложение целовать крест Боярской думе народ, собравшийся в Кремле, отвечал отказом и требованием, чтобы на трон взошел брат царицы, правитель Годунов. Годунов в свою очередь отрекся от короны, желая, «чтобы не одна столица, но вся Россия призвала его на трон» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 227 1-й паг.). 17 февраля был созван Великий избирательный собор (см. ниже, с. 642, примеч. к ст. 20). 20 февраля патриарх Иов, святители и вельможи объявили Годунову решение собора: «...он избран в цари уже не Москвою, а всею Россиею» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 232 1-й паг.).

Шуйский — Василий Иванович Шуйский (1552—1612), «князь от племени Рюрика, св. Владимира, Мономаха, Александра Невского» (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 303 1-й паг.). В 1587 г. при поддержке московского митрополита Дионисия Шуйские предприняли попытку ослабить власть Годунова, подав царю Федору челобитную, в которой просили царя развестись с сестрой Годунова Ириной ввиду ее «неплодия» и вступить в новый брак. Годунову удалось предотвратить последствия заговора. Он дал обещание не карать виновных, но вскоре, воспользовавшись ложным доносом, отомстил заговорщикам. Шуйских разослали по деревням и тюрьмам; наиболее видные представители рода — Иван Петрович (см. о нем ниже, с. 644, примеч. к ст. 57—58) и Андрей Иванович — были сосланы, а затем удушены (как утверждают летописцы, по приказу Годунова — см.: Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 76—79 1-й паг.; см. также с. 51—52 2-й паг., примеч. 148). Освободившись от двух самых серьезных противников, Борис Годунов к 1591 г. примирился с их родственниками — Дмитрием Шуйским и его старшим братом Василием — «сим князем честолюбивым, легкомысленным, умным без правил добродетели» (Там же. С. 136—137 1-й паг.). Карамзин со ссылкой на Никоновскую летопись отмечает, что «одни Шуйские не хотели Годунова на царство» (Там же. С. 125 2-й паг., примеч. 389). Версия о противодействии Шуйских избранию Годунова приведена также М. М. Щербатовым (Щербатов М. История Российская от древнейших времен. Т. 7, ч. 1. С. 9—10; см.: Винокур 1935. С. 467). В 1606 г. Василий Шуйский возглавил заговор против Лжедмитрия, в том же году был избран на царство, 19 июля 1610 г. свергнут с престола.

*Воротынский*. — В комментарии Г. О. Винокура (Винокур 1935. С. 464) повторено ошибочное замечание А. Г. Филонова, полагавшего, что «в 1598 г., при восшествии Годунова на престол, Воротынского совсем не было в Москве; все Воротынские за умысел против Бориса еще в 1585 г. были сосланы в дальнее место (...)». По крайней мере в это время Карамзин не упомянул о Воротынском» (Филонов А. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 58). Ошибка отмечена Б. П. Городецким (Городецкий. Драматургия П. С. 149—150): сообщая о составе открывшегося 17 февраля 1598 г. Великого собора (см. о нем ниже, с. 642, примеч. к ст. 20), Карамзин пишет: «Тут находились князья Рюрикова племени: Шуйские, Сицкие, Воротынский, Ростовские, Телятевские...» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 230 1-й паг.). Эта фраза была законспектирована Пушкиным (см.: наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 332). В 1585 г., как участники заговора против Годунова, Воротынские были сосланы «в места дальние; иных заключили в темницу» (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 85 1-й паг.). Ссылаясь на «Родословные книги», Карамзин в примечаниях к 9-му тому сообщает о потомках М. И. Воротынского: «У Мих(аила) Ив(ановича) дети к(нязь) Иван и к(нязь) Дмитрий, у к(нязя) Ивана (боярина) к(нязь) Алексей; у к(нязя) Алексея к(нязь) Иван: был в боярах; у к(нязя) Ивана к(нязь) Михайло, бездетен. И тот род пресекася» (Там же. Т. 9. С. 175 2-й паг., примеч. 480). Вероятнее всего, в трагедии изображен Иван Михайлович Воротынский (ум. 1627), князь, боярин, воевода. В 1585 г. он был сослан вместе с родственниками, в 1592 г. возвратился из ссылки, с 1598 г. находился в Москве; в 1605 г. вместе с Шуйским был в числе бояр, присягнувших Лжедмитрию и выехавших навстречу ему в Тулу (см.: Там же. Т. 10, гл. 1. С. 35 1-й паг.; С. 24 2-й паг., примеч. 60; Т. 11, гл. 3. С. 202 1-й паг.).

Ст. 1—2. *Наряжены мы вместе город ведать, Но, кажется, нам не за кем смотреть...* — Поручены по «наряду», по очереди отвечать за порядок в городе и распоряжаться службами, обеспечивающими этот порядок, было особенно ответственным в напряженные дни междуцарствия.

Ст. 3—4. *...вослед за патриархом К монастырю пошел и весь народ.* — Патриарх — Иов (ум. 1607), до 1587 г. — архиепископ Ростовский, с 1587 г. — митрополит Московский, в 1589—1605 гг. — первый русский патриарх. Когда русская церковь освободилась от формального подчинения византийскому патриарху и в России было учреждено патриаршество, царь Федор из трех кандидатур выбрал в качестве главы русского духовенства Иова (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 116—124 1-й паг.). По мнению Карамзина, поддерживая кандидатуру Иова, Годунов хотел «польстить» его «честолюбию (...)» титулом высоким, чтобы иметь в нем тем усерднейшего и знаменитейшего пособника» (Там же. С. 125 1-й паг.). Убежденный сторонник Годунова, Иов активно содействовал его воцарению. Он руководил избирательным Великим собором и оказал исключительно большое влияние на его решения (см.: Там же, гл. 3. С. 224—236 1-й паг.). Перу Иова принадлежат «Духовная грамота», содержащая автобиографию, панегирик Борису Годунову, а также ряд посланий, канон и служба Иосифу Волоцкому, «Повесть о житии царя Федора Ивановича» (упоминается и цитируется Карамзиным — см.: Там же, гл. 4. С. 260—262 1-й паг.). Иов во главе торжественного крестного хода явился к Борису, удалившемуся в Новодевичий монастырь, и не только просил, но и требовал его согласия занять трон. Борис обратился к патриарху со словами: «Пастырь великий! Ты дашь ответ Богу!»; Иов ободрил Годунова, сказав, что его воцарение совершается по воле Богородицы (см.: Там же, гл. 3. С. 234 1-й паг.). Самозванец свел Иова с патриар-

шего престола и заточил в Старицкий монастырь (см.: Там же. Т. 11, гл. 3. С. 203—204 1-й паг.). По воцарении Василия Шуйского Иов был освобожден и призван в Москву (см.: Там же. С. 108 2-й паг., примеч. 344).

Ст. 13 — 15. *Но месяц уж протек, Как, затворясь в монастыре с сестрою, Он, кажется, покинул всё мирское.* — Ср.: «Где был Годунов и что делал? Заключился в монастыре с сестрою, плакал и молился с нею. Казалось, что он, подобно ей, отвергнул мир...» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 224 1-й паг.). Сестра — Ирина, урожд. Годунова, после принятия пострига монахиня Александра (ум. 1603) — вдова Федора Иоанновича с которым сочеталась браком в 1580 г. Постриглась после его смерти.

Ст. 16. *Думные бояре* — высший чин Боярской думы, жалуемый наиболее знатным боярам. Дума — совещательно-законодательное учреждение Московского государства, ведавшее управлением приказами, решавшее важные государственные дела, судебные и административные вопросы. Дума была подчинена царю, который, как правило, выступал председателем в ее заседаниях. Иногда в них принимали участие представители высшего духовенства. В период междуцарствия Боярская дума ведала всеми государственными делами.

Ст. 20. *Ни голосу Великого собора.* — Речь идет об избирательном соборе, организацией которого руководил патриарх Иов; был созван 17 февраля 1598 г. с целью назвать кандидата на престол после пресечения династии. На соборе были представлены бояре, духовенство, чиновники и выборные люди из всех областей. Собор единогласно решил «бить челом государю Борису Федоровичу и мимо его не искать другого властителя для России» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 229 1-й паг.). Описание Великого собора см.: Там же. С. 227—232 1-й паг.

Ст. 21 — 22. *Его сестру напрасно умоляли Благословить Бориса на державу...* — Ср.: «...всем собором пошли в монастырь Новодевичий, где патриарх Иов, говоря именем отечества, заклinal монахиню Александру благословить ее брата на царство...» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 225 1-й паг.).

Ст. 28. *...престол безвластный...* — Русский престол пустовал с 15 января 1598 г., когда было объявлено, «что Ирина отказывается от царства и навеки удаляется в монастырь» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 223 1-й паг.), по 21 февраля 1598 г., когда Борис Годунов дал согласие принять царскую власть.

Ст. 29 — 31. *Скажу, что понапрасну Лилася кровь царевича-младенца; Что если так, Димитрий мог бы жить.* — Димитрий Иванович (1582—1591) — сын Ивана Грозного и его седьмой (пятой венчаной) жены Марии Федоровны Нагой. Брак был заключен, как замечает Карамзин, «без всякого церковного разрешения» (Карамзин. Т. 9, гл. 5. С. 317 1-й паг.). По восшествии на престол Федора Иоанновича царевич Димитрий был отправлен вместе с матерью и ее родственниками в Углич (см.: Там же. Т. 10, гл. 1. С. 9 1-й паг.), назначенный Иваном IV в удел младшему сыну (см.: Там же. Т. 9, гл. 7. С. 434 1-й паг.). Существует опирающаяся на летописные свидетельства версия, что Димитрий был убит по приказу Годунова (см. об этом выше, с. 606). Согласно следственному делу 1591 г. (по мнению Карамзина, фальсифицированному), все непосредственные свидетели гибели царевича показали, что Димитрий в припадке падучей болезни (эпилепсии) проткнул себе горло ножом, которым играл в тот момент (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 135—143 1-й паг.). Царевичу Димитрию ко дню его гибели было восемь лет и семь месяцев. Карамзин описывает смерть царевича: «Девятилетний святой мученик лежал окровавленный...» (Там же. С. 133 1-й паг.). Шуйский называет его

«младенцем». Согласно словарю В. И. Даля, так называли мальчика до семи лет (после семи лет его называли отроком). В царствование Василия Шуйского тело Дмитрия было перевезено из Углича в Москву и при вскрытии гроба, как утверждает-ся, найдено нетленным. Царевич Дмитрий был канонизирован; в его память установлены три праздника (в день рождения, день смерти и день перенесения мощей — 19 октября, 15 мая и 3 июня).

Ст. 34. *Кто подкупал напрасно Чепчугова?* — Молва объясняла удаление от ведения дел двух видных чиновников, близких к Годунову, Владимира Загряжского и воеводы Никифора Павловича Чепчугова, тем, что они отказались осуществить убийство царевича Дмитрия. Карамзин подробно излагает этот эпизод, ссылаясь на летописи (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 131 1-й паг.). На летописи ссылались и Пушкин, возражая Погодину, который считал, что сведения о попытке Годунова подкупить Чепчугова недостоверны (см.: «Заметки на полях статьи М. П. Погодина „Об участии Годунова в убийстве царевича Дмитрия”») — Акад. Т. 12. С. 250; подробнее о полемике Пушкина с Погодиным см. выше, с. 604—605).

Ст. 35 — 36. *Кто подослал обоих Битяговских С Качаловым?* — В Углич был прислан дьяк Михаил Битяговский (ум. 1591), который приехал туда с сыном Данилой (ум. 1591) и племянником Никитой Даниловичем Качаловым (ум. 1591) (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 131 1-й паг.). «Усердный клевет Борисов (...) представил человека надежного: дьяка Михайла Битяговского, означенного на лице печатию зверства, так, что дикий вид его ручался за верность во зле. Годунов высыпал золото (...). Битяговский дал и сдержал слово» (Там же). Карамзин сообщает, что царевича зарезали Осип Волохов, Данило Битяговский и Никита Качалов. Толпа жителей Углича убила обоих Битяговских, Качалова, Волохова, а вместе с ними — других «уличенных или подозреваемых в согласии с убийцами» (Там же. С. 131—135 1-й паг.).

Ст. 36 — 40. *Я в Углич послан был ~ Все граждане согласно показали...* — Для «исследования всех обстоятельств» смерти Дмитрия в Углич послали «двух знатных сановников государственных»: Василия Шуйского и окольного Андрея Клешнина (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 136 1-й паг.; о Клешнине см. ниже, с. 710). «Князь Шуйский начал свои допросы: памятник его бессовестной лживости (...). Собрав духовенство и граждан, он спросил у них: „Каким образом Дмитрий, от небрежения Нагих, заколол сам себя?» Единодушно, единогласно — иноки, священники, мужи и жены, старцы и юноши — ответствовали: „Царевич убиен своими рабами, Михайлом Битяговским с клеветами, по воле Бориса Годунова”. Шуйский не слушал далее; распустил их; решился допрашивать тайно, особенно, не миром, действуя угрозами и обещаниями; призывал, кого хотел; писал, что хотел, — и наконец (...) составил (...) донесение царю» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 138 1-й паг.). Согласно следственному делу 1591 г., смерть Дмитрия наступила оттого, что он в «припадке черного недуга проткнул себе горло ножом», причем ни Волохова, ни Качалова, ни Битяговского рядом с царевичем не было (см.: Там же. С. 139 1-й паг.).

Ст. 51. *Всё объявить Феодору?* — Речь идет о Федоре Иоанновиче (1557—1598), последнем русском царе из династии Рюриковичей; царствовал с 1584 г.

Ст. 51 — 53. *Но царь На всё глядел очами Годунова, Всему внимал ушами Годунова...* — Ср.: «Но как в течение жизни, так и при конце ее Феодор не имел иной воли, кроме Борисовой; и в сей великий час не изменил своей беспредельной доверенности к наставнику: лишаясь зрения и слуха, еще устремлял темнеющий зор

на Годунова и с усилием внимал его шептаниям, чтобы сделать ему угодное» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 218 1-й паг.).

Ст. 57 — 58. ...как дядю моего, В глухой тюрьме тихонько б задавили. — Речь идет о кн. Иване Петровиче Шуйском (ум. 1588). Во время Ливонской войны, в 1581—1582 гг., возглавляя оборону Пскова против великолепно организованной и вооруженной армии польского короля и полководца Стефана Батория, И. П. Шуйский сумел заставить неприятеля после многомесячной осады отступить от города (см.: Карамзин. Т. 9, гл. 5. С. 325—351 1-й паг.). Об условиях заключенного вслед за тем десятилетнего перемирия Карамзин пишет: «В первый раз мы заключили мир столь безвыгодный, едва не бесчестный с Литвою; и если удержались еще в своих древних пределах, не отдали и более, то честь принадлежит Пскову: он, как твердый оплот, сокрушил непобедимость Стефанову (...) ...Псков или Шуйский спас Россию от величайшей опасности, и память сей важной заслуги не изгладится в нашей истории, доколе мы не утратим любви к отечеству и своего имени» (Там же. С. 349—351 1-й паг.). После предпринятой Шуйскими попытки развести царя Федора с Ириной Годуновой (см. выше, с. 640) И. П. Шуйский был сослан в Кирилло-Белозерский монастырь (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 78 1-й паг.). Годунов — «так уверяют летописцы — велел удавить двух главных Шуйских в заточении (...). Спаситель Пскова и нашей чести воинской, муж бессмертный в истории (...) лаврами увенчанную главу свою предал срамной петле в душевной темнице или в яме!» (Там же. С. 79 1-й паг.).

Ст. 69 — 70. Вчерашний раб, татарин, зять Малюты, Зять палача и сам в душе палач... — Ср.: «...помнили в нем Четово Могольское племя и стыдились унижения Рюриковых державных наследников. (...) ...легко верили (...), что зять Малютин, временщик Иоаннов, есть тиран, хотя еще и робкий!» (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 73 1-й паг.). Род Годуновых происходит, по преданию, от татарского мурзы Чета, который выехал из Орды к Ивану Даниловичу Калите, великому князю московскому, в 1330 г. (см.: Там же. С. 49 2-й паг., примеч. 142; Т. 4. С. 226—227). Однако более поздние историки не считают легенду о Чете заслуживающей доверия. См.: Веселовский С. Б. Род Дмитрия Александровича Зернова (Сабуровы, Годуновы и Вельяминовы-Зерновы) // Веселовский С. Б. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 162—168, 177. Р. Г. Скрынников пишет: «Предки Годунова не были ни татарами, ни рабами» (Скрынников Р. Г. Борис Годунов. С. 5). Они издавна служили при дворе московских князей и были боярами. Выходцев из соседних стран, договаривающихся с князем о службе, зачастую вводили в более высокие «места», оттесняя бояр, уже утвердившихся в определенном порядке. Возможно, легенда о Чете появилась, чтобы внушить мысль, что право на особое, привилегированное положение при московском княжеском дворе род Годуновых имел уже при Иване Калите. Однако в боярской среде слухи о татарском происхождении Бориса Годунова приобретали другой смысл. Годунов был в близком, кровном родстве с семьями, занимавшими высокие должности, — Сабуровыми и Вельяминовыми, но семья Годуновых, служившая московским князьям с XIV в., обеднела. Иван IV приблизил юных Ирину и Бориса Годуновых к своей семье. Борис женился на дочери главного деятеля опричного террора — Григория (Малюты) Лукьяновича Скуратова-Бельского (ум. 1573). Годунов несомненно был любимцем Ивана Грозного, но чем стремительнее совершалась его придворная карьера, тем более он был ненавистен представителям высшей княжеской аристократии. Именно в кругу царедворцев-князей, презиравших служилых,

нетитулованных бояр, бытовал взгляд на них как на «рабов». Слух о татарском происхождении Годунова культивировался в этой среде как свидетельство его «худородства». Карамзин рассказывает, что Борис Годунов в определенный период своего царствования начал избегать людей, «чтобы лицом монарха не напомнить им лицо бывшего раба Иоаннова» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 95 1-й паг.). Историк сообщает также о грамоте Самозванца, в которой он призывал «свергнуть раба и злодея с престола Иоаннова» (Там же. С. 141 1-й паг.). Ср. также приведенные Карамзиным слова Ивана Грозного, обращенные к Борису Годунову: «Ты не раб, а сын мой» (Там же. Т. 10, гл. 3. С. 230 1-й паг.).

Ст. 71. *...венец и бармы Мономаха...* — Венец (шапка) Мономаха — золотой филигранный остроконечный головной убор среднеазиатской работы XIV в. с собольей опушкой, украшенный драгоценными камнями, — коронационный венец русских царей (до 1721 г.; хранится в музее Оружейной палаты московского Кремля). «Шапкой Мономаха», имевшей значение короны, венчался Иван IV, первый великий князь, утвердивший за собою титул царя и самодержца. Бармы — шитые золотом и жемчугом оплечья, один из атрибутов парадного одеяния царя. Согласно официальной легенде, возникшей в XV—начале XVI в. и подчеркивавшей преемственную связь Великой Руси и Византии, Владимир Всеволодович Мономах (1053—1125), великий князь киевский с 1113 г., сын дочери византийского императора Константина Мономаха, получил из Царьграда знаки власти византийских императоров: животворящий крест, царский венец, чашу, принадлежавшую римскому императору Августу, и ожерелье («святые бармы»).

Ст. 75. *Природные, и Рюриковой крови.* — Местническая система, по которой в Московском государстве в XVI—XVII вв. определялось значение человека и семьи в служебной и генеалогической иерархии, давала потомкам великих князей преимущество перед служившими при московском дворе боярами. Родовая связь с варягом Рюриком — основателем русской государственности и династии русских великих князей — уже сама по себе могла служить основанием для претензий на русский престол.

Ст. 84—89. *Не мало нас, наследников Варяга ~ Давно царям подручниками служим...* — Карамзин писал о том, что родовая аристократия не могла вступить в равный спор с правителем за право занять престол: «Тут находились князья Рюрикова племени (...), 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 и потомком мурзы, но братом царицы» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 230 1-й паг.). Одной из мер, которые Иван IV предпринимал в борьбе с «исконными», родовитыми князьями, было лишение их наследственных вотчин, уделов (владений, областей, которые великий князь выделял своим сыновьям) и перевод на другие, меньшие и удаленные от столицы казенные поместья. Последним удельным княжеством владел в Угличе царевич Димитрий. Ст. 89 в черновом автографе читался: «Давно царям мы, как дворяне, служим». «Слово „подручник“, означающее подчиненного, подвластного кому-нибудь человека (под рукою = под властью), в языке русского феодализма употреблялось приблизительно в том смысле, в каком на Западе слово „вассал“» (Винокур Г. О. Язык «Бориса Годунова». С. 152—153; то же: Винокур 1999. С. 381). Ср. употребление слова «рука» в значении «власть» в речи царя Бориса, обращенной к сыну-наследнику в сцене «Царские палаты»: «Всё под руку достанется твою» (ст. 32).

В. О. Ключевский, указывая на новые черты межкняжеских отношений, проявившиеся в XII в., цитирует по Ипатьевской летописи слова Мстислава Храброго, упрекавшего Андрея Боголюбского в том, что он обращается к своим племянникам «не как к князьям, а как к подручникам и простым людям». Комментируя эти слова, историк отмечает: «...так в первый раз произнесено было в княжеской среде новое политическое слово *подручник*, т. е. впервые сделана была попытка заменить (...) родственные отношения князей по старшинству обязательным подчинением младших старшему, политическим их подданством наряду с простыми людьми» (Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 1 // Ключевский В. О. Соч. Т. 1. С. 321).

Ст. 90 — 91. *А он умел и страхом, и любовью, И славою народ очаровать.* — Решение Великого собора избрать Бориса Годунова было, как рассказывает Карамзин, поддержано населением Москвы — стрельцами, служилыми людьми, купцами и чернью. То же утверждает и современник Бориса Годунова — Авраамий Палицын, который рассказывает о всенародном «умолении», чтобы Борис взошел на престол, и о том, что в первые годы его царствования Годунов «о всяком благочестии и о исправлении всех нужных царству вещей zelo печашеся; (...) о бедных и нищих крепче промышляше, и милость от него к таковым велика бываше; злых же людей люте изгубляше. И таковых ради строений всенародных всем любезен бысть» (Сказание Авраамия Палицына. М.; Л., 1955. С. 104). Военные победы Годунова стали предметом народной гордости, что было очень важно после военных поражений в конце царствования Ивана Грозного. Так, в 1591 г. Годунов совместно с Ф. И. Мстиславским возглавил войско, выступившее против хана Казы-Гирея, который во главе крымско-татарского войска подошел к самой Москве, но был разбит и бежал. Участники похода получили большие награды, а на месте, где стояли русские войска, был построен Донской монастырь в память о победе над татарами (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 144—157 1-й паг.). Другим событием, укреплявшим славу Годунова, было, по мнению Карамзина, заключение в 1595 г. «вечного мира» со Швецией после многолетней борьбы и войн: по этому договору ряд земель был возвращен России (см.: Там же. С. 168—169 1-й паг.). Слова Воротынского имеют, однако, двоякий смысл. Корневое значение слова «очаровать» указывает на то, что во влиянии Бориса на народ Воротынский видит признаки колдовства, «чарования». Употребление слова «очаровать» в этом значении см., например, у Карамзина (Там же. Т. 9. С. 7 2-й паг., примеч. 12, 14).

### Красная площадь

(С. 15—16)

События этой сцены, так же как предыдущей, относятся к 20 февраля 1598 г. В названии площади Пушкин, следуя за Карамзиным, допускает неточность, поскольку площадь стала именоваться Красной лишь во второй половине XVII в., а до того называлась Торгом, в XVI в. — Троицкой. Карамзин, по-видимому, не придавал значения анахронизмам в названиях — в 10-м томе он называет эту площадь в авторском тексте Красной (Карамзин. Т. 10, гл. 4. С. 271 1-й паг.), но при цитировании источников — Торгом (Там же. С. 21 2-й паг., примеч. 53; С. 37 2-й паг., примеч. 111).



Ст. 1—4. *Неумолим! Он от себя прогнал Святителей, бояр и патриарха ~ Его страшит сияние престола.* — Ср. в «Истории государства Российского» о событиях 20 февраля: «...Годунов вторично ответствен, что высота и сияние Феодорова трона ужасают его душу; (...) видел слезы, слышал убеждения самые трогательные и был непреклонен; высладал *искусителей*, духовенство с синклитом, из монастыря и не велел им возвращаться» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 232 1-й паг.). Святители — архиереи, епископы.

*Щелкалов* — Василий Яковлевич Щелкалов (ум. 1610). О дьяке В. Я. Щелкалове Карамзин впервые упоминает в связи с событиями 1567 г. (см.: Карамзин. Т. 9. С. 71—72 2-й паг., примеч. 221). В 1595 г. В. Я. Щелкалов занял в Государственной думе «место брата своего, Андрея Щелкалова, называясь с сего времени ближним дьяком и печатником» (Там же. Т. 10, гл. 3. С. 207 1-й паг.; С. 115 2-й паг., примеч. 344). Карамзин рассказывает об участии Щелкалова в событиях 1598 г.: «Сведая о пострижении Ирины, духовенство, чиновники и граждане собрались в Кремле, где государственный дьяк и печатник Василий Щелкалов, представив им вредные следствия безначалия, требовал, чтобы они целовали крест на имя Думы боярской. Никто не хотел слышать о том; все кричали: „Не знаем ни князей, ни бояр; знаем только царицу (...)“. Печатник советовался с вельможами, снова вышел к гражданам и сказал, что царица, оставив свет, уже не занимается делами царства и что народ должен присягнуть боярам, если не хочет видеть государственного разрушения. Единоголосным ответом было: „Итак, да царствует брат ее!“» (Там же. С. 224—225 1-й паг.). В первые годы царствования Годунова Василий Щелкалов принимал деятельное участие в правительственных мероприятиях, но описывая события 1602 г., Карамзин сообщает, что к этому времени думный дьяк Власьев заменил Щелкалова в делах государственных (Там же. Т. 11, гл. 1. С. 39 1-й паг.; см. также: С. 55 2-й паг., примеч. 159). Рассказывая о возрастающей подозрительности царя Бориса, Карамзин еще раз упоминает о том, что он, в частности, «удалил от дел знаменитого дьяка Щелкалова, но без всякой опалы» (Там же, гл. 2. С. 107 1-й паг.). Лжедмитрий, войдя в Москву, пожаловал «многих в окольные, и между ими знаменитого Василья Щелкалова, удаленного от дел Борисом» (Там же, гл. 4. С. 215 1-й паг.). У Пушкина роль Щелкалова несколько изменена (см. также примеч. к ст. 18 сцены «Царская дума», с. 684).

Ремарка в ст. 9. (*с Красного крыльца*) — Со второй половины XVII в. Красным называлось крыльцо, которое шло по всей лицевой стороне московского царского дворца от Благовещенского собора до Грановитой палаты. В XVI в. оно называлось просто «крыльцо» или «переходы». Так же, как в названии площади, Карамзин и следом за ним Пушкин допускают анахронизм: крыльцо у Карамзина везде называется Красным, но в приведенной им цитате из источника XVI в. (Карамзин. Т. 10. С. 36 2-й паг., примеч. 111) это название отсутствует. Красное крыльцо, находившееся внутри Кремля, не могло быть видно толпе, собравшейся на площади по другую сторону Кремлевской стены.

Ст. 9 и след. *Собором положили...* — Ср.: «Святители в общем совете с боярами устави петь, 21 февраля, во всех церквах *праздничный молебен*, и с обрядами торжественными, с святынею веры и отечества, в последний раз испытать силу убеждений и плача над сердцем Борисовым» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 232 1-й паг.). Следующая часть речи Щелкалова восходит к описанию событий 21 февраля: «...и на рассвете, при звуке всех колоколов, подвиглась столица. Все храмы и дома отворились: духовенство с пением вышло из Кремля; народ в безмолвии тес-

нился на площадях. Патриарх и владыки несли иконы, знаменитые славными воспоминаниями: Владимирскую и Донскую, как святые знамена отечества...» (Там же. С. 233 1-й паг.).

Ст. 14. *Предшествуем хоругвями святыми...* — Хоругвь — изображение Христа или святых на полотнище, укрепленном на древке и носимом во время крестного хода.

Ст. 15. *С иконами Владимирской, Донской...* — Владимирская чудотворная икона Богородицы, по преданию, приведенному Карамзиным в примечаниях ко 2-му тому, была написана евангелистом Лукой и привезена из Царьграда. В 1155 г. Андрей Боголюбский перевез ее во Владимирское княжество (Карамзин. Т. 2. С. 497, примеч. 383). Во время нашествия Тамерлана (Темир-Аксака) на Русь в 1395 г. она была торжественно перенесена в Москву — новый столичный град. Выйдя к Дону и заняв город Елец, Тамерлан через несколько недель внезапно отступил, даже не дойдя до войска великого князя Василия Дмитриевича. Это чудо было оценено как следствие заступничества иконы Владимирской Богородицы (см.: Там же. Т. 5, гл. 2. С. 144—147). Во время страшного московского пожара 1547 г. горел и Успенский собор, где находилась икона, но чудотворный образ уцелел (см.: Там же. Т. 8, гл. 3. С. 96).

Донская икона, как сообщает Карамзин, была с Дмитрием Донским «на Куликовом поле и с Годуновым в Московской битве» 1591 г., когда была одержана победа над подошедшими к Москве войсками хана Казы-Гирея. Заложенный по случаю победы 1591 г. Донской монастырь был назван «от имени» этой иконы (Там же. Т. 10, гл. 2. С. 156—157 1-й паг.).

Ст. 16—17. *...а с ним синклит, бояре, Да сонм дворян...* — Синклит — собрание духовенства. Сонм дворян — здесь: представительное собрание дворян.

### Кремлевские палаты

(С. 17—18)

В этой сцене объединены события 26 февраля 1598 г. (когда Борис торжественно въехал в Москву, поклонился могилам российских венценосцев, беседовал с патриархом Иовом и вернулся в Новодевичий монастырь, объявив, что «не может до Светлого Христова Воскресения оставить Ирины в ее скорби» — см.: Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 6—7 1-й паг.) и 30 апреля 1598 г. (когда Борис выехал из Новодевичьего монастыря, был встречен всем народом в столице, отслужил литургию в храме Успения, обошел главные московские церкви, а затем вступил в царские палаты, где был устроен роскошный пир для всех подданных, — см.: Там же. С. 10—11 1-й паг.).

Ст. 1. *Ты, отче патриарх...* — Обращение к патриарху Иову. Начало монолога Бориса, вероятно, ориентировано на рассказ Карамзина о венчании Бориса на царство, состоявшемся 1 сентября 1598 г.: «...царь, осененный десницею первосвященителя, в порыве живого чувства как бы забыл устав церковный, среди литургии воззвал громогласно: „Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем царстве не будет ни сирого, ни бедного“...» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 21 1-й паг.).

Ст. 2. *Обнажена моя душа пред вами...* — Фраза воспроизводит извлеченные Карамзиным из «Избирательной Борисовой грамоты» слова Ивана Грозного,

будто бы обращенные им перед смертью к Борису Годунову: «...тебе душа моя обнажена вся...» (Карамзин. Т. 10. С. 126 2-й паг., примеч. 391).

Ст. 6. *Наследую могущим Иоаннам...* — Речь идет о Иване III Васильевиче (1440—1505; великий князь московский в 1462—1505 гг.) и его внуке Иване IV Васильевиче Грозном (1530—1584; великий князь всея Руси с 1533 г., сначала под опекой матери, удельных князей и бояр; царь с 1547 по 1584 г.). Повествование о правлении Ивана III Карамзин начинает словами: «Отселе история наша приемлет достоинство истинно государственной, описывая уже не бессмысленные драки княжеские, но деяния царства, приобретающего независимость и величие. Разновластие исчезает вместе с нашим подданством; образуется держава сильная, как бы новая для Европы и Азии, которые, видя оную с удивлением, предлагают ей знаменитое место в их системе политической» (Карамзин. Т. 6, гл. 1. С. 5 1-й паг.). В письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. в числе величайших русских исторических деятелей Пушкиным названы «оба Ивана» (Акад. Т. 16. С. 172, 393; оригинал по-фр.).

Ст. 7. *Наследую и ангелу-царю!..* — Царь Федор был популярен в народе как блюститель веры и церковного благочестия на троне. «Народ любил Феодора как Ангела земного, озаренного лучами святости, и приписывал действию его ревностных молитв благосостояние отечества» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 217 1-й паг.). Эта репутация царя Федора была официально утверждена в его житийном жизнеописании — «Повести о житии царя Феодора Иоанновича» (до 1604), — написанном патриархом Иовом.

Ст. 19. *Не изменим присяге, нами данной.* — Карамзин сообщает, что 26 февраля 1598 г. «все люди служивые с усердием целовали крест в верности к Борису, (...) клялися не изменять царю ни делом, ни словом» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 7 1-й паг.).

Ст. 20 — 21. *Теперь пойдем, поклонимся гробам Почиющих властителей России...* — Ср.: «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...» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 6—7 1-й паг.). Исполняя ритуал поклонения гробам «властителей России», Борис Годунов менял его смысл: он поклонялся не своим предкам, а политическим руководителям России, утверждая преемственность своей власти именно в этом смысле — не родовом, а политическом.

Ст. 22 — 23. *А там — сзывать весь наш народ на пир, Всех, от вельмож до нищего слепца...* — Обед состоялся 30 апреля 1598 г. Ср.: «В сей день народ обедал у царя: не знали числа гостям, но все были званые, от патриарха до нищего» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 11 1-й паг.).

Ст. 27. *Когда народ ходил в Девичье поле...* — В Девичьем поле находился Новодевичий монастырь.

Ст. 35. *Лукавый царедворец!* — Ср. у Карамзина выражение «лукавый честолюбец» применительно к Годунову (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 222 1-й паг.).

Ночь. Келья в Чудовом монастыре  
(С. 19—24)

Чудов монастырь основан в 1365 г., разобран в 1930-х гг.; находился в московском Кремле. В XVI—XVII вв. ученые монахи Чудова монастыря занимались переводами и перепиской богослужебных книг, а также составлением летописей. В монастыре имела богатая библиотека. Монастырь пользовался большим авторитетом в правительственном и придворном кругах. Цари посещали его и по обычаю крестили в нем своих детей.

1603 года. — Эту дату Пушкин заимствовал из примечаний к 11-му тому Карамзина, где она дается со ссылкой на разрядную книгу: «В одной Разрядн(ой) книге (см. Собран(ие) Г(осударственных) г(рамот) II, 163): „Гришка в III (1603) году збежал в Литву и пришол в Печерский монастырь...”» (Карамзин. Т. 11. С. 68—69 2-й паг., примеч. 207). В тексте Карамзина стоит другая дата бегства Отрепьева за рубеж — февраль 1602 г. (Там же, гл. 2. С. 126 1-й паг.). На сомнительность принятой Пушкиным даты бегства Отрепьева из Москвы указал Булгарин в предисловии к своему роману «Дмитрий Самозванец» (Булгарин Ф. В. Дмитрий Самозванец, исторический роман. СПб., 1830. Ч. 1. С. V—VI). По мнению Булгарина, между 1603 и 1604 гг., когда Самозванец вторгся в Россию, прошло слишком мало времени, чтобы бедный галицкий дворянин Григорий Отрепьев мог овладеть науками, чуждыми его званию, обрести сноровку во владении оружием и умение вести себя соответственно обычаям высшего общества и польского двора. Для Булгарина это было лишним подтверждением того, что Самозванца не следует отождествлять с Отрепьевым.

Отец Пимен — лицо вымышленное. Имя «Пимен» дважды встречается у Карамзина во 2-й главе 11-го тома. Упоминается, что инок Днепровы монастыря Пимен перевел Самозванца через границу в Литву (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 127 1-й паг.), а в примечании к этому эпизоду (Там же. С. 65—66 2-й паг., примеч. 199) цитируется грамота патриарха Иова с подробным изложением показаний чернеца Пимена о переходе Отрепьевым и его спутниками рубежа России. В примечаниях к 11-му тому среди материалов о пребывании Отрепьева в Польше упоминается другой Пимен — игумен Стодольского монастыря, в котором Самозванец на исповеди «признался», что является царевичем Дмитрием (Там же. С. 68—69 2-й паг., примеч. 207). Карамзин сообщает, что Отрепьев жил в Чудове монастыре в келье у своего деда Замятни Отрепьева (Там же, гл. 2. С. 124 1-й паг.; С. 63 2-й паг., примеч. 194).

Григорий — Григорий Отрепьев — по версии Карамзина, самозванец, выдавший себя за царевича Дмитрия Ивановича, царь московский в 1605—1606 гг. Тожество Лжедмитрия I и Григория Отрепьева не может считаться доказанным с точки зрения современной науки. Оно многократно подвергалось сомнению, о чем знал и Карамзин, считавший, однако, такие сомнения необоснованными (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 318—321 1-й паг.).

Ст. 10. *И, пыль веков от хартий отряхнув...* — Хартия — древняя рукопись, написанная на пергаменте.

Ст. 21. *Волнуясь, как море-окиян?* — В автографе этот стих читался: «Волнуясь, как море-окиян...». В БГ последнее слово видоизменено: «окиан». Простонародный оттенок при этом изменении сохранялся (ср. в словаре Даля, где указана ха-

рактерная для сказок и заговоров форма «окианъ» и приведен пример: «На морѣ на окианѣ, на островѣ на Буянѣ»).

Ст. 36. *О темном ли владычестве татар?* — Речь идет о монголо-татарском иге (1243—1480).

Ст. 37. *О казнях ли свирепых Иоанна?* — С начала 1560-х гг. Иван IV стал систематически проводить политику террора. Карамзин отмечает шесть эпох казней в течение царствования Ивана IV начиная с 1560 г. Изощренные, чудовищные пытки и казни превратились в пышные публичные зрелища. Известные и почитаемые за свои заслуги государственные и церковные деятели, вельможи, полководцы, влиятельные чиновники, вчерашние любимцы царя были преданы жестокому, унижительным казням, им же подвергались их жены, дети и слуги. Так, в январе 1570 г. были подвергнуты пыткам, избитию и казням тысячи новгородцев; толпы горожан, с женами, детьми и грудными младенцами, были утоплены в Волхове. 25 июля 1570 г. в Москве были казнены 200 человек, на четвертый день казни возобновились; 80 женщин — жен казненных — были утоплены. Рассказывая о разгуле террора, Карамзин пишет: «Одним словом, Иоанн достиг наконец высшей степени безумного своего тиранства; мог еще губить, но уже не мог изумлять россиян никакими новыми изобретениями лютой» (Карамзин. Т. 9, гл. 3. С. 149—151, 158—162 1-й паг.).

Ст. 43. *Так точно дьяк, в приказах поседельй...* — Дьяк — чиновник, служащий в приказах — административных учреждениях, ведавших какой-либо сферой управления.

Ст. 49. *...и днесь и присно и веки.* — Днесь — сегодня (ц.-слав.); присно — всегда (ц.-слав.).

Ст. 51—52. *А мой покой бесовское мечтанье Тревожило, и враг меня мутил...* — Бесовское мечтанье — бесовское наваждение; враг — здесь: бес.

Ст. 53—59. *Мне снилося, что лестница крутая ~ И, падая стремглав, я пробуждался...* — Сон Отрепьева — вещий: символически он знаменует его восхождение к власти и стремительное падение. Однако, возможно, Пушкин хотел ввести сюда и некоторые реальные детали. Рассказывая о гибели Лжедмитрия, Карамзин в примечаниях к 11-му тому приводит свидетельства разных источников, согласно которым Самозванец, пытаясь спастись от толпы, преследующей его в царских покоях, выпрыгнул из окна, однако расшибся не насмерть (см.: Карамзин. Т. 11. С. 135—137 2-й паг., примеч. 543, 545, 548).

Ст. 72. *Ты воевал под башнями Казани...* — Иван IV после нескольких безуспешных попыток завоевать татарское Казанское царство (1548 и 1550) 2 октября 1552 г. взял Казань приступом. См. об этом: Карамзин. Т. 8, гл. 3—4. С. 113—185. Мощные укрепления Казани с башнями были большим препятствием, которое московское войско преодолело только благодаря подкопу и взрыву части укреплений. Взятие Казани описано в «Казанской истории» — изобиловавшем легендарными мотивами и пользовавшемся большой популярностью литературно-публицистическом сочинении второй половины XVI в., опубликованном в Петербурге в 1791 г. под заглавием «История о Казанском царстве неизвестного сочинителя XVI столетия по двум старинным спискам».

Ст. 73. *Ты рать Литвы при Шуйском отражал...* — См. примеч. к ст. 57—58 сцены «Кремлевские палаты», с. 644.

Ст. 74. *Ты видел двор и роскошь Иоанна!* — В черновой рукописи были варианты: «Ты видел блеск и роскошь Иоаннов» и «Ты видел двор великих Иоаннов». Таким образом, первоначально поэт хотел напомнить о пышности и блеске,

введенных в придворный быт Иваном III (ср.: Карамзин. Т. 6, гл. 7. С. 331—335). Однако современник царствования Бориса Годунова не мог быть свидетелем того, что происходило при дворе Ивана III, умершего в 1505 г. Поэтому первоначальные варианты были изменены.

Ст. 75—76. *Счастлив! А я от отроческих лет По келиям скитаюсь, бедный инок!* — Слова основаны на биографии Отрепьева, изложенной в «Истории государства Российского»: «Бедный сын боярский, галичанин Юрий Отрепьев (...) Постриженный вятским игуменом Трифоном и названный Григорием, сей юный чернец скитался из места в место» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 124 1-й паг.; см. также примеч. 194, где, в частности, сказано, что Отрепьев был пострижен в возрасте 14 лет, — С. 63 2-й паг.).

Ст. 95. *Они его меняли на клобук.* — Клобук — верхний головной убор монаха, типа капюшона с ниспадающим на плечи черным покрывалом.

Ст. 96 и след. *Царь Иоанн искал успокоенья...* — Пушкин приводит реальный факт, о котором Карамзин сообщает в 9-м томе. О «столице» опричнины — Александровской слободе — он пишет: «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 *братиею*, себя игуменом, князя Афанасия Вяземского келарем, Малюту Скуратова параклисиархом, дал им *тафьи*, или скуфейки, и черные рясы, под коими носили они богатые, золотом блестящие кафтаны с собольею опушкою; сочинил для них устав монашеский и служил примером в исполнении оного» (Карамзин. Т. 9, гл. 2. С. 88 1-й паг.). Ношение тафьи — восточной шапочки, которая упоминается и Пименом в ст. 100, было запрещено в 1551 г. на Стоглавом соборе, о чем говорится в гл. 39 Стоглава. Карамзин подробно рассказывает о том, как сочтались в имитированном монастыре Ивана Грозного кровавые расправы, насилия над населением, садизм — с молитвами и пародированием благочестия. Далеко не все современники так же простодушно, как Пимен, воспринимали «самозванное» маскарадное «монашество» царя. Митрополит Филипп резко осудил появление царя и опричников в монашеских одеяниях во время богослужения в Соборной церкви Успения. Это стоило митрополиту лишения сана, осуждения, заточения и ссылки (см.: Там же. Т. 9, гл. 2. С. 103—109 1-й паг.).

Ст. 100. *Кромешники в тафьях и власяницах...* — Кромешниками в народе называли опричников («опричь» и «кромеш» — синонимы). Сообщая этот «каламбур» XVI в., Карамзин пишет: «Опричник, или кромешник, так стали называть их, как бы извергов тьмы *кромешней*» (Карамзин. Т. 9, гл. 2. С. 85—86 1-й паг.; см. также с. 50 2-й паг., примеч. 148).

Ст. 104 и след. *В ней жил тогда Кирилл многострадальный...* — Здесь использованы содержащиеся в примечаниях Карамзина к 9-му тому письма Ивана Грозного к игумену Кирилло-Белозерского монастыря. Перенесение событий, о которых пишет Иван IV, из Кирилло-Белозерского в Чудов монастырь в известной мере оправдано: царь сравнивает нравы этих монастырей и дает понять, что посещал ту и другую обитель (см.: Карамзин. Т. 9. С. 13 2-й паг., примеч. 37). Карамзин приводит выдержки из письма с подробным рассказом Грозного о его покаянном разговоре с игуменом и монахами: «Помните, отцы святини, егда некогда прилучися ми у вас быти... и повелех тогда сущему игумену Кириллу с некими от вас негде в келье скровне быти, самому же от мятежа и лица мирского упразднившуся...»

(Там же. С. 16 2-й паг., примеч. 38). Воспроизведено не только содержание этого рассказа, но и его словесные обороты: ср. ст. 115—116: «Ты, Никодим, ты, Сергей, ты, Кирилл, Вы все обет примите мой духовный» — и письмо Ивана Грозного: «...тогда со игуменом баше Иоасаф, архим. Каменский, и Сергей Колычѣв, ты Никодим, ты Антоний, а иных не упомяну...» (Там же); ст. 119: «К стопам твоим, святой отец, припадши» — и письмо Грозного: «...аз же окаянный преклоних скверную свою главу и припадох к честным стопам игумена, благословения прося...» (Там же); ст. 122: «А мы в слезах молились...» — и письмо: «...и вам молировавшим...» (Там же).

Ст. 118. *И схиму здесь честную восприму...* — Схима — высшая монашеская степень, обязывавшая соблюдать строгие аскетические правила.

Ст. 126 — 128. *Он воздыхал о мирном житии Молчальника. Он царские чертоги Преобратил в молитвенную келью...* — Ср. в «Истории государства Российского» о царе Федоре: «На громоносном престоле свирепого мучителя Россия увидела постника и молчальника, более для келии и пещеры, нежели для власти державной рожденного» (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 6 1-й паг.).

Ст. 129 — 133. *Там тяжкие, державные печали ~ И Русь при нем во славе безмятежной Утешилась...* — Пушкин дает типичную для XVII в. трактовку царствования Федора Иоанновича. Ср., например, в «Сказании» Авраамия Палицына: «...не радея о земном царствии мимоходящем, но всегда ища непремняемого. Его же видя, око, зрящее от превышних небес, дает по того изволению немятежно земли Русей пребывание и всех благих преизобилование» (Сказание Авраамия Палицына. С. 101; см.: *Державина О. А.* Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и русские исторические повести начала XVII века. С. 159).

Ст. 134 и след. *Свершилося неслыханное чудо...* — Рассказывая о кончине царя Федора, Карамзин со ссылкой на Никоновскую летопись сообщает: «Пишут, что он, умирая, видел Ангела и проч.» (Карамзин. Т. 10. С. 123 2-й паг., примеч. 372). В монологе Пимена отражены детали, содержащиеся в более распространенном рассказе о чуде при одре Федора из составленной патриархом Иовом «Повести о житии царя Феодора Ивановича», вошедшей в Никоновскую летопись: «...в седьмый час ночи начат благочестивый царь зело изнемогати, и повеле призвати к себе отца своего и богомолца Иева патриарха со освященным собором; прежде же пришествия патриархова видел некакова пришедша к нему мужа светла во святительских одеждах, и глаголет благочестивый царь внезапно предстоящим бояром своим, повелевает отступить от одра его да устроят место некоему, патриархом нарицаая его, и честь достойную ему воздати повелевая. Они же глаголаше ему, благочестивый царь и великий князь Федор Иванович всеа Русии кого государь зриши и с ким глаголеши, еще бо отцу твоему Иеву патриарху непришедши, и кому повелеваши место устроить? Он же отвецвав рече им, зрители одра моего, предстоит муж светел во одежди святительстей ити ми глаголя с собою повелевает; они ж чудишась на много час, царя убо единого зряще и того зело изнемогающе, мужа же не видяще, ни гла-са его не слышаще, и мнеша во истинну Ангела божия пришедша к нему и возвещающа ему к богу отшествие» (Русская летопись по Никонову списку. СПб., 1791. Ч. 7. С. 347—348; см.: *Жданов И. Н.* О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». С. 14—15). Ср. также в «Летописи о многих мятежах...»: «Он же государь воззрев ко дверем к передним, и вопроши патриарха Иова: Кто сия два святителя стояща у дверей? аз оных не знаю, а пришли с тобою. Патриарх же сказоваше ему государю про всех властей, кои с ним приидоша. Он же рече: Всех сих знаю про них же сказуеше ми;

сих только двух не знаю. Мы же все мнемом, яко же виде он государь ангелов» (Летопись о многих мятежах... СПб., 1771. С. 45—46 (далее ссылки на «Летопись о многих мятежах...» даются по этому изданию); см.: Городецкий. Драматургия П. С. 181).

Ст. 141. *Зане* — потому что (*ц.-слав.*).

Ст. 150—152. *Давно, честный отец, Хотелось мне тебя спросить о смерти Димитрия-царевича...* — Ср. рассказ Карамзина о постепенном созревании замысла Самозванца. Карамзин пишет, что Отрепьев «изъявлял необыкновенное любопытство; с жадностью слушал людей разумных, особенно когда в искренних, тайных беседах произносилось имя Димитрия царевича; везде, где мог, выводил обстоятельства его судьбы несчастной и записывал на хартии. Мысль чудная уже поселилась и зрела в душе мечтателя, внушенная ему, как уверяют, одним злым иноком: мысль, что смелый самозванец может воспользоваться легковерием россиян, умиляемых памятью Димитрия, и в честь Небесного Правосудия казнить святоубийцу! Семя пало на землю плодоносную...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 125 1-й паг.).

Ст. 157 и след. *Наутро в час обедни Вдруг слышу звон; ударили в набат...* — Ср.: «Через минуту весь город представил зрелище мятежа неизъяснимого. Пономарь Соборной церкви (...) ударил в набат, и все улицы наполнились людьми, встревоженными, изумленными; бежали на звук колокола; смотрели дыма, пламени, думая, что горит дворец; вломились в его ворота; увидели царевича мертвого на земле: подле него лежали мать и кормилица без памяти; но имена злодеев были уже произнесены ими. (...) ...тайный вождь их, Михайло Битяговский, бросился на колокольню, чтобы удержать звонаря: не мог отбить запертой им двери и бесстрашно явился на месте злодеяния (...). „Душегубец!“ завопили толпы; камни посыпались на злодея. Он искал убежища во дворце, с одним из клеветов своих, Данилом Третьяковым; народ схватил, убил их; также и сына Михайлова, и Никиту Качалова (...). Третий убийца, Осип Волохов, ушел в дом Михайла Битяговского; его взяли, привели в церковь Спаса, где стоял гроб Димитриев, и там умертвили, в глазах царицы (...) ...злодеи, издыхая, облегчили свою совесть, как пишут, искренним признанием; наименовали и главного виновника Димитриевой смерти: Бориса Годунова» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 133—135 1-й паг.). Карамзин опирался на свидетельства современников — авторов начала XVII в., не присутствовавших на месте происшествия и зафиксировавших версии и слухи, имевшие широкое хождение, а отчасти и умышленно распространявшиеся. Эпизод с «обличением» Битяговских и Качалова как убийц — «трепетанием» мертвого тела царевича Димитрия при их приближении — отсутствует у Карамзина; он содержится в «Летописи о многих мятежах...», из которой Пушкин заимствовал и сравнение Михайлы Битяговского с Иудой («И вниде дьявол во единого от них предстоящих, рекомый Михайло Битяговской, якоже вниде сатана во Иуду Искариотскаго...» — Летопись о многих мятежах... С. 19). Слово «затрепетал», возможно, возникло под впечатлением следующих строк Карамзина: «Девятилетний святыи мученик лежал окровавленный в объятиях той, которая воспитала и хотела защитить его своей грудью; он *трепетал* как голубь, испуская дух, и скончался, уже не слышав вопля отчаянной матери...» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 133 1-й паг.; см.: *Серман И. Э.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. С. 124).

Ст. 162. *Царица мать* — Мария Федоровна Нагая (ум. 1612), последняя, седьмая жена Ивана Грозного. После смерти Димитрия была насильно пострижена и отвезена «в дикую Пустыню Св. Николая на Выксе (близ Череповца)» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 141 1-й паг.). В 1601 г. признала Лжедмитрия I своим сыном



(см.: Там же, гл. 4. С. 220—222 1-й паг.), в 1606 г. признала его самозванцем (см.: Там же. С. 313—314 1-й паг.).

Ст. 163. *Кормилица* — Ирина Жданова. Карамзин неоднократно подчеркивает ее преданность царевичу (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 132—133 1-й паг.).

Ст. 165. *Безбожную предательницу-мамку...* — Мамка — Василиса Волохова; Карамзин сообщает, что вместе с сыном Осипом она пыталась по приказу Бориса отравить царевича (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 130 1-й паг.), а затем принимала активное участие в организации его убийства (Там же. С. 132—133 1-й паг.), но ее «оставили живую для важных показаний» (Там же. С. 135 1-й паг.). В стихе отразились слова Карамзина: «Кормилица указывала на безбожную мамку, смятенную злодейством...» (Там же. С. 133 1-й паг.).

Ст. 170. *Вслед бросился бежавшим трем убийцам...* — См. примеч. к ст. 35—36 сцены «Кремлевские палаты», с. 643.

Ст. 177—180. *Каких был лет царевич убиенный? П и м е н. Да лет семи; ему бы ныне было (Тому прошло уж десять лет... нет, больше: Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник...* — В пушкинской рабочей тетради ПД 835 (л. 43 об.) сохранился расчет времени, отделяющего события сцены от смерти царевича; первоначально он был записан в следующем виде:

591

11

2

Затем второе слагаемое исправлено сначала на 12, потом — на 13, последняя цифра суммы — соответственно на 3, а затем на 4. На л. 44 находятся записи, касающиеся убийства царевича Дмитрия в 1591 г. Вычисления, по-видимому, связаны с определением времени действия в Чудовом монастыре (о датировке сцены 1603 г., см. выше, с. 650). «Если первое слагаемое этого подсчета остается неизменным, то второе и сумма — меняются. Подбор второго слагаемого и его неуверенная запись перекликаются с колебаниями в памяти летописца» (*Краснобородько Т. И. Творческие пометы. <...>. 3. Хронологические подсчеты к сюжету трагедии «Борис Годунов» // Неизданный Пушкин. Вып. 2. С. 10—11*).

Ст. 197—203. *Борис, Борис! всё пред тобой трепещет ~ Как не уйдешь от Божьего суда.* — Ср. получившие широкую известность во Франции и в России слова Шатобриана в статье о «Путешествии в Испанию» Александра де Лабрда: «Lorsque, dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur; lorsque tout tremble devant le tyran, et qu'il est aussi dangeueux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paroît chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'empire; il croit inconnu auprès des cendres de Germanicus, et déjà l'intègre Providence a livré à un enfant obscur la gloire du maître du monde» («Когда посреди омерзительного молчания слышатся только лязг цепей раба и голос доносчика, когда все трепещет перед тираном, когда навлечь на себя его благоволение так же опасно, как и заслужить его немилость, появляется историк, на которого возложено отмщение народов. Тщетно благоденствует Нерон, Тацит уже родился в империи; никому не известный, он растет близ праха Германика, и неподкупное Провидение уже отдало в руки неведомого ребенка славу властелина мира» — *фр.*) (*Chateaubriand. Œuvres complètes. Paris, [1861]. Т. 6. P. 512; впервые: Mercure. 1807. Т. 29. Juil. P. 7—21*). См.: *Ре-*

изов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов». С. 81—82. В причастности к убийству Германика обвиняли императора Тиберия, против которого, как и против Нерона, был направлен обличительный пафос Тацита.

### Палаты патриарха

(С. 25)

Время действия этой сцены определяется датой «1603», поставленной Пушкиным в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». О проблематичности такой даты см. выше, с. 650. Содержание сцены в палатах патриарха в целом не соответствует Карамзину, хотя Пушкин и ввел в нее массу отдельных подробностей, взятых из «Истории государства Российского». У Карамзина сообщается, что похвальба Отрепьева («...я буду царем на Москве») дошла до ростовского митрополита Ионы, который объявил о том патриарху Иову и самому царю. Патриарх не прислушался к доносу, а царь велел отправить Отрепьева в Соловки или в Белозерские пустыни. Однако царский указ стал известен родственнику Отрепьева, который содействовал его бегству в феврале 1602 г. (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 125—126 1-й паг.). В комментируемой сцене Иов беседует не с ростовским митрополитом Ионой, а с игуменом Чудова монастыря, который в «Истории государства Российского» не фигурирует. Беседа происходит уже после бегства Отрепьева. Вопрос Иова «Да какого он роду?» противоречит указаниям Карамзина на близкое знакомство патриарха с Отрепьевым (ср.: «...Иов узнал его, посвятил в диаконы и взял к себе для книжного дела {...}. Пользуясь милостию Иова, он часто ездил с ним и во дворец...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 124—125 1-й паг.).

Строки 4—9. *Из роду Отрепьевых, галицких боярских детей ~ сочинял каноны святым...* — Пушкин излагает здесь биографию Отрепьева в соответствии с тем, как она дана у Карамзина: «Бедный сын боярский, галичанин Юрий Отрепьев, в юности лишась отца, именем Богдана-Якова, стрелецкого сотника, зарезанного в Москве пьяным литвином, служил в доме у Романовых и князя Бориса Черкасского; знал грамоте; оказывал много ума, но мало благоразумия; скучал низким состоянием и решился искать удовольствия беспечной праздности в сане инока, следуя примеру деда, Замятни Отрепьева, который уже давно монашествовал в обители Чудовой. Постриженный вятским игуменом Трифоном и названный Григорием, сей юный чернец скитался из места в место; жил несколько времени в Суздале, в обители Св. Евфимия, в галицкой Иоанна Предтечи и в других; наконец в Чудове монастыре, в келии у деда, под началом. {...} Григорий умел не только хорошо списывать, но даже и сочинять каноны святым лучше многих старых книжников того времени» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 124—125 1-й паг.). Таковую важную подробность, как служба Григория Отрепьева у Романовых и их родственника князя Бориса Черкасского, Пушкин опускает. Канон — церковное песнопение в похвалу святого или праздника. «Сочинение „канонов“ {...} было очень серьезным поэтическим трудом. Сочинителями канонов были выдающиеся византийские поэты, такие как Андрей Критский, например, или Иоанн Дамаскин {...}. Традиция этой религиозной поэзии прочно держалась в России XIV—XVII вв., сохранилось много переводных и оригинальных стихотворных произведений этой школы русской поэзии» (Серман И. З. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. С. 120).

Строка 9. ...но, знать, грамота далася ему не от Господа Бога... — Ср. в «Никоновой летописи»: «...грамота же дастся ему не от Бога, и бысть зело грамоте горазд, и во младости пострижеся...» (приведено Карамзиным. — Т. 11. С. 63 2-й паг., примеч. 194).

Строка 10. *Уж эти мне грамотеи!* — Порицания «грамотеев» плохо вяжутся с ученостью патриарха Иова. Возможно, именно эти слова вызвали серьезное историческое возражение Грибоедова, парированное Пушкиным в тоне легкой шутки: «Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака» (Акад. Т. 14. С. 48, 396; оригинал по-фр.).

Строки 10 — 11. *Что еще выдумал! Буду царем на Москве! Ах он сосуд диавольский!* — Ср.: «...юный диакон (...) не скромно, хотя и в шутку, говаривал иногда чудовским монахам: „знаете ли, что я буду царем на Москве?“ (...)». Сии или подобные речи дошли до ростовского митрополита Ионы, который объявил патриарху и самому царю, что „недостойный инок Григорий хочет быть сосудом диавольским“» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 125 1-й паг.).

Строки 12 — 15. *Довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву. Этака ересь! (...) Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние. Ведь это ересь, отец игумен?* — Согласно «Истории государства Российского», этот приказ исходил не от Иова, а от Годунова: «...добродушный 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 (в феврале 1602 года) вместе с двумя иноками Чудовскими, священником Варлаамом и крылошанином Мисаилом Повадиным. Не думали гнаться за ними и не известили царя, как уверяют, о сем побеге...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 125—126 1-й паг.). В смешении понятий о политическом и религиозном преступлении в диалоге патриарха и игумена отразилось характерное для эпохи представление о сакральной природе царской власти. В свете этой идеи заявление: «Буду царем на Москве!» — действительно «ересь», ибо «само слово „царь“ выступает в Древней Руси как сакральное слово (...); тем самым называние себя царем никак не может рассматриваться как чисто произвольный, волюнтаристский акт» (Успенский Б. А. Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 202).

### Царские палаты

(С. 26—27)

Время действия сцены определяется словами Бориса, вступившего на трон в 1598 г.: «Шестой уж год я царствую спокойно». Это тот же 1603 г., к которому приурочено у Пушкина бегство Отрепьева из монастыря.

*Царские палаты.* — Карамзин сообщает, что по воцарении «Борис не хотел жить в комнатах, где скончался Феодор: занял ту часть Кремлевских палат, где

жила Ирина, и велел пристроить к ним для себя новый дворец деревянный» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 11 1-й паг.).

Стольник — дворцовый чин. Стольники несли службу при царских трапезах и пирах, присутствовали на пробе блюд перед подачей на стол.

Ст. 3 — 6. *Так, вот его любимая беседа ~ Желал бы знать, о чем гадают он?* — Борис Годунов был очень суеверен, он даже в текст присяги включил обязательство не вредить царю и его семье колдовством. Карамзин приводит рассказ о том, что еще в царствование Федора Иоанновича Годунов выведывал у гадателей, что его ждет в будущем. Те ему отвечали, что царствовать он будет только семь лет, на что Годунов будто бы воскликнул: «Хотя бы семь дней, но только царствовать!» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 127 1-й паг.).

Ст. 10 — 14. *Не так ли Мы смолоду влюбляемся и алчем ~ Уж, охладев, скучаем и томимся?..* — Эта часть монолога вызвала ядовитые нападки Булгарина, который, рецензируя немецкий перевод «Бориса Годунова», увидел здесь нарушение исторического правдоподобия: «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-го столетия, примерный муж и отец, известный чистотою нравов, в мучениях совести сравнивает свою участь с любовными утехами (...). 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!» (СПЧ. 1831. № 266. 23 ноября; П. в критике, III. С. 129). Находя данное место речи Годунова анахронизмом и «просвещая» немецких критиков в отношении русских нравов эпохи, изображенной Пушкиным, Булгарин забывает, что Борис Годунов вырос при дворе Ивана Грозного, совсем не отличавшемся строгостью нравов, что старший сын царя Иван Иванович был женат три раза и имел наложниц, что сам Борис Годунов был опричником и вращался в среде царских любимцев, не щадивших женщин и девушек, насильно увозивших жен от мужей, совершавших насилия, что и богомольного царя Федора пытались развести с любимой женой по политическим соображениям, и в этой попытке участвовали высшие церковные иерархи. Так что в этой поэтической части монолога, близкой к ст. 78—88 «Сцены из Фауста» (1825) (см.: Благой 1931. С. 59), Пушкин не погрешил против точности бытописания.

Ст. 19 и след. *Я думал свой народ В довольствии, во славе успокоить...* — Ср.: «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 остылых» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 110 1-й паг.). Здесь и далее в монологе Бориса отмечается известная близость к высказываниям о царской власти в переведенной А. А. Жандром трагедии Ж. Ротру (Rotrou) «Венцеслав» («Venceslas», 1648). Первое действие, напечатанное в «Русской Талии», вызвало высокую оценку Пушкина (см. его письмо к П. А. Катенину от первой половины (не позднее 14-го) сентября 1825 г. и набросок предисловия к «Борису Годунову» «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей...» — наст. т., с. 94). Ср.:

Но сколько же зато скорбей  
Царь переносит на престоле!  
Ах! что б ни делал он для подданных своих,  
Он никогда, ничем не утодит на них!..

Начнет войну — он зло своей отчизны...  
 Даст мир врагу — он страхом побежден...

.....  
 Вот плата вечная за все его труды!

(Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. С. 56; см.: Слонимский. С. 467). Близкие мотивы звучат также в думе К. Ф. Рылеева «Борис Годунов» (1821—1822) (см.: Сиповский В. В. Пушкин и Рылеев // ПиС. Вып. 3. С. 86—88; Винокур 1935. С. 480), а также в начальных стихах монолога Генриха V в одноименной хронике Шекспира (1598):

Upon the King! Let us our lives, our souls,  
 Our debts, our careful wives,  
 Our children, and our sins lay on the King!  
 We must bear all. O hard condition,  
 Twin-born with greatness, subject to the breath  
 Of every fool, whose sense no more can feel  
 But his own wringing!

(IV, 1). Во французском переводе Летуэрёра: «„Sur le compte du roi! notre vie, nos âmes, nos dettes, nos tendres épouses, nos enfans et nos péchés, mettons tout sur le compte du roi!” — o dure condition, compagne inséparable de la grandeur, d'être soumis aux reproches de chaque sot qui n'a d'autre sentiment que celui de ses contrariétés!» («„Король за все в ответе: за нашу жизнь, наши души, наши долги, наших нежных женушек, наших детей, наши грехи — пусть за все это ответит король!» — о тяжкая повинность, неизбежно сопутствующая величию, — зависит от клеветы всякого глупца, который не способен переживать ничего, кроме собственных неприятностей» — фр.) (Shakspeare. Œuvres complètes. Т. 11. Р. 108). См.: Пушкин 1900—1929. Т. 4. С. 168—169 (примеч. П. О. Морозова); сопоставление пушкинского и шекспировского монологов см.: Верховский Н. П. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. [Вып.] 1 / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 221—222.

Ст. 23—24. Живая власть для черни ненавистна. Они любить умеют только мертвых. — Ср. сходные сентенции в «Генрихе IV» Шекспира (Ч. 2, акт I, сц. 3, слова архиепископа Йоркского в финале сцены — см.: Слонимский. С. 484), а также в драме Шекспира «Антоний и Клеопатра» («Antony and Cleopatra», 1607) (акт I, сц. 2, слова Антония о том, что народ способен любить лишь того, чьи заслуги отходят в прошлое, и акт I, сц. 4, слова Октавия Цезаря о том, что народная любовь не достается тому, кто в настоящий момент находится у власти, — см.: Перлина Н. «Борис Годунов» и «Антоний и Клеопатра»: «Бывают странные сближенья» // РЛ. 2005. № 3. С. 117—118).

Ст. 27—31. Бог насылал на землю нашу глад ~ Они ж меня, беснуясь, проклинали! — В 1601 г. в России разразился голод — следствие дождей, продолжавшихся непрерывно два с половиной месяца, после чего 15 августа ударил сильный мороз; следующий год положения существенно не улучшил. Началась массовая гибель населения от голода (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 110—115 1-й паг.). «Борис велел отворить царские житницы в Москве и в других городах; убедил духовенство и вельмож продавать хлебные свои запасы также низкой ценою; отворил и казну (...); ежедневно, в час утра, каждому давали две московки, деньгу или копей-

ку — но голод свирепствовал: ибо хитрые корыстолюбцы обманом скупали дешевый хлеб в житницах казенных, святительских, боярских, чтобы возвышать его цену и торговать им с прибытком бессовестным...» (Там же. С. 111 1-й паг.). В стабилизации положения, как указывает Карамзин, решающее значение имела «деятельность верховной власти» (Там же. С. 114 1-й паг.). «Великодушно расточая» казну «для спасения народного», Годунов развернул большое строительство, «чтобы доставить тем работу и пропитание людям бедным, соединяя с милостию пользу...» (Там же. С. 115—116 1-й паг.). Развиваемые здесь и далее в монологе Бориса мотивы перекликаются со сходными мотивами монолога князя Дмитрия (Трубецкого) в трагедии М. М. Хераскова «Освобожденная Москва» (1798), также посвященной событиям Смутного времени. Ср.:

...о власть! верховна власть!  
 Ты есть горчайшая для смертных в мире часть.  
 Начальство над людьми начальство есть почтенно;  
 Но ах! с коликими трудами соплетенно!  
 .....  
 За каждое от нас произнесено слово  
 Сужденье от людей всегда в устах готово;  
 И нам подвластные нередко судят нас,  
 Не вникнув в связи дел, не растворяя глаз;  
 Властители людей осуждены ответом  
 За малый общий вред пред Богом и пред светом,  
 Природа рушит ли воздушну тишину,  
 Гремят ли небеса, все ставят им в вину...

(Херасков М. М. Творения. М., 1796—1803. Ч. 5. С. 253—254).

Ст. 32 — 34. *Пожарный огонь их дома истребил ~ Они ж меня пожаром упрекали!* — Пожарное бедствие, о котором говорится в монологе, относится к более раннему историческому времени. В 1591 г., накануне Троицы, вскоре после гибели царевича Дмитрия, в Москве произошел огромный пожар. Карамзин сообщает о пожарах кратко, ссылаясь на летописи и заимствуя подробности из «Сказания Авраамия Палицына», — сгорели несколько улиц в Москве, весь Белый город, Двор Посольский, все Занеглинье: «...дома, лавки, церкви и множество людей (...). Стон и вой раздавались среди обширного пепелища (...). Борис (...) выстроил целые улицы, раздавал деньги (...), оказывал щедрость беспримерную...» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 143 1-й паг.). Рассказав о благодеяниях Годунова, Карамзин задается вопросом: «Случайно ли он воспользовался несчастьем столицы для приобретения любви народной, или был тайным виновником оною, как утверждает летописец и как думали многие из современников?» (Там же. С. 143—144 1-й паг.). Свидетельства современников Карамзин приводит в примеч. 250: враги Годунова, обвинявшие его в смерти царевича, приписывали ему также и поджог Москвы, совершенный якобы для того, чтобы помешать царю Федору лично поехать в Углич и на месте рассмотреть причины угличской трагедии (Там же. С. 83 2-й паг.). Борис обернул это событие против Нагих: правительственный розыск обнаружил поджигателей среди людей Афанасия Нагого, «однако ж не казнили их, и дело осталось неясным для потомства» (Там же, гл. 2. С. 144 1-й паг.). Пушкин, очевидно, не верил в то, что Годунов был виновен в поджоге Москвы.

Ст. 37 — 41. *Я дочь мою мнил осчастливить браком ~ Меня, меня, несчастного отца!*.. — Карамзин уделяет большое внимание брачным проектам, которые Годунов составлял, желая укрепить положение своей династии. Особый параграф 1-й главы 11-го тома он отводит несостоявшемуся браку дочери Годунова с датским герцогом Иоанном (1580—1602) — братом короля Христиана. Рассказывая о пребывании жениха Ксении Годуновой в Москве, о пышном приеме, который был ему оказан, о дружбе его с русскими аристократами и любезности двора по отношению к нему, Карамзин обстоятельно повествует о его болезни, смерти и похоронах. При этом он дает описание реакции Годунова на болезнь Иоанна, которое вполне согласуется с историческими свидетельствами о любви Бориса к своим детям: Годунов посещал больного Иоанна, советовался с врачами, обещал большие награды за его излечение, а найдя его уже при смерти, «плакал, крушился» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 52 1-й паг.). Приводя далее зафиксированные в Никоновской летописи слухи о том, что Борис, завидуя общей любви к жениху дочери, поручил Семену Годунову его извести, Карамзин решительно отвергает справедливость этого известия (Там же. С. 53—55 1-й паг.; С. 25—26 2-й паг., примеч. 70).

Ст. 43. *Я ускорил Феодора кончину...* — Карамзин приводит версию, согласно которой Федор Иоаннович был отравлен Борисом Годуновым, но сам относится к ней критически (см.: Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 217 1-й паг.; С. 121—122 2-й паг., примеч. 366). Обвинение Годунова в смерти царя Федора содержалось также в Житии царевича Дмитрия, вошедшем в состав Четых-Миней Дмитрия Ростовского (Книга житий святых (Четьи-Миней). М., 1796. Л. 25 об.).

Ст. 44 — 45. *Я отправил свою сестру царицу, Монахиню смиренную...* — Версию, будто «Борис умертвил и сестру, вдовствующую царицу Ирину», Карамзин передает как клевету изменника Хрушова, попавшего в плен к Самозванцу и перебежавшего на его сторону (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 145 1-й паг.; С. 80—81 2-й паг., примеч. 235).

Ст. 57. *И мальчики кровавые в глазах...* — Согласно словарю В. И. Даля, выражение «мальчики в глазах» означало «рябит, зеленеет». Ср. в письме И. В. Лопухина к А. М. Кутузову от 7 ноября 1790 г., где Лопухин жалуется, что масонов считают «странными»: «...с чего мы им странны кажемся, разве у них мальчики в глазах?» (Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII-го века, 1780—1792 гг. Пг., 1915. С. 26). В более позднюю эпоху это выражение утратило переносный смысл. Так, М. П. Мусоргский воспринял его как буквальное обозначение окровавленного призрака, явившегося Годунову, что и передал в своей опере «Борис Годунов». Пушкин, по-видимому, здесь сознательно допускал двусмысленность (см.: Сорокин Ю. С. «И мальчики кровавые в глазах...»: (Фразеолого-стилистический комментарий к пушкинской строке) // Современная русская лексикография. 1981. Л., 1983. С. 129—134; Горфункель А. Х. «Мальчики» в «Борисе Годунове» // ПИС (Нов. сер.). Вып. 3 (42). СПб., 2002. С. 307—308). Восклициание о «мальчиках», а не об одном только убиенном младенце в контексте драмы, возможно, должно было ассоциироваться и с мыслями героя о евангельском царе-детоубийце — Ироде. Ср. слова Пушкина в письме к П. А. Вяземскому от 13 сентября 1825 г.: «...я его (Бориса) засажу за евангелие, заставляю читать повесть об Ироде и тому подобное» (Акад. Т. 13. С. 227; см.: Фомичев С. А. Творческая история пьесы // Пушкин А. С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 122).

Корчма на Литовской границе  
(С. 28—34)

*Мисаил и Варлаам* — Мисаил Повадин и Варлаам Яцкий. В «Истории государства Российского» сообщается, что в феврале 1602 г. (у Пушкина, как было сказано выше, это событие отнесено к 1603 г.) Отрепьев бежал «вместе с двумя иноками чудовскими, священником Варлаамом и крылошанином Мисаилом Повадиным. (...) Бродяги-иноки были тогда явлением обыкновенным» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 126 1-й паг.). Карамзин привел и иную версию, согласно которой Варлаам и Мисаил были случайными спутниками Отрепьева (см.: Там же. С. 64 2-й паг., примеч. 196). Именно этой версии отдал предпочтение Пушкин. Характеристика монахов в сцене «Корчма на Литовской границе» в целом соответствует карамзинскому примечанию: Варлаам здесь изображен как человек более смысленный, а Мисаил «прост (...) в разуме». Впоследствии Варлаам Яцкий отрекся от Ажедмитрия и, как опасный свидетель его самозванства, подвергся заключению в Литве, в Самборе (см.: Там же, гл. 2. С. 140 1-й паг.), а затем в Москве — после свержения Ажедмитрия, как его бывший сообщник. Мисаил, напротив того, выступал на стороне Самозванца, который «волновал нашу Украину чрез своих лазутчиков и двух монахов русских, вероятно, Мисаила и Леонида» (Там же. С. 141 1-й паг.). По предположению С. А. Фомичева (*Фомичев С. А. Смеховой мир «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» // Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 73*), колоритные черты спутников Григория Пушкин, возможно, подсмотрел у реальных монахов Святогорского монастыря, которые отнюдь не отличались благонаравием: «Обитель значилась в особых списках как исправительная для проштрафившихся священнослужителей. Здесь все монахи были ссыльными — кто за развращенность ума и сердца, кто за прелюбодейство, кто за воровство или какие-нибудь другие большие прегрешения» (*Гейченко С. С. У лукоморья: Рассказы хранителя Пушкинского заповедника. Л., 1986. С. 34*).

Строка 6. *Пока не буду в Литве, до тех пор не буду спокоен.* — У Карамзина сказано: «...безумец избрал надежный путь к цели: Литву! Там древняя, естественная ненависть к России всегда усердно благоприятствовала нашим изменникам, от князей Шемякина, Верейского, Боровского и Тверского до Курбского и Головина: туда стремился и Самозванец, не прямою дорогою, а мимо Стародуба, к Луевым горам, сквозь темные леса и дебри...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 127 1-й паг.).

Строки 8—9. *Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли...* — Ср. рифмованные поговорки в письме Пушкина к брату от 20—23 декабря 1824 г.: «Пришли мне *Цветов* да *Эду* да поезжай к Энгельгартову обеду. Клянйся господину Жуковскому. Заезжай к Пушкину и Малиновскому. Поцалуй Матюшкина, люби и почитай Александра Пушкина» (Акад. Т. 13. С. 131; см.: Городецкий. Драматургия П. С. 187). Гудок — древнерусский музыкальный инструмент.

Ремарка после строки 12. *Варлаам затягивает песню: «Как во городе было во Казани...»* — Пушкин трижды менял песню, которую поет Варлаам (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 376, и примеч., с. 707—708). Песня, которая на последнем этапе была включена в сцену в корчме, вошла в «Собрание разных песен», изданное Чулковым в 1770—1774 г., и была перепечатана в сборнике «Новое и полное собрание российских песен...»:



Как во городе было во Казане,  
Здунинай, най, най во Казане,  
Молодой чернец постригся,  
Захотелось чернецу погуляти,  
Что за те ли за святые за ворота,  
За воротами беседушка сидела,  
Как во той ли во беседе стары бабы;  
Уж как тут чернец не взглянет,  
Чернечица клабучица принахлупит.  
Как во городе было во Казане,  
Молодой чернец постригся,  
Захотелось чернецу погуляти,  
Что за те ли за святые за ворота,  
За воротами беседушка сидела,  
Как во той ли во беседе молодежи;  
Уж как тут чернец привзглянет,  
Чернечица клабучица<sup>1</sup> приподнимет.  
Как во городе было во Казане,  
Молодой чернец постригся,  
Захотелось чернецу погуляти,  
Что за те ли за святые за ворота,  
За воротами беседушка сидела,  
Как во той ли во беседе красны девки;  
Уж как тут чернец привзглянет,  
Чернечица клабучице долой сбросит,  
Ты сгори моя скучная келья,  
Пропади ты мое черное платье,  
Уж как полно мне добру молодцу спастись,  
Не пора ли мне добру молодцу жениться,  
Что на душечке на красной на девице.

([Чулков М. Д.] 1) Собрание разных песен. 2-е изд. М., 1787. Ч. 4. С. 168—169. № 149; 2) Новое и полное собрание российских песен, содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шуточные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий. М., 1780. Ч. 4. С. 133—134. № 149). Это песня хороводная (см.: Мельников П. И. (Андрей Печерский). Гриша // Мельников П. И. (Андрей Печерский). Полн. собр. соч. СПб.; М., 1897. Т. 2. С. 326) и, как предполагает В. И. Чернышев, указавший источник песни, игровая («...при пении ее на средину круга выходит молодец, который изображает действия чернеца. Главных действий три: 1) при виде старых баб, 2) при виде молодых, 3) при виде красных девок» (Чернышев В. Песня Варлаама // Пис. Вып. 5. С. 129). Там же (с. 127) отмечено, что М. П. Мусоргский ошибочно истолковал «Как во городе было во Казани...» как песню о взятии Казани Иваном Грозным и с соответствующим текстом включил в свою оперу «Борис Годунов» (см. либретто оперы: Мусоргский М. П. Борис Годунов. Опера в 4-х действиях с прологом. СПб., [1873]. С. 19). Песня неоднократно (иногда с

<sup>1</sup> У Чулкова ошибочно: «калбучица».

вариантами) помещалась в разных сборниках песен (см.: *Виноградов Н. Н.* Еще о песне Варлаама: (Поправка к заметке г. В. Чернышева) // *ПиС.* Вып. 7. С. 65—67).

Строки 15—16. *Мисаил. Вольному воля... Варлаам. А пьяному рай...* — переделка пословицы «Вольному воля, спасенному рай».

Строки 17—25. *...когда я пью, так трезвых не люблю ~ Да что он за постник? Сам же к нам назвался в товарищи, неведомо кто, неведомо откуда...* — Здесь и далее воспроизведены некоторые детали полулегендарного рассказа о приключениях Григория Отрепьева и его спутников при переходе из Руси в Литву, содержащегося в «Сказании и повести, еже содеяся в царствующем граде Москве и о расстриге Гришке Отрепье и о походе его» (приведен в «Истории государства Российского»). В «Сказании...» упоминается, что между Григорием и его попутчиками возникали ссоры из-за того, что он не принимал участия в их пирушках: «Той же лютый волк не восприя пития: Мисаил же и Варлаам зело негодующи на него, яко не пьет с ними, но творит себя яко свята» (Карамзин. Т. 11. С. 64 2-й паг., примеч. 196).

Ремарка после строки 25. *«Молодой чернец постригся...»* — строка из песни «Как во городе было во Казани...» (см. выше, с. 663).

Строка 27 и след. *В Литву, мой кормилец, к Луёвым горам.* — Карамзин приводит из «Сказания и повести еже содеяся...» рассказ о переходе Самозванцем русско-литовской границы: «Внидоша (Гришка с товарищами) в некую весь близ Литов(ского) рубежа, и видят ту велий пространный путь, и восприя их в дом едина жена, и сидяще за столом, восприсиша жену о пути, и глагола жена: путь сей за рубеж в Луёву гору, и ныне на том пути заставы суть от царя: не вем, кто с Москвы бегу ся ят... И Гришка бе от страху яко мертв... Жена же показа им путь к Чернигову» (Карамзин. Т. 11. С. 65 2-й паг., примеч. 199). Этот эпизод послужил отправным материалом для сочинения сцены «Корчма на литовской границе». Луёвы горы — возвышенности к западу от Стародуба (нынешняя Брянская обл.), где проходила русско-польская граница.

Строка 30. *...сторожевые приставы.* — Пристав — должностное лицо, осуществляющее надзор, наблюдение.

Строка 33. *Вот тебе, бабушка, Юрьев день.* — О Юрьевом дне см. ниже, с. 671, примеч. к ст. 90—96 сцены «Москва. Дом Шуйского».

Строки 38—39. *...иди по тропинке до часовни, что на Чеканском ручью, а там прямо через болото на Хлопино, а оттуда на Захарьево...* — У Карамзина указан другой маршрут: на Стародуб, а затем на Луёвы горы. С названиями деревень связана автобиографическая реминисценция. Захарово — подмосковное имение бабушки Пушкина М. А. Ганнибал; в 1805—1810 гг. Пушкин проводил здесь каждое лето. В трех верстах от Захарова было расположено сельцо Хлюпино, а в двух верстах от Захарова — село Большие Вязьмы, бывшее некогда вотчиной Бориса Годунова. В ограде построенного по его указанию собора был похоронен в 1807 г. пятилетний брат Пушкина Николай. За исключением Луёвых гор, маршрут, указанный в «Борисе Годунове», топографически точно (включая такие детали, как Чеканский ручей и болото) указывает путь от Звенигорода до возвышенностей у Больших Вязем. Ср. в «Барышне-крестьянке» (1830) перечисление гостей «поваровой жены»: «Были (...) захарьевские, (...) хлупинские...» (Акад. Т. 8. С. 112; см.: *Аринштейн Л. М.* Сельцо Захарово в биографии и творчестве Пушкина // ПИМ. Т. 14. С. 186).

Строки 51—52. ...собираем милостыню христианскую на монастырь. — В «Сказании и повести еже содеяся...» упоминается, что странствующие монахи — товарищи Отрепьева — «умыслили (...) с образом ходити и на церковное строение збирати» (Карамзин. Т. 11. С. 64 2-й паг., примеч. 196).

Строки 64—65. *Все пустилися в торги, в мытарства...* — Мыг в Древней Руси — плата за провоз товаров по дорогам. Право взимания мыта часто передавалось государством частным лицам, что вело к злоупотреблениям. Здесь мытарства, торги означают стяжания, погоню за наживой.

Строки 66—67. *...трех полушек не вымолишь.* — Полушка — монета в четверть копейки.

Строки 106—108. *А лет ему, вору Гришке ~ бороду седую, брюхо толстое.* — Эпизод явно ориентирован на аналогичную сцену с подстановкой примет в опере Дж. А. Россини «Сорока-воровка» («Gazza larda», 1817; акт I, сц. 8), написанной на сюжет мелодрамы Л.-Ш. Кенье (Caignez) и Ж. М. Т. Бодуэна Добиньи (Baudouin d'Aubigny) «Pie voleuse, ou la Servante de Palaiseau» («Сорока-воровка, или Палезосская служанка» — фр.) (см.: Томашевский Б. В. 1) Пушкин и итальянская опера // ПиС. Вып. 31—32. С. 50—58; 2) Французская мелодрама начала XIX века // Поэтика. Л., 1927. Вып. 2. С. 56). В опере Россини служанка Аннета по поручению судьи читает вслух официальное письмо, предписывающее арестовать дезертира, с тем чтобы он был судим и казнен; при чтении письма она искажает приметы (возраст, внешность и одежду) беглеца так, чтобы он не был опознан, поскольку дезертир — ее отец. «Сорока-воровка» шла в Одесском театре, который часто посещал Пушкин, любивший музыку Россини (см.: Летопись 1991. С. 352—353). Ср. сцену чтения исправником примет Владимира Дубровского в девятой главе «(Дубровского)».

Строки 117—118. *А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая.* — «Словесный портрет — необходимая принадлежность судебного дела конца XVI—начала XVII в., и портрет этот обычно давался так, как это сделано в трагедии Пушкина» (Державина О. А. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и русские исторические повести начала XVII века. С. 146). Основываясь на свидетельствах современников, видевших Григория Отрепьева, Карамзин сообщает, что Самозванец имел «наружность не красивую — рост средний, грудь широкую, волосы рыжеватые, лицо круглое, белое, но совсем не привлекательное, глаза голубые без огня, взор тусклый, нос широкий, бородавку под правым глазом, также на лбу, и одну руку короче другой» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 129 1-й паг.). По этим приметам подставные лица «узнали» в Отрепьеве царевича Димитрия (Там же. С. 131 1-й паг.). Характерная внешность, известная многим в Москве, делала его авантюру особенно дерзкой, а его положение в столице — часто весьма рискованным.

Москва. Дом Шуйского  
(С. 35—38)

Действие сцены происходит вскоре после того, как Гаврила Пушкин стал свидетелем первого приезда Самозванца во дворец польского короля. Последнее событие, по Карамзину, произошло в 1603 или 1604 г. (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 133 1-й паг.).

Ст. 2. *Мальчик* — здесь в значении: слуга.

Ст. 3 и след. *Царю небес, везде и присно сущий...* — Поэтическое переложение молитвы за царя Бориса, составленной в его царствование и обязательно читавшейся не только в официальных случаях, но и в частной домашней жизни. Текст молитвы приведен Карамзиным по Хронографу: «Отца безначальна и Сына соприсносушна... Иже от Св. Духа воплотился... сущии днесь в полате сей молим о душевном спасении и о телесном здравии и о победе на враги Божиему слуге, великому, благочестивому, и Богом избранному, и Богом почтенному и превознесенному... Государю царю Борису Федоровичу (...). И на том убо и чашу сию царскую воздвигнуи, и повелели есте мне (...) грешному предпоставити в руки ваша... Дай Бог, государь наш и в(еликий) к(нязь) Борис Ф(едорович); единый подсолнечный христианский царь... и его царица... и их царския дети... на многия лета здравы были и счастливы, и недругом своим страшны, чтоб все великие государи приносили достойную почесть его величеству... и имя славилось от моря до моря (...) чтобы его прекрасно-цветущия, младо-умножаемая ветви царьского изращения в наследие превысочайшего Рос(сийского) царствия были навеки и нескончаемые веки, без урыву; а на нас бы, рабах его, от пучины премудраго его разума и обычая и милостиваго нрава неоскудныя реки милосердия изливались выше прежнего. ...К воинскому чину призрение и храбкое устроение, и много милости бедным и вдовым и сиротам, и всем благое покровение и крепкое защищение, а винным пощада и долготерпение» (Карамзин. Т. 11. С. 51—52 2-й паг., примеч. 138). Карамзин считал эту молитву одним из проявлений тирании Годунова в отношении граждан: «...он хотел невидимо присутствовать в их жилищах или в мыслях, и не довольный обыкновенною молитвою в храмах о государе и государстве, велел искусным книжникам составить особенную для чтения во всей России, во всех домах, на трапезах и вечерах, за чашами, о душевном спасении и телесном здравии (...) самодержца (...). ...святое действие души человеческой, ее таинственное сношение с Небом, Борис дерзнул осквернить своим тщеславием и лицемерием...» (Там же, гл. 2. С. 95—96 1-й паг.).

Ст. 19. *И, царскую на то воздвигнув чашу...* — Царской, или государевой, чашей именовался и обряд испивания чаши, и произносимая при этом речь, а иногда и сам сосуд, из которого пили. «Обычай испивать заздравные чаши государевы был повсеместным на Руси. При царском дворе придавали большое значение этому ритуалу как выражению преданности самодержцу» (Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 10. С. 616, коммент. Л. В. Соколовой к разделу «Чаши государевы заздравные»). Как правило, государеву чашу пили в самом конце обеда (см.: Орлов А. Чаши государевы. М., 1913. С. 25—26), поэтому в пушкинской трагедии в сцене трапезы в доме Шуйского молитвой во здравие Годунова сопровождается «последний ковш».

*Пушкин* — Афанасий Михайлович Пушкин — лицо вымышленное, собирательный образ предков поэта, оппозиционного правительству Годунова и близких по своим настроениям к той части «боярской партии», которая поддерживала Романовых. Ближайшим прообразом Афанасия Михайловича Пушкина считается Евстафий Михайлович Пушкин (ум. 1603). Он происходил из старинного знатного рода Пушкиных, обедневшего и утратившего свое значение к середине XVI в. В начале 1570-х гг. Е. М. Пушкин начал службу опричником при Иване IV. Прослужив четверть века при дворе, он получил в 1598 г. чин думного дворянина (см.: Веселовский С. Б. Род и предки А. С. Пушкина в истории // Веселовский С. Б. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. С. 98—101; Винокур 1935.

С. 463; *Скрынников Р. Г.* Борис Годунов и предки Пушкина // *РЛ*. 1974. № 2. С. 133). В событиях, изображенных в трагедии, Евстафий Пушкин участвовать не мог: как сообщается в «Истории государства Российского», в 1601 г. он был отправлен в Сибирь «с братьею» (Карамзин. Т. 11. С. 55 2-й паг., примеч. 161) и умер в Тобольске. По мнению А. М. Гуревича, «Евстафий Пушкин, игравший в опрочине видную роль, был любимцем Ивана Грозного, лицом, слишком тесно связанным с Малютой Скуратовым и Богданом Бельским, чтобы быть допущенным на страницы трагедии», а потому и был заменен вымышленным Афанасием (*Гуревич А. М.* История и современность в «Борисе Годунове» // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1984. Т. 43. № 3. С. 210). Впрочем, у Карамзина эта сторона деятельности Евстафия Пушкина не выделена. В «Истории» главным образом упоминаются разного рода посольства, в которых он участвовал. Впервые Карамзин называет Евстафия Пушкина в связи с событиями 1573 г. (см.: Карамзин. Т. 9. С. 148 2-й паг., примеч. 412). В 1581 г. «думных дворян Пушкина и Писемского» Иван Грозный отправил на переговоры к Стефану Баторию (Там же, гл. 5. С. 319 1-й паг.; имя Пушкина указано в примеч. 558). По мнению Пушкина, «в царствование Бориса Годунова Пушкины были гонимы и явным образом обижаемы в спорах местничества» («Опровержение на критики») (1830) — *Акад.* Т. 11. С. 160).

Ст. 30. ...*Гаврила Пушкин...* — Гавриил Григорьевич Пушкин (ум. 1638) сделал карьеру благодаря женитьбе на Марии Мелентьевой, дочери Василисы Мелентьевой, вдовы, ставшей шестой женой Ивана IV. Падчерица Ивана Грозного в качестве приданого принесла Г. Пушкину богатую вотчину (см.: *Скрынников Р. Г.* Борис Годунов и предки Пушкина. С. 132—133; Пушкину этот факт мог быть известен из семейных преданий). Г. Пушкин был смелым авантюристом, в период Смуты неоднократно менявшим свои политические симпатии. Сведения о нем у Карамзина достаточно скудны. Роль, которую Г. Пушкин сыграл в событиях Смутного времени, в частности в свержении династии Годуновых, сильно преувеличена в трагедии (см. об этом: *Гуревич А. М.* История и современность в «Борисе Годунове». С. 206—210). Как ближайший соратник Самозванца, он выступает в нескольких сценах: «Краков. Дом Вишневецкого», «Лес», «Ставка», «Лобное место». Лишь последняя из них находит свое соответствие у Карамзина, сообщившего, что Самозванец направил в Красное Село для возмущения столицы Плещеева и Пушкина (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 198 1-й паг.). Имя Пушкина указано в примечании: «В разрядн. кн.: „{...} к Москве послал дворян, Гавр. Григ. Пушкина да Наума Мих. Плещеева”» (Там же. С. 106 2-й паг., примеч. 334). Тот же эпизод передан и в «Летописи о многих мятежах...»: «...Гришка нача думать, како бы ему послати к Москве. Тут же бысть диаволом научен Наум Плещеев, да Гаврила Пушкин, те же у него вора на то назвахуся. Он же их пожаловал и, отпустив их к Москве, повеле притти под Москву в село Красное. Они же тако и сотвориша» (Летопись о многих мятежах... С. 91). В черновике письма к Н. Н. Раевскому-младшему от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г. Пушкин писал: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и Плещеев своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца» (*Акад.* Т. 14. С. 47, 395; оригинал по-фр.). Карамзин сообщает, что, вступив в Москву, Самозванец пожаловал Г. Пушкина великим сокольничим (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 215 1-й паг.). Сохранилась незаконченная черновая запись Пушкина: «О Гавр(иле) Григ(орьевиче) Пушк(ине)» (см.: *Акад.* Т. 17.

С. 62), где приведены биографические сведения о нем, использованные в письме к Раевскому. О Г. Г. Пушкине говорится (без упоминания имени) в «Моей родословной» (1830) и в набросках предисловия к «Борису Годунову» (см. наст. т., с. 94—95 примеч., с. 727). Набрасывая в 1830-е гг. родословную Пушкиных и Ганнибалов, Пушкин, ошибочно назвав своего предка Григорием Гавриловичем, упоминает о нем как об одном из «самых замечательных лиц в эпоху самозванцев» (Акад. Т. 12. С. 311). Почти теми же словами Г. Г. Пушкин охарактеризован в «(Опровержении на критики)» (см.: Там же. Т. 11. С. 160—161). В неопубликованном издательском «Примечании о памятнике князю Пожарскому и гр(ажданину) Минину» к фрагменту статьи М. П. Погодина «Прогулка по Москве», изъятому цензурой из 3-го тома «Современника», Пушкин подчеркивал, что в 1616 г. в России было всего два думных дворянина: К. Минин и Г. Пушкин (см.: Там же. Т. 12. С. 92).

Ст. 46. *...Шел в тайную палату короля.* — Речь идет о Сигизмунде III Ваза (1566—1632), короле Речи Посполитой с 1587 г., короле Швеции в 1592—1599 гг.

Ст. 48 — 53. *Известно то, что он слугою был ~ И с ним потом уехал к Сигизмунду.* — Рассказ Пушкина соответствует «Истории государства Российского»: Отрепьев «перешел в службу к князю Адаму Вишневецкому (...). Заслужив внимание и доброе расположение господина, хитрый обманщик притворился больным, требовал духовника» и признался ему, что он — царевич Димитрий. «Духовник был иезуит: он спешил известить князя Вишневецкого о сей тайне (...). Вишневецкий (...) не щадил ничего, чтобы поднять мнимого Димитрия с одра смертного, и в краткое время его притворного выздоровления изготавив ему великолепное жилище, пышную услугу, богатые одежды, успел во всей Литве разгласить о чудесном спасении Иоаннова сына. Брат князя Адама Константин Вишневецкий и тесть сего последнего, воевода сендомирский Юрий Мнишек, взяли особенное участие в судьбе столь знаменитого изгнанника (...). Вишневецкие донесли Сигизмунду, что у них истинный наследник Феодоров; а Сигизмунд отвечал, что желает его видеть. (...) Вместе с воеводою сендомирским и князем Вишневецким Отрепьев (в 1603 или 1604 году) явился в Кракове, где нунций немедленно посетил его» и «повез во дворец» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 129—133 1-й паг.). Из данного рассказа явствует, что Самозванцу покровительствовали двое князей Вишневецких: братья Адам и Константин. К Сигизмунду Самозванец поехал с первым из них (см.: Там же. С. 71 2-й паг., примеч. 209). В сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе» Вишневецкий называет Лжедмитрия своим слугой (см. ст. 7), что также соответствует приведенному фрагменту. В примечаниях к 11-му тому Карамзин говорит о знатности Вишневецких, отсылая читателя к своим примечаниям в томах 4 и 5 (см.: Там же. С. 68 2-й паг., примеч. 204). Там же приведена цитата из Хронографа: «Князь же Адам бражник и безумен». Ср. также характеристику Адама Вишневецкого в тексте «Истории»: «Вишневецкий, сильный при дворе и в Государственной думе многочисленными друзьями и прислужниками, соединял в себе надменность с умом слабым и легковерием младенца» (Там же, гл. 2. С. 129 1-й паг.).

Ст. 58 — 59. *Король его ласкает — И, говорят, помогу обещаю.* — Ср.: «Сигизмунд, обыкновенно важный и величавый, принял Димитрия в кабинете, стоя, и с ласковою улыбкою. Димитрий поцеловал у него руку, рассказал ему всю свою историю (...) король с веселым видом, приподняв свою шляпу, сказал: „Да поможет вам Бог, московский князь Димитрий! а мы, выслушав и рассмотрев все ваши свидетельства, несомнительно видим в вас Иоаннова сына, и в доказательство нашего иск-

ренного благоволения определяем вам ежегодно 40 000 золотых (54 000 нынешних рублей серебряных) на содержание и всякие издержки. Сверх того вы, как истинный друг Республики, вольны сноситься с нашими панами и пользоваться их усердным вспоможением» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 133—134 1-й паг.).

Ст. 68 и след. ...он правит нами... — Данная характеристика царствования Годунова во многом повторяет оценку Карамзина: «Он не был, но бывал тираном; не безумствовал, но злодействовал подобно Иоанну, устраняя совместников или казня недоброжелателей» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 182 1-й паг.). Ср. также: «...сие печальное время Борисова царствования, уступая Иоаннову в кровопийстве, не уступало ему в беззаконии и разврате» (Там же. С. 108 1-й паг.); «Не было торжественных казней, но морили несчастных в темницах, пытали по доносам» (Там же. С. 107 1-й паг.). Еще правителем при царе Федоре Годунов был вынужден вести борьбу с боярской оппозицией, видевшей в нем любимца Ивана Грозного, продолжателя политики подавления и истребления древних боярских родов. Вместе с тем стремившиеся к восстановлению опричных порядков Нагие тоже враждебно относились к нему и мечтали об его устранении. Борис ответил на это давление усилением сыска, преследованиями, арестами, ссылками, насильственными пострижениями в монахи, разорением домов. В тюрьмах и ссылке многие представители древних родов погибли от холода и лишений. Все смерти, получавшие огласку, истолковывались как тайные расправы. В ст. 71—74 говорится о казнях Ивана Грозного (второй и шестой эпохах казней, по Карамзину).

Ст. 71—72. *Что на колу кровавом всенародно Мы не поем канонов Иисусу...* — Каноны Иисусу во время казни на колу пел князь Дм. Шевырев: «...сей несчастный страдал целый день, но, укрепляемый верою, забывал муку и пел канон Иисусу» (Карамзин. Т. 9, гл. 2. С. 83 1-й паг.). Царь участвовал лично в публичной пытке огнем известного полководца, князя М. И. Воротынского: «Уверяют, что сам Иоанн кровавым железом своим пригребал пылающие уголья к телу страдальца» (Там же, гл. 4. С. 266 1-й паг.).

Ст. 80—87. *Где Сицкие князья, где Шестуновы ~ Правительством подкупленные воры.* — Ср.: «Борис (...) хотел быть на страже неусыпной, все видеть и слышать, чтобы предупредить злые умыслы; восстановил для того бедственную Иоаннову систему доносов и вверил судьбу граждан, дворянства, вельмож сонму гнусных изветников» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 97 1-й паг.). «Память добродетельной Анастасии и свойство Романовых-Юрьевых с царским домом Мономаховой крови были для них правом на общее уважение и самую любовь народа. Боярин Никита Романович, достойный сей любви и личными благородными качествами, оставил 5 сыновей: Федора, Александра, Михаила, Ивана и Василия, в последний час жизни молив Годунова быть им вместо отца. Честя их наружно — дав старшим, Федору и Александру, боярство, Михаилу сан окольного, и женив своего ближнего, Ивана Ивановича Годунова, на их меньшей сестре, Ирине, — Борис внутренне опасался Романовых, как совместников для его юного сына: ибо носилась молва, что Феодор, за несколько времени до кончины, мыслил объявить старшего из них наследником государства: молва, вероятно несправедливая; но они, будучи единокровными Анастасии и двоюродными братьями Феодора, казались народу ближайшими к престолу. Сего было достаточно для злобы Борисовой, усиленной наказами родственников царских; но гонение требовало предлога, если не для успокоения совести, то для мнимой безопасности гонителя, чтобы личиною закона приккрыть злодейство, как иногда поступал Грозный и сам Борис, избавляя себя от ненавистных ему людей

в Феодорово время. Надежнейшими изветниками считались тогда рабы: желая ободрить их в сем предательстве, царь не устыдился явно наградить одного из слуг боярина, князя Федора Шестунова, за ложный донос на господина в недоброхотстве к венценосцу: Шестунова еще не тронули, но всенародно, на площади, *сказали клеветнику милостивое слово государево*, дали вольность, чин и поместье. Между тем шептали слугам Романовых, что их за такое же усердие ждет еще важнейшая милость царская: и главный клевет новоявленного тиранства, новый Малюта Скуратов, вельможа Семен Годунов, изобрел способ уличить невинных в злодействе, надеясь на общее легковерие и невежество: подкупил казначея Романовых, дал ему мешки, наполненные кореньями, велел спрятать в кладовой у боярина Александра Никитича и донести на своих господ, что они, тайно занимаясь составом яда, умышляют на жизнь венценосца. Вдруг сделалась в Москве тревога: синклит и все знатные чиновники спешат к патриарху; посылают окольного Михаила Салтыкова для обыска в кладовой у боярина Александра; находят там мешки, несут к Иову и в присутствии Романовых высыпают коренья, будто бы волшебные, изготовленные для отравления царя. (...) Отдают Романовых под крепкую стражу и велят судить, как судит беззаконие. Сие дело есть одно из гнуснейших Борисова ожесточения и бесстыдства. Не только Романовым, но и всем их ближним надлежало погибнуть, чтобы не осталось мстителей на земле за невинных страдальцев. Взяли князей Черкасских, Шестуновых, Репниных, Карповых, Сицких; знатнейшего из последних, князя Ивана Васильевича, наместника астраханского, привезли в Москву скованного с женою и сыном. Допрашивали, ужасали пыткой, особенно Романовых; мучили, терзали слуг их, безжалостно и бесполезно; никто не утешил тирана клеветою на самого себя или на других; верные рабы умирали в муках, свидетельствуя единственно о невинности господ своих пред царем и Богом. Но судии не дерзали сомневаться в истине преступления, столь грубо вымышленного, и прославили неслыханное милосердие царя, когда он велел им осудить Романовых, со всеми их ближними, единственно на заточение, как уличенных в *измене* и в злодейском намерении известить государя средствами волшебства. В июне 1601 года исполнился *приговор боярский*: Федора Никитича Романова (будущего знаменитого иерарха), постриженного и названного Филаретом, сослали в сийскую Антониеву обитель; супругу его, Ксению Ивановну, также постриженную и названную Марфою, в один из заонежских погостов; тещу Федорову, дворянку *Шестову*, в Чебоксары, в Никольский девичий монастырь; Александра Никитича в Усолье-Луду, к Белому морю; третьего Романова, Михаила, в Великую Пермь, в Ныробскую волость; четвертого, Ивана, в Пельым; пятого, Василья, в Яренск; зятя их, князя Бориса Черкасского, с женою и с детьми ее брата, Федора Никитича, с шестилетним Михаилом (будущим царем!) и с юною дочерью на Белоозеро; сына Борисова, князя Ивана, в Малмыж на Вятку; князя Ивана Васильевича Сицкого в Кожеозерский монастырь, а жену его в пустыню Сумского острога; других Сицких, Федора и Владимира Шестуновых, Карповых и князей Репниных в темницы разных городов; одного же из последних, воеводу яренского, будто бы за расхищение царского достояния, в Уфу. Вотчины и поместья опальных роздали другим; имение движимое и дома взяли в казну...» (Там же. С. 99—103 1-й паг.). Собирая о гонении Годунова на семьи Романовых и других бояр, Карамзин передает слухи, которые усиливали страх и протесты современников: «Если верить летописцу, то Борис, велел удавить в монастыре князя Ивана Сицкого с женою, хотел уморить голодом и недужного Ивана Романова; но бумаги приказные свидетельствуют, что последний имел весьма не бедное содержание, ежедневно два или три блюда, мясо,



рыбу, белый хлеб и что у пристава его было 90 (450 нынешних серебряных) рублей в казне для доставания ему нужного» (Там же. С. 105—106 1-й паг.).

Ст. 90 — 96. *Вот — Юрьев день задумал уничтожить ~ Такое зло? А легче ли народу?* — Юрий, или Егорий холодный, — день св. Георгия (26 ноября ст. ст.), время окончания сельских работ, традиционно был сроком свободного перехода крестьян от одного помещика к другому. См. об этом во втором издании «Истории государства Российского» (1819): Т. 6. С. 358. В современной исторической науке вопрос о том, когда именно произошла отмена Юрьева дня, остается открытым. В пушкинское время считалось, что Юрьев день был отменен Годуновым в период царствования Федора Иоанновича. В 10-м томе Карамзин сообщает, что Годунов «в 1592 или в 1593 году законом уничтожил свободный переход крестьян (...) и навеки укрепил их за господами. Что ж было следствием? Негодование знатной части народа и многих владельцев богатых. Крестьяне жалели о древней свободе, (...) а богатые владельцы, имея немало земель пустых, лишались выгоды населять оные хлебопашцами вольными, коих они сманивали». В 1597 г. был издан указ о возвращении беглых крестьян, ушедших в течение последних пяти лет, а также указ о том, «чтобы все бояре, князья, дворяне, люди воинские, приказные и торговые явили крепости на своих холопей, им служащих или беглых, для записания их в книги Приказа Холопьяго, коему велено было дать господам кабалы и на людей вольных, если сии люди служили им не менее шести месяцев» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 208—210 1-й паг.). Тем не менее бегство крестьян продолжалось, «переманивание» крупными землевладельцами крестьян от средних и небогатых помещиков ввиду недостатка рабочей силы порождало массу жалоб, ссор, столкновений и судебных дел. «Зло было столь велико, что Борис, не желая совершенно отменить закона благонамеренного, решился объявить его только временным и в 1601 году снова дозволил», с известными ограничениями, переход крестьян от одного владельца к другому (Там же. Т. 11, гл. 1. С. 86 1-й паг.).

### Царские палаты

(С. 39—45)

В этой сцене, действие которой происходит на следующий день после предыдущей, Пушкин отступает от хронологической последовательности событий, описанной Карамзиным: «Еще прежде, нежели Самозванец открылся Вишневецким, слух, распущенный им в Литве о Дмитрии, сделался, вероятно, известным Борису» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 142 1-й паг.). Между тем в данной сцене Борис впервые получает известие о Самозванце уже после того, как тот нашел твердую поддержку в Польше (см. ст. 72 и след.). См.: *Фомичев С. А. Драматургия А. С. Пушкина // История русской драматургии: XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 269.* Пушкин «сжал» исторические обстоятельства в краткую, насыщенную драматизмом сцену.

*Царевич* — Федор Борисович Годунов (1589—1605), сын Бориса Годунова; в апреле 1605 г. был наречен (однако не венчан) на царство; в мае 1605 г., при приближении к Москве Самозванца, свергнут и убит. Карамзин говорит о силе родительских чувств Годунова к детям, «особенно к милому, ненаглядному сыну, которого он любил до слабости» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 91 1-й паг.).

*Царевна* — Ксения Борисовна Годунова (1581—1622), дочь Бориса Годунова. Карамзин сообщает, что в 1605 г. «Ксению постригли, назвали Ольгою и заключили в пустыне на Белоозере, близ монастыря Кириллова» (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 228 1-й паг.), но перед тем Лжедмитрий «взял ее себе в наложницы» (Там же. С. 227 1-й паг.). Пушкин не верил в это «ужасное обвинение» Самозванцу (см. его письмо к Н. Н. Раевскому-младшему от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г. — Акад. Т. 14. С. 396). У Карамзина есть сведения о внешности Ксении Годуновой: «Современники пишут, что она была среднего роста, полна телом и стройна; имела белизну млечную, волосы черные, густые и длинные, трубами лежащие на плечах, — лице свежее, румяное, брови союзные, глаза большие, черные, светлые, красоты несказанной, особенно когда бластали в них слезы умиления или жалости; не менее пленяла и душою, кротостию, *благоречием*, умом и вкусом образованным, любя книги и сладкие песни духовные» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 49—50 1-й паг.).

Строка 1. *...жених...* — датский герцог Иоанн (см. о нем выше, с. 661).

Строки 1—2. *...не мне ты достался, не своей невесте, а темной могилке на чужой сторонке...* — Речь Ксении ориентирована на стилистику народных притчаний (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 189).

Строка 4. *...девица плачет, что роса падет: взойдет солнце, росу высушит.* — Слова восходят к песне об убитом воине, приведенной Карамзиным:

Ах! мать плачет, что река льется;  
Сестра плачет, как ручьи текут;  
Жена плачет, как роса падет:  
Взойдет солнце, росу высушит

(Карамзин. Т. 10, гл. 4. С. 266 1-й паг.). Карамзин квалифицировал песню как образец народных стихотворений, которые «истиною чувства и смелостию языка, если отчасти не слогом, то духом своим ближе к XVI, нежели к XVIII веку» (Там же).

Ст. 9—15. *В невестах уж печальная вдовица! ~ Безвинная! зачем же ты страдаешь?* — Здесь отражено предположение Карамзина: «Борис крушился тогда без лицемерия, и чувствовал, может быть, казнь небесную в совести, готовив счастье для милой дочери и видя ее вдовою в невестах» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 54 1-й паг.).

Ст. 17 и след. *Чертеж земли Московской; наше царство...* — Карамзин пишет, что Годунов воспитывал сына «с отменным старанием, даже учил наукам: любопытным памятником географических сведений сего царевича осталась ландкарта России, изданная под его именем в 1614 году немцем Герардом» (Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 91 1-й паг.). В примеч. 126 к 11-му тому Карамзин приводит большой материал об уважении Годунова к науке, о его желании создать школы и даже университет, о посылке им молодых дворян за границу для обучения и приглашении в Россию ученых специалистов из Европы. Карты эпохи Годунова были известны в первой четверти XIX в. В письме от 4 мая 1822 г. Карамзин просил управляющего Московским архивом Министерства иностранных дел А. Ф. Малиновского прислать «космографию, в которой находится древнейшая карта России времен Годунова» (Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 248; см.: Никитин А. Пушкин и Урал: По следам находок и утрат. Пермь, 1984. С. 15). «„Перм-

ские дремучие леса” и „Сибирь”, по мнению Пушкина, были тогда, при Годуновых, разными понятиями. Каждый великий московский князь, начиная с Ивана Грозного, носил титулы князя пермского и царя сибирского» (Никитин А. Пушкин и Урал. С. 16).

Ст. 21. *А вот Сибирь.* — Завоевание и присоединение Сибири к России, начатое в царствование Ивана IV, было упрочено Борисом Годуновым, который путем дипломатических переговоров, небольших военных акций и, главное, строительством крепостей и основанием городов Верхотурья, Мангазеи, Туринска и Томска сделал присоединение Сибири необратимым. Карамзин подробно писал о завоевании Сибири при Борисе Годунове (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 23—28 1-й паг.).

Ремарка после ст. 33. *Входит Семен Годунов.* — Семен Никитич Годунов (ум. 1605) — боярин, дальний родственник Бориса Годунова, ведал сыском. Карамзин пишет о нем: «...главный клеветник нового тиранства, новый Малюта Скуратов...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 101 1-й паг.). При Самозванце был сослан в Переяславль и там удушен.

Ст. 46 — 47. *...обоих Милославских, Бутурлиных, Михайла Салтыкова...* — Милославские в «Истории государства Российского» не упоминаются.

В царствование Бориса Годунова на исторической сцене появляется окольный и воевода Иван Михайлович Бутурлин — в 1604 г. он был направлен на Кавказ, а весной 1605 г. в битве при Тарках погиб вместе с сыном (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 1. С. 60, 72 1-й паг.). Упоминание Бутурлиных, как и вымышленных Милославских, не имеет опоры на исторические факты. В автобиографическом наброске 1830-х гг. Пушкин писал, что Бутурлины, как и Пушкины, являются потомками Радши (см.: Акад. Т. 12. С. 311; см. также в «Опровержении на критики» — Там же. Т. 11. С. 160). Эти сведения содержатся в 111-м примечании Карамзина к 4-му тому «Истории» — возможно, они повлияли на выбор фамилии.

Михайло Салтыков — по всей видимости, Михаил Глебович Салтыков (Кривой; ум. до 1621 г.), в 1598 г. — окольный и воевода Борисов, с 1601 г. — боярин. Карамзин сообщает, что в 1604 г. вместе с Дмитрием Шуйским он был направлен в Брянск, чтобы собрать войско против Самозванца (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 148 1-й паг.), при осаде Кром повел себя как «малодушный или уже предатель, не сказав ни слова главным воеводам, велел рати отступить, в тот час, когда ей должно было устремиться на последнюю ограду изменников» (Там же. С. 176 1-й паг.), затем одним из первых перешел на сторону изменившего присяге Басманова (Там же, гл. 3. С. 191—192, 195 1-й паг.), а в момент бунта против Лжедмитрия немедленно присоединился к восставшим (Там же, гл. 4. С. 294 1-й паг.).

Ст. 55. *Противен мне род Пушкиных мятежный...* — Документальным основанием этой характеристики послужило примечание в 11-м томе, где приведена цитата из разрядной книги: «Послал царь Борис в Сибирь Пушкина Остафья с братею за опалу, что на него доводили люди его, Филипка да Гришка; а Левонтия да Ивашку Пушкиных за то, что они били челом на к[нязя] Ондreja Елעדково в отечестве и тем царя раскручинили... поместья и вотчины у них велел отписать, а животы распродать» (Карамзин. Т. 11. С. 55 2-й паг., примеч. 161). Указавший на это примечание С. Б. Веселовский считал, что ссылки в Сибирь при Годунове не практиковались и выражение «за опалу» следует понимать как «вместо опалы». Таким образом, Пушкин основывался на неверном прочтении приведенной Карамзиным цитаты (см.: Веселовский С. Б. Род и предки А. С. Пушкина в истории. С. 108—109). Возражая С. Б. Веселовскому, Р. Г. Скрынников в статье «Борис Годунов и предки

Пушкина» доказывал, что Сибирь в то время уже была местом ссылки, отметил разнообразие судеб Пушкиных в XVII в. и привел многочисленные факты конфликтов представителей этого рода с высшими властями, в частности с Борисом Годуновым (см.: РЛ. 1974. № 2. С. 132—133). Наиболее взвешенной, по-видимому, является точка зрения А. М. Гуревича: «Предложенные Р. Г. Скрынниковым уточнения и поправки (...) позволяют прийти к выводу, что в число опальных дворян при Годунове попали и некоторые из Пушкиных. Но это еще не дает основания считать их бунтовщиками и мятежниками» (Гуревич А. М. История и современность в «Борисе Годунове». С. 209).

Ст. 65. *Царь, из Литвы пришла нам весть... — В «Опровержении на критики»* Пушкин писал: «Раскрыв наудачу исторический роман г. Б (улгарина) (речь идет о «Димитрии Самозванце». — Ред.), нашел я, что и у него о появлении Самозванца приходит объявить царю кн. В. Шуйский». Здесь явно имел место плагиат, поскольку в «Борисе Годунове» этот эпизод не опирался на «историческое сказание», а был плодом «драматического вымысла» (Акад. Т. 11. С. 154).

Ст. 95 — 100. *...взять меры сей же час ~ Не прилетел из Кракова.* — Карамзин сообщает, что Борис удвоил заставы на литовской границе (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 143 1-й паг.).

Ст. 101 — 107. *Не правда ль, эта весть ~ Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?* — Ср. слова Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера («Die Räuber», 1781, д. V, явл. 1): «Die Todten stehen nicht auf (...) Nun, warum lachst du nicht!» («Мертвецы не встают из гроба (...) Почему же ты не смеешься?» — нем.) (Schiller F. Sämmtliche Werke. Wien, 1816—1817. Bd 1. S. 215—218). На данную параллель указали уже первые критики «Бориса Годунова» — см. в примечании корректора (вероятно, принадлежавшем Ф. В. Булгарину) к рецензии В. Т. Плаксына (Плаксин В. Т. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов» // СО и СА. 1831. Т. 21. № 27. С. 31; П. в критике, III. С. 107) и в рецензии Надеждина (Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 563; П. в критике, III. С. 76), с ошибкой в названии драмы Шиллера: «Коварство и любовь» вместо «Разбойники». Как о прямом заимствовании из Шиллера писал об этом месте Булгарин в своей рецензии на немецкий перевод «Бориса Годунова», выполненный К. фон Кноррингом (СПЧ. 1831. № 266. 23 ноября; П. в критике, III. С. 129—130). В письме к брату от 22 апреля 1825 г. Пушкин просил прислать ему Шиллера во французском переводе. Однако, как видно из письма Плетнева к Пушкину от 21 января 1826 г., книга была куплена для него Плетневым лишь в январе 1826 г., т. е. по окончании «Бориса Годунова» (см.: Винокур 1935. С. 502).

Ст. 111 — 117. *Ты послан был на следствие; теперь ~ Но отвечай: то был царевич?* — Карамзин замечает: «Годунов, получая отовсюду известие о мнимом Димитрии, сам начал было сомневаться в убиении истинного: справлялся, допрашивал и, наконец уверился, что сим именем называется обманщик» (Карамзин. Т. 11. С. 77 2-й паг., примеч. 229).

Ст. 129 и след. *Я труп его в соборе посещал...* — Карамзин сообщает, что в день убийства, 15 мая 1591 г., Осипа Волохова «привели в церковь Спаса, где уже стоял гроб Димитриев, и там умертвили, в глазах царицы; умертвили еще слуг Михайловых, трех мещан, уличенных или подозреваемых в согласии с убийцами, и женку юродивую, которая жила у Битяговского и часто ходила во дворец» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 134—135 1-й паг.). Шуйский прибыл в Углич для расследования обстоятельств смерти Димитрия 19 мая (см.: Там же. С. 137 1-й паг.). В церкви «еще

лежало Дмитриево тело окровавленное, и на теле нож убийц. (...) Шуйский с изъяснением чувствительности приступил ко гробу, чтобы видеть лице мертвого, осмотреть язву; но Клешнин, увидев сие ангельское, мирное лице, кровь и нож, затрепетал...» (Там же).

Ст. 136. *Глубокая не запекалась язва...* — Ср.: «Глубокая язва Дмитриева (...) свидетельствовала о несомнительном убиении» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 137—138 1-й паг.).

Ст. 147 и след. *Кто на меня? Пустое имя, тень...* — Ср.: «Как бы действием сверхъестественным тень Дмитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, обезумить убийцу...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 124 1-й паг.).

Ст. 148. *Ужели тень совет с меня порфиру...* — Порфира — длинная мантия из бархата пурпурного цвета, подбитая горностаем, символ власти монарха.

Ст. 151—153. *На призрак сей подуй — и нет его. Так решено: не окажу я страха — Но презирать не должно ничего...* — Ср. в «Анналах» Тацитта описание нерешительности Тиберия при появлении самозванца: «...modo nihil sperendum, modo non omnia metuenda, ambiguus pudoris ac metus reputabat» («Колеблясь между стыдом и страхом, то полагал, что не следует всего бояться, то, что ничего не следует презирать» — лат.; пер. И. Д. Амосина) (Апп., II, 40). Еще ближе к пушкинскому тексту французский перевод Ж. Б. Ж. Дюро де Ламаля: «Incertain s'il envengrait des troupes contre son esclave ou s'il laisserait ce vain fantôme se dissiper de lui-même, sachant qu'il ne faut rien mépriser, ni tout craindre, combattu par la honte et par la peur...» («В нерешительности, послать ли войска против своего раба или дать этому пустому призраку исчезнуть самому по себе, зная, что ничего не следует ни презирать, ни бояться, пораженный стыдом и страхом...» — фр.) (Tacite, traduction nouvelle, avec le texte latin en regard / Par Dureau de Lamalle... Paris, 1818. Т. 1. Р. 369). См. об этом: Амосин И. Д. Пушкин и Тацит. С. 178. Ср. описания реакции Бориса на известия о Самозванце: «Борис усилием притворства не оказал гнева, ибо хотел уверить россиян в маловажности сего случая...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 143 1-й паг.); «Один Бог видел, что происходило в душе Годунова, когда он услышал сие роковое имя!.. но чем более устрасился, тем более хотел казаться бесстрашным» (Там же. С. 142—143 1-й паг.).

### Краков. Дом Вишневецкого

(С. 46—50)

В сцене объединены события, происходившие на разных этапах авантюры Самозванца и в разных местах. Его диалог с патером Черниковским соответствует описанному у Карамзина переговорам Отрепьева с папским нунцием Рангони, которые состоялись в 1603 или 1604 г., сразу же по прибытии Отрепьева, сопровождаемого Мнишком и Вишневецким, в Краков (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 132—133 1-й паг.). Эпизод с Хрущовым, по Карамзину, относится к 17 августа 1604 г., после подписания брачных обязательств Самозванца перед Мариной Мнишек (знакомство с нею будет изображено лишь в следующей сцене) и после того, как он выступил со своими дружинами к берегам Днепра. Там, в Сокольниках, и был приведен к Самозванцу Хрущов (см.: Там же. С. 144—145 1-й паг.). Казачьи атаманы встречались с Самозванцем действительно в Кракове (см.: Там же. С. 76 2-й паг., примеч. 225).

*Pater Черниковский* — В «Истории государства Российского» сказано: «Иезуиты, бывшие с Лжедмитрием, назывались Николай Черниковский и Андрей Лавицкий» (Карамзин. Т. 11. С. 82 2-й паг., примеч. 240).

Ст. 6 — 8. *Ручаюсь я, что прежде двух годов ~ Признают власть наместника Петра.* — С помощью Рангони и иезуитов Самозванец сумел добиться поддержки наиболее агрессивной части правящей верхушки Польско-Литовского государства во главе с королем Сигизмундом III. При этом Самозванец взял на себя обязательство перейти в католичество и осуществить присоединение восточной, т. е. православной, церкви к католичеству (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 132—136 1-й паг.). Наместник Петра — Папа Римский, согласно католической доктрине, — наместник апостола Петра на земле. «Речь Самозванца изменяется, смотря по тому, с кем он говорит. Беседа с патером (...), он не говорит „православная церковь“, а просто — восточная; римского первосвященника называет не Папой, не святейшим отцом, но наместником Петра; заключительным „амен“ намекает о своих привычках и, следовательно, о своей любви к формам духовного сословия и языка» (Чистяков М. Курс теории словесности. СПб., 1847. Ч. 2. С. 280).

Ст. 9. *Святой Игнатий.* — Вероятно, святой великомученик Игнатий Антиохийский (50—107), почитаемый католиками как один из основателей Церкви; упоминается в канонической мессе. Согласно Преданию, он был язычником, обращенным в христианскую веру апостолами, учеником св. Иоанна и прямым преемником св. Петра. Возможно — Игнатий Лойола (Loyola, 1491?—1556), основатель Ордена иезуитов (1534) и первый его генерал (с 1541 г.), канонизированный только в 1622 г.

Ст. 11 — 12. *А между тем небесной благодати Таи в душе, царевич, семена...* — Папский нунций требовал, чтобы «царевич» торжественно, гласно объявил себя католиком, однако вынужден был отказаться от этой идеи, «боясь закоренелой ненависти россиян к латинской церкви. Действие совершилось в доме краковских иезуитов. Расстрига шел к ним тайно (...) в бедном рубище, закрывая лице свое, чтобы никто не узнал его...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 135 1-й паг.).

Ст. 15 — 16. *Твои слова, деянья судят люди, Намеренья единый видит Бог.* — Фраза восходит к книге Фомы Кемпийского (Thomas à Kempis) «О подражании Христу» («Imitatio Christi», ок. 1418; опубл. анонимно), кн. 2, гл. 6 «О радости, которую дает чистая совесть».

Ст. 19 — 20. *Я, Мнишек, у тебя Остановлюсь в Самборе на три дня.* — Юрий Мнишек (ум. 1613) — польский магнат, сандомирский воевода, один из ближайших сподвижников Лжедмитрия. Карамзин сообщает, что король Сигизмунд, обещав Димитрию содействие в его предприятии, направил самозванца в Галицию, «где близ Львова и Самбора, в местностях вельможи Мнишка, под распущенными знаменами уже толпилась шляхта и чернь, чтобы идти на Москву. Главою и первым ревнителем сего подвига сделался старец Мнишек, коему старость не мешала быть ни честолюбивым, ни легкомысленным до безрассудности» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 137 1-й паг.). Самбор — город на Диестре.

Ст. 24 — 25. *Прелестную Марину я надеюсь Увидеть там.* — Марина Мнишек (ок. 1588—ок. 1614) — дочь Юрия Мнишка, — в будущем жена Лжедмитрия I, затем Лжедмитрия II, после поражения которого (1610) была выдана русскому правительству яицкими казаками; умерла в заточении.

Ст. 35 — 37. *Пушкин. Князь Курбский. Самозванец. Имя громко! (Курбскому) Ты родственник казанскому герою? Курбский. Я сын его.* — Ка-

занский герой — кн. Андрей Михайлович Курбский (1528—1583), боярин и воевода, участник Казанских походов и Ливонской войны; член Избранной рады. В 1564 г., опасаясь опалы, бежал в Литву; принимал участие в войнах с Россией. Находясь в эмиграции, вступил в переписку с Иваном Грозным, предъявляя ему свои обвинения и споря с контраргументами царя. Автор «Истории о великом князе Московском».

Карамзин сообщает, что, покидая Россию, Курбский оставил там жену и сына. Этот эпизод использован в думе («Элегии») К. Ф. Рылеева «Курбский» (1821), где заглавному герою отведена роль жертвы тирана: разлученный с сыном и женой, изгнанник тоскует по «милой родине». В Польше Курбский еще дважды вступал в брак и от третьего брака имел сына Димитрия (р. 1582). В событиях Смутного времени Димитрий Курбский участия не принимал, и у Карамзина о нем никаких сведений нет. В «Северном архиве» (1824. Ч. 12. № 19. С. 1—6) была помещена статья К. Ф. Калайдовича «Записка о выезде в Россию правнуков князя Андрея Михайловича Курбского» (о возвращении правнуков Курбского Александра и Якова). Возможно, что эта публикация подала Пушкину мысль вывести в трагедии сына Курбского, родившегося в изгнании (см.: Винокур 1935. С. 463). О «сыне Курбского» как литературном сюжете 1820—1830-х гг. см.: Вацуро В. Э. «Сын Курбского» // Русское подвижничество. М., 1996. С. 159—169. Там же отмечено, что изображение Пушкиным Курбского в изгнании (тоска по родине и трагизм бездельности, на которую обречена выдающаяся историческая личность) схоже с некоторыми мотивами описания им изгнанника Наполеона.

Появление Курбского в данном эпизоде трагедии противоречит утверждению Карамзина, что Самозванцу удалось собрать в Польше под свои знамена лишь отбросы общества: «Ополчалась в самом деле не рать, а сволочь на Россию: весьма немногие знатные дворяне (...) явились в Самборе и Львове: стремились туда бродяги, голодные и полунагие, требуя оружия не для победы, но для грабежа или жалованья (...). Достойно замечания, что некоторые из московских беглецов, детей боярских, исполненных ненависти к Годунову, укрываясь тогда в Литве, не хотели быть участниками сего предприятия, ибо видели обман и гнушались злодейством» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 139—140 1-й паг.). Характеристика Андрея Курбского в «Истории государства Российского» отчасти сходна с образом его сына в трагедии Пушкина (см.: Винокур 1935. С. 473).

Ст. 38. *Великий ум! муж битвы и совета!* — Формула Карамзина. Оправдывая бегство Курбского как вынужденное, Карамзин осуждает участие его в войнах с Россией на стороне Польши, тем более что он был прославлен на родине как ее защитник и государственный деятель начала царствования Ивана IV: «Юный, бодрый воевода, в нежном цвете лет ознаменованный славными ранами, муж битвы и совета, участник всех блестящих завоеваний Иоанновых, герой под Тулою, под Казанью, в степях Башкирских и на полях Ливонии, некогда любимец, друг царя возложил на себя печать стыда и долг на историка вписать гражданина столь знаменитого в число государственных преступников» (Карамзин. Т. 9, гл. 2. С. 59 1-й паг.).

Ст. 39—41. *Но с той поры, когда являлся он ~ С литовцами под ветхий город Ольгин...* — т. е. под Псков, откуда, по летописному преданию, святая Ольга была родом (ср. близкую формулу у Карамзина при описании осады Пскова: «древний град Ольгин» — Карамзин. Т. 9, гл. 5. С. 330 1-й паг.). Курбский должен был участвовать в военных операциях литовцев против Пскова в 1581 г., но из-за тяжелой болезни вернулся в свое поместье Миляновичи около Ковеля, где через два года умер. Карамзин, однако, об этом не сообщает; в «Истории государства Российско-

го» выразительно описано его участие во взятии Полоцка под знаменами Батория (см.: Там же. С. 301—302 1-й паг.), а также приведено письмо Ивана Грозного к Стефану Баторию, написанное в 1581 г., накануне осады Пскова: «...ты (...) кинулся на Россию с нашими злодеями, Курбским и другими» (Там же. С. 320 1-й паг.).

Ст. 42 и след. *Мой отец В Волянии провел остаток жизни...* — Ср.: «Движимый ненавистью к Иоанну, Курбский мог оправдывать себя умом, но не в совести, которая тревожила его до конца жизни; владея городами и селами в Волянии, ни в богатстве, ни в знатности не находил успокоения; женился там на княгине Дубровицкой, но не любил ее; искал утешения в дружестве и в учении; зная язык латинский, переводил Цицерона; описал славное взятие Казани, войну Ливонскую, мучительства Иоанна; пережил его и в старости еще тосковал о России, с чувством называя оную своим любимым отечеством» (Карамзин. Т. 9, гл. 5. С. 303 1-й паг.).

Ст. 44 — 45. *В поместьях, дарованных ему Баторием.* — Стефан Баторий (1533—1586) — полководец, с 1576 г. — король польский.

Ст. 59. *Собаньский* — лицо вымышленное. Эта польская фамилия была хорошо известна Пушкину. В Одессе он общался с Александром Собаньским, который, как и Пушкин, был поклонником Амалии Ризнич (см.: *Корш Ф. Е.* Мелочи // ПиС. Вып. 7. С. 56—59; на с. 59 — ошибочное предположение, что соперником Пушкина был Иероним Собаньский, муж Каролины Собаньской). По мнению А. Дворского, на выбор фамилии повлияло знакомство с Каролиной Собаньской (Пушкин впервые встретился с ней в Киеве в 1821 г., а затем их общение продолжилось в Одессе в 1823—1824 гг.), среди предков которой были такие представители польской аристократии, как Вишневецкий, Мнишех, Любомирские, Радзивиллы (см.: *Дворский А.* Пушкин и польская культура. С. 100).

*Хрущов* — Роль Петра Лукича Хрущова (ум. 1605) изменена Пушкиным сравнительно с «Историей государства Российского», где рассказано, что Годунов «послал (...) к донским казакам дворянина Хрущова» с целью разоблачить Лжедмитрия. Но «казаки схватили Хрущова, оковали 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!“ С него сняли оковы; и сей первый чиновный изменник, ослепленный страхом или корыстию, в знак усердия донес своему новому государю, мешая истину с ложью, что „народ изъявляет в России любовь к Димитрию; что самые знатные люди, меньший Булгаков и другие, пили у себя с гостями чашу за его здоровье и были, по доносу слуг, осуждены на казнь; что Борис умертвил и сестру, вдовствующую царицу Ирину, которая всегда видела в нем монарха беззаконного; что он, не смея явно ополчаться против Димитрия, сводит полки в Ливнах, будто бы на случай ханского впадения; что главные воеводы их, Петр Шереметев и Михайло Салтыков, встретясь с ним, Хрущовым, в искренней беседе сказали: нас ожидает не крымская, а совсем иная война — но трудно поднять руку на государя природного; что Борис нездоров, едва ходит от слабости в ногах и думает тайно выслать казну московскую в Астрахань и в Персию» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 144—145 1-й паг.).

*Карела* — Карамзин сообщает, что Самозванец обратился к донским казакам с призывом примкнуть к нему. «Два атамана, Андрей Корела и Михайло Нежакож, спешили видеть Лжедмитрия; видели его честимого Сигизмундом, вельможными панами и возвратились к товарищам с удостоверением, что их зовет истинный царевич» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 141 1-й паг.).



Ст. 75. *От казаков верховых и низовых...* — О верховых и низовых казаках Пушкин мог знать из трудов В. Д. Сухорукова, первым подробно описавшего историю и обычаи казачества. В одной из его статей, в частности, говорится: «...во всех актах того времени козаки с самого начала водворения их на Дону делятся на *верховых* и *низовых*. Первые обитали в верхней части реки Дона, последние в нижней, начиная от Нагавского или Цымлянского городка. Низовые были отважнее и дерзостнее, нежели верховые; считали себя старшими пред ними и даже обижались, когда в грамотах царских именовали наперед верховых» (Сухоруков В. Д. О внутреннем состоянии донских козаков в конце XVI столетия // Соревн. 1824. Ч. 26. С. 184—185; о знакомстве Пушкина с работами В. Д. Сухорукова см.: Линин А. Историк войска Донского В. Д. Сухоруков и А. С. Пушкин. Ростов-н./Д., 1937. С. 22—24).

Ст. 79. *...казачьи бунчуки.* — Бунчук — войсковой казачий знак, древко с прядями конских хвостов.

Ст. 81—82. *Мы ведаем, что ныне казаки Неправедно притеснены, гонимы...* — «Зная свойство мятежных донских козаков — зная, что они не любили Годунова, казнившего многих из них за разбой, — Лжедмитрий послал на Дон литвина Свирского с грамотою; писал, что он сын первого Царя Белого (...); звал их на дело славное: свергнуть раба и злодея с престола Иоаннова» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 140—141 1-й паг.).

Ремарка после ст. 85. *...хватая Гришку за полу.* — Это единственная в трагедии ремарка, где Отрепьев назван «Гришкой». В автографе, однако, стояло: «...хватая Гр. за полу».

Ст. 87—88. *Примите благосклонно Сей бедный плод усердного труда.* — Карамзин сообщает, что иезуит Гроховский воспел «в стихах пиндарических» торжественное обручение Самозванца с Мариной Мнишек. Обручение состоялось 12 ноября 1605 г. в присутствии короля Сигизмунда и его сына Владислава. Жениха замещал русский посланник Власьев. Ода Гроховского была напечатана в Кракове в 1606 г. Карамзин дает цитату из нее в переводе (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 241—242 1-й паг.; С. 121 2-й паг., примеч. 430). Пушкин «передвинул» эпизод с одой, отнеся его к более раннему времени.

Ст. 89. *Что вижу я? Латинские стихи!* — Карамзин привел некоторые факты, свидетельствующие об изучении Отрепьевым латыни. Говоря об участии его в разбойных набегах запорожцев из отряда Герасима Евангелика, Карамзин добавляет: «Но скоро увидели прошлеца в ином феатре: в мирной школе городка Вольнского, Гащи, за польскою и латинскою грамматикою» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 129 1-й паг.). Далее, рассказывая о тайном переходе Лжедмитрия в католичество, он сообщает: «...Отрепьев, следуя наставлениям нунция, собственною рукою написал красноречивое латинское письмо к Папе, чтобы иметь в нем искреннего покровителя» (Там же. С. 136 1-й паг.). В примечании сказано: «Учителем Расстриги в латинском языке был иезуит Савицкий; но он (Расстрига) худо знал сей язык или почти совсем не знал (см. Маржерета)» (Там же. С. 73 2-й паг., примеч. 214). Позднейшие лингвисты и историки установили, что Самозванец лишь переписал письмо к папе римскому, составленное иезуитами (см.: Скрынников Р. Г. Борис Годунов. С. 171—172).

Ст. 90—104. *Стократ священ союз меча и лиры ~ Musa gloriæ coronat, gloriæque tusat.* — Монолог построен по образцу украинского барокко — литературного стиля, который (как и латынь) мог быть усвоен Отрепьевым в школе город-

ка Гоци на Воьлини. Ст. 90—91 и 104 содержат афоризмы, стилистически близкие к жанру «символов и эмблем», распространившемуся в XVI в. В произведениях этого жанра сочетались графическое художественное изображение («эмблема»), афоризм («символ») и стихотворное заключение. Изображения — маленькие гравюры — «комментировались» на нескольких европейских языках и обязательно по-латыни. Их содержанием были мифологические сюжеты, бытовые сцены, гербы или символические композиции. «Толкования», афоризмы и стихи придавали гравюрам иносказательный, обобщенно символический смысл. Сборники символов и эмблем выходили в Амстердаме, Париже, Лионе, Аугсбурге, Праге и других городах. Из одного сборника в другой переходили гравюры — «эмблематы» и, с известными вариантами и искажениями, «символы». Популярными сборниками эмблем имели хождение в школах, в одной из которых, возможно, обучался Отрепьев. «Эмблема», которую устно импровизирует в трагедии Самозванец: «Союз меча и лиры: Единый лавр их дружно обвивает» и латинский афоризм — «символ» изображения «*Musa gloriam coronat, gloriaque musam*» — является либо воспроизведением реально существовавшей эмблемы, известной Пушкину, либо тонкой стилизацией. Лира и меч принадлежали к числу излюбленных эмблематических мотивов. Лавровый венок нередко служил рамкой, в которую заключалось изображение. Символические и эмблематические рисунки и графические их воспроизведения в книгах влияли на тематику иллюстраций, фейерверков, гербов и изображений на изразцах, оформлявших жилища. Так, графическая «программа» одной из иллюминаций 1700 г. содержала изображение Марса, которого окружают четыре аллегорические картины, заключенные в лавровые венки (см.: Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века: Каталог выставки / Изд. М. А. Алексеевой. Л., 1978. С. 54. № 62). О значении «эмблематического стиля» для литературы и искусства барокко см.: Сазонова Л. И. Поэзия барокко в славянских странах в свете исторической поэтики (западные, восточные и южные славяне) // Славянские литературы: X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988 г. Докл. советской делегации. М., 1988. С. 126—128. По желанию Петра I русский сборник «Символы и эмблемата» был, в числе других «полезных» книг, напечатан в 1705 г. в Амстердаме. В 1788 г. его переиздал в Петербурге Н. М. Амбодик-Максимович под заглавием «Эмблемы и символы избранные». Очевидно, с этим, получившим широкое распространение и еще раз переизданным в Петербурге в 1809—1811 гг., сборником Пушкин был знаком. На Украине, в Кишиневе и в Одессе он мог видеть аналогичные сборники, изданные в других странах. Впоследствии им была приобретена книга, посвященная символам и эмблемам в геральдических изображениях на английском языке (*Clark H. An Introduction to Heraldry. London, 1834* — Библиотека П. № 743), что уже само по себе свидетельствует об определенном интересе к этому предмету. Перифрастическая формула «парнасские цветы», восходящая, по-видимому, к французской прециозной литературе XVII в., встречается еще у М. В. Ломоносова («Богиня, Дщерь Божеств, науки основавших...», 1761) и М. М. Хераскова («Россияда», 1779; песнь X). Однако для Пушкина она, вероятно, ассоциировалась прежде всего с Батюшковым, который использовал ее в «Моих пенатах» (опубл. 1814): «Там Дмитриев сидит; Беседуя с зверями, Как счастливый дитя, Парнасскими цветами Скрыл истину шутя» (Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 266 (Сер. «Литературные памятники»)). Ср. в лицейском послании Пушкина «К Батюшкову» («Философ резвый и пиит...») (1814): «Довольный счастливим началом, Цветов парнасских вновь не рвешь...» (наст. изд., т. 1, с. 54). По мнению Я. М. Боровского, есть основание

рассматривать латинскую фразу в речи Самозванца «не как почерпнутую откуда-либо цитату, а как авторский текст Пушкина (...). Заслуживает быть отмеченным метонимическое употребление слова „Musa” и „gloria”, встречающее параллель и в русском словоупотреблении Пушкина» (Боровский Я. М. Необъясненные латинские тексты у Пушкина // Врем. ПК 1972. С. 119).

### Замок воеводы Мнишка в Самборе (С. 51—52)

События, описанные в этой и следующей сцене, должны быть отнесены к весне 1604 г.: 25 мая этого года, как сообщает Карамзин, было подписано брачное обязательство, взятое Самозванцем перед Мариной Мнишек.

Ст. 1—3. *Он говорит с одной моей Мариной ~ А дело-то на свадьбу страх похоже.* — В «Истории государства Российского» говорится, что Мнишек «имел юную дочь прелестницу, Марину, подобно ему честолюбивую и ветреную; Лжедмитрий, гостя у него в Самборе, объявил себя, искренно или притворно, страстным ее любовником и вскружил ей голову именем царевича; а гордый воевода с радостью благословил сию взаимную склонность, в надежде видеть Россию у ног своей дочери, как наследственную собственность его потомства» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 137 1-й паг.).

Ст. 6—7. *...думал ли ты, Мнишек, Что мой слуга взойдет на трон московский?* — См. примеч. к ст. 48—53 сцены «Москва. Дом Шуйского», с. 668. Ср. у Карамзина о реакции Адама Вишневецкого на «признание» Самозванца: «Вельможа литовский был в восхищении. Какая слава представлялась для него возможно! бывшего слугу своего увидеть на троне московском!» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 131 1-й паг.).

Ремарка после ст. 11. *Польский* — полонез, старинный польский торжественный танец-шествие, исполнявшийся в начале бала.

Ст. 17—18. *Он не красив, но вид его приятен, И царская порода в нем видна.* — Ср. описание наружности Самозванца в сцене в корчме. Карамзин отмечал, что Самозванец имел «наружность некрасивую», но «заменял сию невыгоду живостью и смелостью ума, красноречием, осанкою благородною» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 129 1-й паг.).

Ст. 23—36. *Мы, старики, уж нынче не танцуем ~ А между тем посудим кой о чем.* — Согласно гипотезе Т. Шоу, монолог Мнишка, содержащий 14 стихов, рифмующихся характерным для сонета образом, является сонетом, введенным поэтом в драматургический текст по образцу сонетов, которыми Шекспир украсил I и II акты трагедии «Ромео и Джульетта». Эту пьесу Пушкин считал произведением, воплощающим стиль итальянского Возрождения. Следуя за Шекспиром, Пушкин пытается воссоздать стиль изысканной польской культуры через монолог-сонет польского магната (см.: Шоу. С. 293—335). Ср. точку зрения М. Вахтеля: по его мнению, монолог Мнишка следует рассматривать не как сонет, а как «рифмованную вставку», схема которой (abab cddc eef gfg) к сонету ничуть не ближе, чем к онегинской строфе (см.: *Wachtel M. Pushkin's Sonets // World, Music, History : A Festschrift for Caryl Emerson. Stanford, 2005. Pt 1. P. 167—178 (Stanford Slavic Studies)*). Упоминание о венгерском вине находит соответствие у Карамзина,

который сообщает, что после захвата трона Самозванцем «Мнишек приехал в Москву, везя с собой тридцать бочек венгерского вина» (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 273 1-й паг.; см.: *Дворский А.* Пушкин и польская культура. С. 104).

### Ночь. Сад. Фонтан

(С. 53—59)

Ст. 90. *Другого мне любить нельзя.* — Ср. в «Элегии» («Я видел смерть; она в молчаньи села», 1816): «Где я любил, где мне любить нельзя!» (наст. изд., т. 1, с. 210). Та же конструкция дважды повторяется в «Каменном госте» (1830): «Мне двух любить нельзя», «...мне вас любить нельзя».

Ст. 94—95. *...твой Димитрий Давно погиб, зарыт — и не воскреснет...* — Царевич Димитрий был похоронен без царских почестей в церкви в Угличе; могила его вскоре была забыта; Борис Годунов запретил поминать имя Димитрия в молитвах о членах царской семьи. Перенесение его гроба в царскую усыпальницу — Архангельский собор — состоялось много позже, в царствование Василия Шуйского, которому это было необходимо для окончательного разоблачения свергнутого Лжедмитрия.

Ст. 101—103. *И наконец из келии бежал К украинцам в их бурные курени; Владеть конем и саблей научился...* — Ср. у Карамзина о пребывании Отрепьева у запорожцев: «У них, как пишут, расстрига Отрепьев несколько времени учился владеть мечом и конем» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 128 1-й паг.). Курени — войсковые подразделения Запорожской Сечи.

Ст. 202. *Я слышу речь не мальчика, но мужа.* — По предположению А. Х. Горфункеля, «„мальчик” в устах Марины — отнюдь не „ребенок мужского пола” (...). Самозванец — вчерашний слуга Вишневецкого, его „мальчик”, во втором значении слова, которое часто встречается у Пушкина. (...) „Мальчик” в значении „слуга” (вероятно, молодой, но вообще возрастной признак здесь вовсе не обязательен) появляется и в одной из предыдущих сцен „Бориса Годунова” — „Москва. Дом Шуйского” — в качестве персонажа, читающего, по велению хозяина дома, молитву о здравии государя» (*Горфункель А. Х.* «Мальчики» в «Борисе Годунове». С. 308—309).

### Граница литовская

(С. 60—61)

В «михайловской» редакции, т. е. в автографе ПД 891, над названием сцены стояла дата: «1604. 16 октября». Эта дата указана Карамзиным (Т. 11, гл. 2. С. 148 1-й паг.), который ссылается на материалы в Собрании государственных грамот и на немецкую рукопись Г. Г. Паерле (*Peyerle*), содержащую описание его путешествия из Кракова в Москву и обратно в 1606—1608 г. (Карамзин. Т. 11. С. 82 2-й паг., примеч. 241); историк пользовался рукописью из библиотеки гр. Н. П. Румянцева под загл.: «Beschreibung der Moscovittischen Rayse, welche ich Hans Georg Peyerle...» («Описание московского путешествия, которое я, Ганс Георг Паерле...» — нем.). Современный исследователь дает другую дату вторжения войска Самозванца в пределы России — 13 октября 1604 г. (см.: *Скрынников Р. Г.* Самозванцы в России в начале XVII века: Григорий Отрепьев. Новосибирск, 1990. С. 83).

## Царская дума

(С. 62—65)

В сцене объединены разновременные события. Упомянутое в ст. 3 послание с угрозами Борису Самозванец мог отправить в марте 1605 г. (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 177—178 1-й паг.). В ст. 7 говорится: «Бунтовщиком Чернигов осажден». Чернигов был взят Лжедмитрием 26 октября 1604 г. (см.: Там же. С. 151 1-й паг.). В том же году поступило предложение о помощи от шведского короля (см. ст. 13—14). См. также ниже, с. 684, примеч. к ст. 18.

*Царская дума* — верховный совет из бояр, окольничьих, думных дворян и дьяков, совещательный орган при царе.

Ст. 3. *Дерзает нам писать угрозы!* — Ср.: «Уверяют, что он (Самозванец), хваляся явным Небесным к нему благоволением, писал тогда к патриарху и к самому царю: укорял Иова злоупотреблением церковной власти в пользу хищника, а Бориса убеждал мирно оставить престол и свет, заключиться в монастыре и жить для спасения души, обещая ему свою царскую милость» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 177—178 1-й паг.).

Ст. 4—8. *Поезжайте, Ты, Трубецкой, и ты, Басманов; помощь ~ Спасайте град и граждан.* — Никита Романович Трубецкой (1584—1608) — боярин, воевода. Петр Федорович Басманов (ок. 1550—1606) — сын одного из организаторов опричнины, воевода, стольник (1590), окольничий (1600), в 1604 г. пожалован в бояре за оборону Новгорода-Северского; 7 мая 1605 г. перешел на сторону Лжедмитрия. «Борис видел в юном Басманове только достоинства; вывел его, вместе с братом, из родовой опалы на степень знатности, в 1601 году дав ему сан окольничаго, и вместе с боярином, князем Никитою Романовичем Трубецким, послал было спасти Чернигов; но они за 15 верст до сего города сведения, что там уже Самозванец...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 153 1-й паг.). Чернигов, как указывает Карамзин, покорился Самозванцу, граждане выдали ему воевод.

Ст. 11—12. *Его в Москву мы приведем, как зверя Заморского, в железной клетке.* — По замечанию Б. В. Томашевского, эти слова Басманова напоминают обещание привезти Наполеона в Париж в железной клетке («dans une cage de fer»), данное маршалом Неем Людовико XVIII. Как и Басманов, Ней перешел затем на сторону «узурпатора» (см.: *Томашевский Б. В. Историзм Пушкина // Учен. зап. ЛГУ. № 173. Сер. филол. наук. 1954. Вып. 20. С. 62—64; о том же см.: Et-kind E. «Сей ратник, вольностью венчанный...»: Гришка Отрепьев, император Наполеон, маршал Ней и другие // Revue des Etudes Slaves. Т. 59. Fasc. 1—2: Alexandre Puškin. 1799—1837. Paris, 1987. P. 55—58). Слова о железной клетке получили широкую известность, так как их поместили в своих отчетах все газеты. Томашевский подчеркивал сходство между легкими завоеваниями Самозванца в России XVII в. и Ста днями Наполеона, а также между изменой Ней и изменой Басманова, однако отмечал, что «эти исторические аналогии не имеют ничего общего с „намеками” и „применениями” трагедий позднего классицизма» (*Томашевский Б. В. Историзм Пушкина. С. 63*). В клетке через всю Россию везли Пугачева, и это событие надолго сохранилось в памяти нескольких поколений.*

Ст. 13—15. *Мне свейский государь Через послов союз свой предложил; Но не нужна нам чуждая помога...* — Шведский король Карл IX Ваза (1550—1611), официально избранный в 1604 г., фактически правил в Швеции с 1599 г., сместив в

результате восстания польско-шведского короля Сигизмунда III. Он предложил Годунову заключить союз против Польши, нарушившей договор о мире с Россией. «Шведский король, враг Сигизмундов, услышав о Самозванце и вероломстве ляхов, предлагал царю союз и войско вспомогательное. Царь отвечив, что Россия не требует вспоможения иноземцев» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 160 1-й паг.).

Ст. 18. *Щелкалов!* — Упоминание Щелкалова — анахронизм. Карамзин сообщает, что Василий Щелкалов был удален от дел около 1602 г. (Карамзин. Т. 11. С. 55 2-й паг., примеч. 159; см. также гл. 2, с. 107 1-й паг.).

Ст. 22 — 27. *В монастырях подобно отобразить ~ Пусть молятся за нас они...* — «Борис (...) 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”» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 159—160 1-й паг.; см. также с. 88—89 2-й паг., примеч. 265).

Ст. 31 — 37. *Коварные промчал повсюду слухи ~ Но чем и как?* — «Лжедмитрий шел с мечом и манифестом: объявлял россиянам, что он, невидимою десницею Всевышнего устранный от ножа Борисова и долго сокрываемый в неизвестности, сею же рукой изведен на феатр мира под знаменами сильного, храброго войска и спешит в Москву взять наследие своих предков (...); напоминал всем чиновникам и гражданам присягу, данную ими Иоанну; убеждал их оставить хищника Бориса и служить государю законному; обещал мир, тишину, благоденствие (...). Сей манифест довершил действие прежних подметных грамот (...). Тщетно градоначальники Борисовы хотели мешать распространению листов Самозванцевых, опровергали и жгли их: листы ходили из рук в руки, готовя измену» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 148—150 1-й паг.).

Ст. 42. *Ты грешному погибели не хочешь...* — Реминисценция из Книги пророка Иезекииля: «...глаголет Адонай Господь, не хочу смерти грешника, но еже обратится нечестивому от пути своего, и живу быти ему» (Иез. 33 : 11; см.: *Фойницкий В. Н.* О некоторых нераскрытых и непрокомментированных источниках фразеологии произведений Пушкина // *ПиС* (Нов. сер.). Вып. 2 (41). С. 211—212).

Ст. 60 — 103. *И чудную поведал он мне тайну ~ У гробовой царевича доски.* — У Карамзина отсутствует рассказ о каком-либо заседании Царской думы, на котором патриарх мог бы произнести речь, подобную той, какую он произносит в трагедии. Молва о чудесах, сходных с теми, о которых он рассказывает, распространилась значительно позже, в царствование Василия Шуйского, когда тело царевича Дмитрия было перенесено в Москву. О них повествуется в «Летописи о многих мятежах...» (с. 108—109). Об этих чудесах Карамзин рассказывает в 12-м томе, напечатанном тогда, когда Пушкин закончил работу над трагедией (см.: Карамзин. Т. 12, гл. 1. С. 12 1-й паг.; С. 9 2-й паг., примеч. 22); в примечании дана выписка из Четых-Миней (3 июня), где рассказывается об исцелениях на могиле Дмитрия в Угличе. Пушкин сам читал Четых-Миней, как сообщает И. И. Пущин (см. выше, с. 607—608). Сопоставление житийного рассказа с текстом трагедии см.: Бочкарев. С. 7—8.

Ст. 108. *яко прах* — библейское сравнение. См., например: «Не тако нечестивии, не тако: но яко прах, его же возметает ветр от лица земли» (Пс. 1 : 4); «Да будут яко прах пред лицем ветра» (Пс. 34 : 5).

Ст. 127 — 129. Я сам явлюсь на площади народной ~ И злой обман бродяги обнаружу. — «Всех громогласнее (...) свидетельствовал в столице князь Василий Шуйский, торжественно, на лобном месте, о несомненной смерти царевича, им виденного во гробе и в могиле», — пишет Карамзин, ссылаясь на Хронографы (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 157—158 1-й паг.; С. 86 2-й паг., примеч. 261).

### Равнина близ Новгорода-Северского (С. 66—68)

1604 года 21 декабря. — Дата указана Карамзиным (см. ниже). Отдельные детали сцены, отмеченные ниже, Пушкин взял из описания другого сражения, состоявшегося 21 января 1605 г. при Добрыничах под Севском.

Ремарка перед строкой 1. *Воины (бегут в беспорядке)*. — В битве под Новгородом-Северским внезапная атака польской конницы вызвала паническое бегство в русском войске, защищавшем законную власть. «21 декабря началось дело, сперва не жаркое; но вдруг конница польская с воплем устремилась на правое крыло россиян, где предводительствовали князья Дмитрий Шуйский и Михайло Кашин: оно дрогнуло и в бегстве опрокинуло средину войска, где стоял Мстиславский...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 163 1-й паг.).

Ремарка после строки 1. *Входят капитаны Маржерет и Вальтер Розен*. — Жак Маржерет (Margeret, ок. 1550 или 1560—после 1618) и Вальтер Розен командовали отрядами иноземцев, служивших Годунову; позднее оба служили Лжедмитрию. О мемуарах Маржерета см. выше, с. 608. Рассказывая о победе в битве при Добрыничах, Карамзин сообщает, что Годунов раздал щедрые награды войску и «в особенности благодарил усердных иноземцев и двух их предводителей, Вальтера Розена, ливонского дворянина, и француза Якова Маржерета» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 170 1-й паг.; см. также с. 95 2-й паг., примеч. 283). Роль иноземных войск и командовавших ими Маржерета и Розена у Пушкина укрупнена сравнительно с Карамзиным, который в рассказе о битвах под Новгородом-Северским и при Добрыничах акцентировал скорее роль кн. Мстиславского. Однако один из решающих моментов битвы 21 декабря был связан именно с действиями немцев: «Час был решительный: 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» (Там же. С. 164 1-й паг.).

Строки 2 — 7. *Куда, куда? Allons... пошоль назад! ~ Qu'est-ce à dire pravoslavni?* — В настоящем издании искаженное слово «пошоль» дается как эквивалент графического начертания «пошёль» в издании БГ, где «ё» регулярно заменяет «о» в позиции после шипящих и «ц» — см., например: «вечёр» (с. 59), «лицё» (с. 64), «ужё» (с. 109). Искаженное комическое осмысление и произношение иноязычных слов, возможно, ориентировано на «Генриха V» Шекспира, где обыграно уэльское произношение капитана Флюэлла, который ругает трусливых солдат, как и Маржерет. Как в английском оригинале, так и во французском переводе, которым пользовался Пушкин, произношение Флюэлла передается с помощью частичной замены звонких согласных глухими (см.: *Shakspeare. Œuvres complètes*. Т. 11.

Р. 61—66). Подобным же образом в русских комедиях передавалась немецкая речь (см., например, реплики Вральмана в «Недоросле» Фонвизина — д. III, явл. 8, 9; д. V, явл. 6). Сцена 4 третьего акта «Генриха V» Шекспира целиком посвящена комическому уроку английского языка, действующие лица при этом говорят по-французски. Комическая помесь французского и английского встречается и у Вальтера Скотта — см., например, сцену из LVIII главы романа «Уэверли, или Шестидесять лет назад» («*Waverley, or 'tis sixty Years since*», 1814), где французский офицер Божо командует отрядом горцев-шотландцев. См. об этом: Покровский М. М. Шекспиризм Пушкина. С. 13; Винокур 1935. С. 493—494, 497—498.

Строки 8—9. *...on dirait que ça n'a pas de bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour fuir.* — Заключая описание битвы под Новгородом-Северским, Карамзин восклицал: «...иноземцы же, свидетели сего малодушного бегства, пишут, что россияне не имели, казалось, ни мечей, ни рук, имея единственно ноги!» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 164 1-й паг.). Эти слова восходят к фразе из воспоминаний Маржерета (см.: *Margaret J. Etat de l'Empire de Russie et Grande Duchée de Moscovie...* Paris, 1821 (перепечатка издания 1669 г.). Р. 114), процитированной Карамзиным: «...on eust dit que les Russes n'avoient point de bras pour frapper» («...можно было подумать, что у русских не было рук, чтобы драться» — *фр.*) (Карамзин. Т. 11. С. 91 2-й паг., примеч. 274).

Строки 17—18. *L'action s'engage sur les dernières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanoff, qui aurait fait une sortie.* — У Карамзина рассказано, что в тот момент, когда 700 немецких всадников отражали напор войск Самозванца в битве под Новгородом-Северским, «Басманов вышел из крепости, чтобы действовать в тылу у Самозванца, который, слыша выстрелы позади себя и видя свой укрепленный стан в пламени, прекратил битву. Обе стороны вдруг отступили...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 164 1-й паг.).

Строка 24. *Hilf Gott!* — Этот возглас немцев встречается у Карамзина в описании битвы при Добрыничах, где приведена версия, согласно которой «Вальтер фон-Розен и Маржерет, начальники двух иноземных дружин, с кликом: *Hilf Gott!* прогнали Лжедмитрия, отняв у него взятые им московские пушки». Историк, однако, считает, что более достоверны показания самого Маржерета, который «признается, что и сам он, и Розен бежали» (Карамзин. Т. 11. С. 95 2-й паг., примеч. 283; см. также гл. 2. С. 170 1-й паг.).

Строка 26. *Ударить отбой! Мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!* — Победа, которую провозгласил Самозванец, в действительности была сомнительна. Обе сражавшиеся армии отступили. Самозванца к этому принудили успешные действия Басманова в тылу его войска. «Мнимый победитель не веселился. Сия битва странная доказала не то, что хотелось Самозванцу: россияне сражались с ним худо, без усердия, но сражались (...). Он знал, что без их общего предательства ни ляхи, ни казаки не свергнут Бориса...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 164—165 1-й паг.).



## Площадь перед собором в Москве

(С. 69—71)

Строки 3 — 8. *Что? уж проклинали того? ~ Вот ужо им будет, безбожникам.* — Карамзин рассказывает, как в народе постепенно зародилась вера в то, «что Бог действительно, каким-нибудь чудом (...) мог спасти Иоаннова сына (...). По крайней мере сомневались и не изъявляли ревности стоять за Бориса. (...) В сей опасности, уже явной, Борис (...) велел иерархам петь вечную память Дмитрию в храмах, а расстригу с его клеветами, настоящими и будущими, клясть всенародно, на амвонах и торжищах, как злого еретика, умышляющего не только похитить царство, но и ввести в нем латинскую веру» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 158—159 1-й паг.).

Строка 11. *Железный колпак* — лицо вымышленное. В первой, «михайловской», редакции он носил имя «Николка» (см. выше, с. 587—588). Таким образом, в его имени были совмещены имена двух юродивых: Николы Псковского и Иоанна Большого (или Железного) колпака. Карамзин, посвятивший специальный, хотя и небольшой параграф теме «Юродивые», писал: «Тогда же (1588 г.) был в Москве юродивый, уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса; а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа или веря святости сего человека. (...) Уверяют, что современник Иоаннов, Василий Блаженный, подобно Николе Псковскому, не щадил Грозного и с удивительною смелостию вопил на стогнах о жестоких делах его» (Карамзин. Т. 10, гл. 4. С. 283—284 1-й паг.). К теме юродивых историк дважды обращается в примечаниях к 10-му тому, ссылаясь на книгу Дж. Флетчера «О русском государстве...» (Fletcher G. Of the Russe Common Wealth... London, 1591. P. 89—90, 104). Карамзин сообщает сведения о юродивом, прозванном «Большим колпаком» или «Водоносцем», скончавшемся в 1589 г. «с именем святого». Он «...носил на теле кресты с веригами железными, на голове тяжелый колпак, на пальцах многие кольца и перстни медные, а в руках деревянные четки» (Карамзин. Т. 10. С. 149 2-й паг., примеч. 469; см. также с. 149 2-й паг., примеч. 470). Как неоднократно указывалось в исследовательской литературе, образ юродивого функционально подобен шекспировским образам шутов, говорящих королям горькую правду (см., например: Herford C. H. A Russian Shakespearean. Manchester, 1925. P. 26; Gifford H. Shakespearean Elements in «Boris Godunov». P. 155). О шутах, которые могли преподносить царствующим особам ту истину, которую больше никто не осмеливался высказать вслух, писал в связи с Шекспиром А. Шлегель (см.: Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Т. 2. P. 396).

Строки 16 — 19. *Месяц едет ~ Богу помолися!* — Песня юродивого близка к народным детским игровым песням, что стилистически оправдано игровым поведением юродивых (см.: Панченко А. М. Смех как зрелище. Древнерусское юродство // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 82—116).

Строка 32. *...нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит.* — Ирод I Великий — царь Иудеи, приказавший, согласно Евангелию, убить всех младенцев в Вифлееме, чтобы избавиться от Иисуса, которого он рассматривал как претендента на престол, так как волхвы предсказали, что этот младенец станет царем Иудейским, вождем, который спасет народ Израиля (см.: Мф. 2 : 1—12, 16—18). Сюжет о царе Ироде разыгрывался в русском вертепном театре.

Севск  
(С. 72—75)

Сцена происходит накануне состоявшейся 21 января 1605 г. битвы при Добрыничах под Севском (см. ниже, с. 685, примеч. к ст. 36—40). Московские события, которые обсуждают в этой сцене Самозванец и Рожнов, относятся к 1 января 1605 г. (см. ниже, примеч. к ст. 8—11), но также и к более позднему времени (московские казни, о которых рассказывает Рожнов, начались не ранее марта 1605 г. — см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 177—178 1-й паг.).

Ст. 2. *Рожнов, московский дворянин.* — Этого исторического лица у Карамзина нет. Пушкины состояли в родстве с Рожновыми, предок которых, Михайло Никитич Пушкин по прозвищу Рожон, был потомком Радши в девятом колене (см.: Веселовский С. Б. Род и предки А. С. Пушкина в истории. С. 62—63, 91, 98, 102). О Рожнове как о третьем (после Гаврилы и Афанасия) Пушкине в «Борисе Годунове» см.: Соскин В. «Род Пушкиных мятежный...» // Наука и жизнь. 1975. № 9. С. 104—105; Гуревич А. М. История и современность в «Борисе Годунове». С. 207. Некоторые мотивы дальнейшего диалога Рожнова и Самозванца варьированы Пушкиным в «Капитанской дочке», в диалоге Гринева и Пугачева. Ср., например, ст. 31—35 сцены «Севск» и следующий фрагмент «Капитанской дочки»: «„Что говорят обо мне в Оренбурге?“ — спросил Пугачев, помолчав немного. „Да говорят, что с тобою сладить трудновато; нечего сказать: дал ты себя знать”» (Акад. Т. 8. С. 352; более развернутое соотнесение Рожнова и Гринева см.: Попова И. Л. «Борис Годунов» и творчество Пушкина 1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1988. С. 25—35).

Ст. 8—11. *Он очень был встревожен Потерею сражения и раной Мстиславского, и Шуйского послал Начальствовать над войском.* — Кн. Федор Иванович Мстиславский (ок. 1550—1622) в 1604 г., при наступлении Самозванца, был назначен главным воеводой. Карамзин характеризует его как «добросовестного, лично мужественного, но более знатного, нежели искусного предводителя» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 157 1-й паг.). В сражении под Новгородом-Северским он сумел остановить отступление, но был тяжело ранен: «...удерживал мечом своих и неприятелей; бился в свалке; облился кровию и с пятнадцатью ранами упал на землю» (Там же. С. 163—164 1-й паг.). После этого Борис послал командовать войсками Василия Шуйского: «...узнав (...) все (...) печальные обстоятельства, Борис (1 января) послал князя Василия Шуйского к войску, быть вторым предводителем оного, а чашника Вельяминова к раненому Мстиславскому, ударить ему челом за кровь, пролианную им из усердия к святому отечеству» (Там же. С. 166 1-й паг.).

Ст. 11 и след. *А зачем Он отозвал Басманова в Москву?..* — Ср.: «Борис, искренно довольный одним Басмановым, призвал его к себе, (...) дал ему из своих рук тяжелое золотое блюдо, насыпанное червонцами, и 2000 рублей, множество серебряных сосудов из казны Кремлевской, доходное поместье и сан боярина думного. Столица и Россия обратили взор на сего нового вельможу, ознаменованного вдруг и славою подвига, и милостию царскою...» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 167 1-й паг.).

Ст. 15. *Он в войске был нужнее.* — Полководческий талант Басманова проявился в битве близ Новгорода-Северского. Его действия принудили Самозванца прекратить бой, суливший ему полную победу, и отступить (см. выше, с. 686).

О доблести Басманова см. также: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 153—154 1-й паг. Карамзин считал, что отзыв Басманова из войска имел роковые последствия для династии Годунова и для дальнейшего положения России: «Если бы царь осмелился презреть устав боярского старшинства и дать главное воеводство Басманову, 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 отнял лучшего воеводу у рати и сделал, кажется, новую ошибку, избрав Шуйского в начальники» (Там же. С. 167—168 1-й паг.).

Ст. 19 — 26. *Кому язык отрежут, а кому ~ Как раз беда; так лучше уж молчать.* — Карамзин так характеризовал положение в Москве, правда имея в виду более поздний этап войны, когда успехи Самозванца приняли угрожающий характер: «Борис страдал, видя бедствие войска, нерадивость, неспособность или зломыслие воевод и боясь сменить их, чтобы не избрать худших; страдал, внимая молве народной, благоприятной для Самозванца, и не имея силы унять ее ни снисходительными убеждениями {...}, ни казнию: ибо в сие время уже резали языки нескромным» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 178 1-й паг.; см. также с. 98 2-й паг., примеч. 303).

Ст. 33 — 35. *А говорят о милости твоей, Что ты, дескать (будь не во гнев), и вор, А молодец.* — Вором Отрепьев был назван в грамоте патриарха Иова (см.: Карамзин. Т. 11. С. 65, 73 2-й паг., примеч. 199, 232).

Ст. 36 — 40. *...друзья, не станем ждать ~ А нас всего едва ль пятнадцать тысяч...* — Ср.: «Мстиславский, еще изнемогая от ран, и Шуйский немедленно двинулись к Севску, где Лжедмитрий не хотел ждать их: смелый отчаянием, вышел из города и встретился с ними в Добрыничах. Силы были несоразмерны: у него 15 000, конных и пеших, у воевод Борисовых 60 или 70 тысяч». Битва состоялась 21 января 1605 г. (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 168—169 1-й паг.).

## Лес

(С. 76—78)

Действие сцены происходит сразу после поражения Самозванца в состоявшейся 21 января битве при Добрыничах под Севском.

Ст. 1 — 3. *Мой бедный конь! как бодро поскакал ~ И, раненый, как быстро нес меня.* — О любви Самозванца к лошадям, его умении выбирать для себя лучших коней упоминают многие современники. Карамзин отмечает, что, возглавив в битве при Добрыничах конницу, Самозванец чуть не добился смелым натиском легкой победы над превосходящими силами противника: «Лжедмитрий сел на борзого карего аргамака, держа в руке обнаженный меч, и повел свою конницу долиною, чтобы стремительным нападением разрезать войско Борисово». Сопrotивление войск под командованием Мстиславского, разгадавшего маневр Самозванца, не смутило его: «...Расстрига, как истинный витязь, оказал смелость необыкновенную; сильным ударом смял россиян и погнал их», однако стойкость пехоты москвичей и плотность пушечного и ружейного огня привели к поражению и бегству войск Самозванца, который спасся, ускакав на раненом коне (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 169, 170, 171 1-й паг.). Близкий к пушкинскому эпизод с раненым конем Самозванца приведен также в «Истории Российской от древнейших времен» М. М. Щербатова: «...на сем

побоище лошадь под самим самозванцем была ранена, и он едва мог спастись от пленения» (Т. 7. Ч. 1. С. 247; см.: *Жданов И. Н.* О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». С. 15—16). Ср. также в «Дополнениях к деяниям Петра Великого» И. И. Голикова, где сказано, что самозванец «едва сам мог спастись бегством, потому что и лошадь под ним была сильно ранена» (Т. 1. С. 163; см.: *Листов В. С., Тархова Н. А.* Труд И. И. Голикова «Деяния Петра Великого (...)» в кругу источников трагедии «Борис Годунов». С. 115).

В рецензии на немецкий перевод «Бориса Годунова» (СПч. 1831. № 266. 23 ноября; П. в критике, III. С. 130; см. о ней выше, с. 632 и 658) Ф. В. Булгарин, пытаясь уязвить Пушкина, заметил, что сцена в лесу напоминает аналогичные сцены в поэме Вальтера Скотта «Дева озера» («Lady of the Lake», 1810) и в поэме Байрона «Мазепа» («Mazeppa», 1819). Поэма Вальтера Скотта открывается описанием охоты на оленя, во время которой под всадником, увлекшимся погоней, падает конь. Герой (позднее выясняется, что это король Шотландии Яков V) сначала пытается «шпорами и уздой» поднять жеребца, а затем, «пронзенный жалостью и раскаянием», печально прощается с «издыхающим конем» («the expiring horse»; ср. то же словосочетание у Пушкина), говоря ему:

I little thought, when first thy rein  
I slacked upon the banks of Seine,  
That Highland eagle e'er should feed  
On thy fleet limbs, my matchless steed!  
Woe worth the chase, woe worth the day,  
That costs thy life, my gallant gray!

(Едва ли думал я, когда впервые пустил тебя вскачь по берегам Сены, что коршун шотландских гор будет клевать твои быстрые ноги, мой несравненный конь. Горе этой охоте, горе этому дню, стоившему тебе жизни, мой храбрый серко — *англ.*) (*Scott W.* The complete Poetical Works. Boston; New York, 1900. P. 158). В начале поэмы «Мазепа» рассказывается о бегстве шведского короля Карла XII после поражения в битве под Полтавой. Отталкиваясь от сведений, приведенных в «Истории Карла XII» («Histoire de Charles XII», 1731) Вольтера, соответствующие фрагменты из которой вынесены в эпиграф к поэме, Байрон упоминает, что, после того как под раненым королем пали две лошади, он остановился на ночлег в лесу, заснув под деревом. Пушкин, как кажется, действительно строил сцену не без опоры на указанные Булгариным модели.

Ст. 21—22. *Изменники, злодеи запорожцы, Проклятые! Вы, вы служили нас.* — Согласно Карамзину, в сражении под Севском «...обратили тыл сперва запорожцы, а после и донцы, и пехота» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 170 1-й паг.). Историк сообщал, что «казаки, подкупленные Годуновым, изменили царевичу, ушли и заставили его также искать спасения в бегстве» (Там же. С. 95 2-й паг., примеч. 283).

Ст. 24. *Я их ужо: десятого повешу...* — Карамзин упоминает, что, когда к Отрепьеву на следующий день явились запорожцы, он не впустил их в город Рылъск, как предателей (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 171—172 1-й паг.).

Ст. 26—27. *Но все-таки мы начисто разбиты, Истреблены.* — Ср.: «Уже лишенный своей надежды, разбитый наголову, почти истребленный (...) он хотел тайно уйти из Путивля в Литву» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 172 1-й паг.).

Ст. 27 — 29. *А дело было наше ~ Да немцы нас порядком отразили... — «5000 россиян и немцы, с кликом: Hilf Gott (помоги Бог), гнали, разили бегущих на пространстве осьми верст, убили тысяч шесть, взяли не мало пленников...»* (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 170 1-й паг.).

Ст. 31 — 32. *...из них уж непременно Составлю я почетную дружину. — Ср. последующее повествование Карамзина о Самозванце: «...явно не доверяя москвитянам, снова окружил себя иноплеменниками: выбрал 300 немцев в свои телохранители, разделил их на три особенные дружины»* (Карамзин. Т. 11, гл. 4. С. 233 1-й паг.).

Ст. 35. *Чем свет, мы в путь; к обеду будем в Рыльске. — Ср.: «Самозванец (...) на раненом коне ускакал в Севск и в ту же ночь бежал далее, в город Рыльск»* (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 171 1-й паг.).

Ст. 39. *Хранит его конечно Провиденье... — Ср.: «Говорили (...), что Провидение, очевидно, хотело спасти сего витязя и в самой несчастной битве...»* (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 173 1-й паг.).

### Москва. Царские палаты (С. 79—83)

Действие происходит в день смерти Бориса — 13 апреля 1605 г.

Ст. 1 — 4. *Он побежден, какая польза в том? ~ И нам со стен Путивля угрожает. — Ср. у Карамзина о событиях, последовавших за победой Бориса в битве при Добрыничах: «Не видя для себя безопасности и в Рыльске, Лжедмитрий искал ее в Путивле»* (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 172 1-й паг.). В это время «воеводы Борисовы все еще стояли в Добрыничах» и жестоко расправлялись с пленными и местным населением. «Сия жестокость, вместе с оплошностью воевод, спасли злодея» (Там же). Население могло сопоставить великодушие царевича, «который миловал и самых усердных слуг своего неприятеля» (там же), с жестокостью воевод, которую приписывали приказам царя Бориса. Самозванец же «укреплял Путивль», куда стекались «многие люди (...), требуя оружия и чести умереть за Дмитрия» (Там же. С. 173—174 1-й паг.). «Между тем воеводы царские — сведав, что Самозванец не истреблен, — тронулись с места, приступили к Рыльску, (...) стояли две недели под городом», затем «решились дать отдохновение войску (...); отступили в Комарницкую волость и донесли царю, что будут ждать там весны в покойных станах. Но Борис, после кратковременной радости встревоженный известиями о спасении Лжедмитрия (...), досадуя на Мстиславского и всех его сподвижников, (...) укорял их в нерадении, винил в упущении Самозванца из рук, в бесполезности победы» (Там же. С. 174—175 1-й паг.).

Ст. 5 — 7. *Что делают меж тем герои наши? Стоят у Кром, где кучка казачков смеется им из-под гнилой ограды. — «Следуя строгому предписанию»* Бориса, требовавшего, чтобы были приняты срочные и решительные меры, «Мстиславский и Шуйский снова вывели войско в поле, чтобы удивить Россию ничтожностью своих действий: оставили Лжедмитрия на свободе в Путивле, соединились с запасною ратною Федора Шереметева, уже две или три недели теснившего Кромы, и вместе с ним, в Великий пост, начали осаждать сию крепость. Дело невероятное: тысяч восемьдесят или более ратников, имея множество стенобитных орудий, без успеха приступало к деревянному городку, ибо в нем, сверх жителей, сидело 600 мужест-

венных донцев с храбрым атаманом Корелою!» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 175—176 1-й паг.). Русское войско продолжало стоять у Кром и после смерти Бориса (см.: Там же. С. 187 1-й паг.). Безуспешная осада Кром длилась в течение шести недель (см.: Там же. С. 195 1-й паг.).

Ст. 9 — 17. *Пошлю тебя начальствовать над ними ~ День этот недалек...* — После казни Иваном Грозным его бывших любимцев Алексея и Федора Басмановых — деда и отца будущего воеводы (см. об этом: Карамзин. Т. 9, гл. 3. С. 156—157, 161 1-й паг.), род Басмановых был временно отдален от двора. У Карамзина нигде не упоминается, что Годунову приходила мысль об отмене местничества. В «〈Опровержении на критики〉» Пушкин сам указывал, что это эпизод вымышленный, не опирающийся на исторические источники (см.: Акад. Т. 11. С. 154). Местничество — порядок назначения на административные, придворные и военные должности в строгой зависимости от знатности рода и «разряда» в системе заслуг государству. Система местничества сковывала развитие творческих сил даже в высших слоях боярства, закрывала путь к политической активности развивавшемуся дворянству и чрезвычайно затрудняла управление государством. Отменить местничество удалось только в 1682 г., когда были торжественно сожжены Разрядные книги (книги записей о прохождении боярами государевой службы, о наградах и возведении в то или иное достоинство) и всем боярам было приказано не считаться по разрядам, «быть без мест». Следует, однако, отметить, что более поздние размышления Пушкина о русском феодализме («〈Отрывки из писем, мысли и замечания〉», 1827 — Акад. Т. 11. С. 54—55; «〈О втором томе „Истории русского народа“ Полевого〉», 1830 — Там же. С. 126—127; «〈Начало автобиографии〉», 1830-е гг. — Там же. Т. 12. С. 311) содержат весьма сочувственные отзывы о местническом порядке (см.: Винокур 1935. С. 479).

Ст. 25. *Конь иногда сбивает седока...* — Конь и седок — распространенные в литературе XVIII—начала XIX в. аллегории для обозначения отношений «народ—власть» (см., например, басню И. А. Крылова «Конь и всадник» (1814), басню И. И. Дмитриева «Человек и конь» (1805), его же аполог «Узда и конь» (1826), стихотворение «Верховая лошадь» И. П. Пнина (1805); см.: Городецкий. Драматургия П. С. 123). К той же аллегории прибегает Димитрий Самозванец в одноименной трагедии Сумарокова (д. III, явл. 5):

Блаженство завсегда весьма народу вредно:  
 Богат быть должен царь, а государство бедно.  
 Ликуй, монарх, и все под ним подданство стонь!  
 Всегда способнее к труду нежирный конь,  
 Смирямый бичом и частою ездою  
 И управляемый крепчайшею уздою

(Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 271 (Сер. «Библиотека русской драматургии»); указано А. А. Долинным).

Ст. 28 — 29. *Иоанн, смиритель бурь, разумный самодержец* — Иван III Васильевич. Карамзин придавал особое значение его деятельности как самодержца, объединившего русские земли, пресекшего междоусобицы и положившего основание русской государственности.

Ст. 30. *...его свирепый внук* — Иван Грозный.

Ст. 34. *Привели гостей иноплеменных.* — Пароксизм, вызванный кровоизлиянием в мозг, случился у царя после приема послов.

Ст. 52—53. *На троне он сидел и вдруг упал; Кровь хлынула из уст и из ушей.* — Ср.: «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: врачи, столь им любимые, не могли остановить ее» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 179—180 1-й паг.). Существуют разные версии того, как проявилась смертельная болезнь царя Бориса. Пушкин избирает самый драматичный вариант изображения рокового пароксизма, предшествовавшего смерти Годунова. Он по дошедшим до Самозванца слухам описан в его письме к Мнишку. В числе других свидетельств Карамзин цитирует данное письмо в примечаниях к 11-му тому: «...вдруг полилась у него кровь из носу, из ушей, и некая сила (...) свергла его с престола, ударила о землю...» (Там же. С. 98—99 2-й паг., примеч. 304).

Ст. 54 и след. *Подите все — оставьте одного...* — Наставление Бориса Годунова сыну — эпизод, не опирающийся на исторические источники, — в каком-то смысле отвечает на размышления Карамзина: «К сожалению, потомство не знает ничего более о сей кончине, разительной для сердца. Кто не хотел бы видеть и слышать Годунова в последние минуты *такой* жизни — читать в его взорах и в душе, смятенной незапным наступлением вечности? Пред ним были трон, венец и могила: супруга, дети, ближние, уже обреченные жертвы судьбы; рабы неблагодарные, уже с готовою изменою в сердце; пред ним и Святое Знамение христианства: образ Того, Кто не отвергает, может быть, и позднего раскаяния!.. Молчание современников, подобно непроницаемой завесе, сокрыло от нас зрелище столь важное, столь нравоучительное, дозволяя действовать одному воображению» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 180 1-й паг.). Некоторые центральные мотивы монолога пушкинского Бориса восходят к предсмертному монологу Генриха IV у Шекспира («Генрих IV», ч. 2). Ср.:

Come hither, Harry, sit thou by my bed;  
 And hear, I think, the very lasted counsel  
 That ever I shall breathe. God knows, my son,  
 By what by-paths and indirect crookt ways  
 I met this crown; and I myself know well  
 How troublesome it sat upon my head;  
 To thee it shall descend with better quiet,  
 Better opinion, better confirmation;  
 For all the soil of the achievement goes  
 With me into the earth. (...)  
 For all my reign hath been but as a scene  
 Acting that argument: and now my death  
 Changes the mode; for what in me was purchased,  
 Falls upon thee in a more fairer sort;  
 So thou the garland wear'st successively.  
 Yet, though thou stand'st more sure than I could  
 Thou art not firm enough, since griefs are green;  
 And all my foes, which thou must make thy friends,  
 Have but their stings and teeth newly ta'en out...

(IV, 4). Во французском переводе Летуриёра: «Approche, Henri, assieds-toi près de mon lit, et écoute le dernier conseil, je crois, que je doive jamais te donner. Le ciel sait, mon

фils, par quelles voies detournées, par quels obliques et tortueux sentiers je suis parvenu à cette couronne; et je sais, moi, avec combien d'inquiétudes ma tête l'a portée: elle descendra sur la tienne, plus paisible, plus honorée, mieux affermie: car les reproches que m'a coûtés sa conquête, vont s'ensevelir avec moi dans la terre. (...) Tout mon règne n'a été, pour ainsi dire, qu'une scène où ce même sujet a été continuellement mis en action; mais aujourd'hui, ma mort change l'état de choses. Car ce qui pour moi n'était qu'un bien acquis par la force, tombe sur ta tête par un droit plus légitime; tu reçois et portes le diadème, en vertu d'un titre héréditaire. Cependant, quoique tu sois plus affermi sur le trône que je n'ai pu l'être, tu ne l'es pas assez, tant que les ressentiments sont encore tout frais; et tous tes partisans, dont il faut que tu fasses tes amis, n'ont été que tout récemment dépouillés de leur aiguillon et de leurs dents...» («Приблизься, Генрих, сядь у моей постели и выслушай самый последний, как мне думается, из моих советов. Небу известно, сын мой, какими окольными путями, какими кривыми и извилистыми тропами я двигался к этой короне; и лишь я знаю, сколько тревог пало вместе с ней на мою голову; теперь она перейдет на твою, более безмятежная, более почитаемая, более надежная, ибо то осуждение, которого мне стоило ее завоевание, будет погребено в земле вместе со мной. (...) Все мое царствование было, так сказать, сценой, на которой постоянно разыгрывался один и тот же сюжет; но нынче моя смерть изменяет положение дел. Ибо то благо, которое я добыл всего лишь силой, переходит к тебе более законно; ты получаешь и носишь этот венец по праву наследства. Но хотя твой трон будет стоять более прочно, чем когда бы то ни было стоял мой, все же и твой не будет достаточно надежен, поскольку злопамятство еще не остыло, и все твои сторонники, которых ты должен сделать друзьями, лишь совсем недавно лишились жала и зубов...» — *фр.*) (*Shakspeare. Œuvres complètes. T. 10. P. 321—322; см.: Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. С. 71—72*). Следы воздействия этого монолога еще более ощутимы в варианте ст. 67 белого автографа: «Я за венец один отвечу Богу...» (наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 372).

Ст. 62 — 63. Я подданным рожден, и умереть Мне подданным во мраке б надлежало... — Ср. слова Карамзина о том, что Годунов «клялся, что никогда, рожденный верным подданным, не мечтал о сане державном» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 226 1-й паг.).

Ст. 71 — 72. Опасен он, сей чудный самозванец. Он именем ужасным ополчен. — Ср. у Карамзина о Самозванце: «...сей человек назывался именем ужасным для Бориса и любезным для России!» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 148 1-й паг.).

Ст. 80. Но Бог велик! Он умудряет юность... — Ср. 118 псалом, ст. 130: «Явление словес твоих просвещает и вразумляет младенцы» (см.: *Фойницкий В. Н.* О некоторых нераскрытых и непрокомментированных источниках фразеологии произведений Пушкина. С. 212).

Ст. 86 — 88. Для войска ныне нужен Искусный вождь: Басманова пошли И с твердостью снеси боярский ропот. — После смерти Бориса Дума назначила Басманова руководить войсками. Ср.: «...всего важнее было избрание главного воеводы: искали уже не старейшего, а способнейшего, и выбрали — Басманова, ибо не могли сомневаться ни в его воинских дарованиях, ни в верности, доказанной делами блестящими» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 186 1-й паг.).

Ст. 89 — 90. Ты с малых лет сидел со мною в Думе, Ты знаешь ход державного правленья... — Карамзин пишет, что Федор «удивлял вельмож даром сло-



ва и сведениями необыкновенными в тогдашнее время», что он «рано узнал и науку правления, отроком заседа в Думе» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 185 1-й паг.).

Ст. 95. *Как твоего благословляли дядю...* — Дядя Федора Годунова — царь Федор Иоаннович; как уже указывалось, он был женат на сестре Бориса Годунова, Ирине.

Ст. 103 — 106. *Будь молчалив; не должен царский голос ~ Велику скорбь или великий праздник.* — Карамзин, отмечая перемену в поведении Бориса Годунова после избрания его на царство, в частности отказ от встреч с народом, приписывал это «нечистой совести» царя, который «не хотел (...) выходить к народу, выслушивать его жалобы (...); являлся редко, и только в пышности недоступной» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 95 1-й паг.). Карамзин считал это нарушением обычаев.

Как заметил М. М. Покровский (*Покровский М. М. Шекспиризм Пушкина // Венг. Т. 4. С. 11*), у Шекспира в первой части «Генриха IV» король, наставляя сына, рассказывает ему, что он сумел привлечь на свою сторону народ, потому что появлялся перед ним только в исключительных случаях:

By being seldom seen, I could not stir  
 But like a comet I was wondered at,  
 That men would tell their children, «This is he!»  
 Others would say, «Where, which is Bolingbroke?»  
 (...)  
 Thus did I keep my person fresh and new,  
 My presence, like a robe pontifical,  
 Ne'er seen but wondered at; and so my state,  
 Seldom but sumptuous, showed like a feast  
 And won by rareness such solemnity

(III, 2). Во французском переводе Летуэрера: «Mais, parce que je me montrais rarement, je ne pouvais faire un pas que, semblable à une comète, je n'excitasse l'admiration, que les pères ne dissent à leurs enfants: *C'est lui*; d'autres demandaient: *Où est-il? lequel est Bolingbroke?* (...) Ainsi j'ai coservé la fraîcheur et la nouveauté de ma personne; ma présence, comme une robe pontificale, ne s'est jamais exposée aux regards qu'on ne l'ait vue avec surprise. Aussi l'apparition de ma grandeur, rare mais somptueuse, prenait les apparences d'une fête que sa rareté rendait solennelle» («Но поскольку я показывался редко, каждый мой шаг, подобно комете, вызывал изумление, и отцы говорили детям: *Это он*; другие же спрашивали: *Где он? который Болингброк?* (...) Так я сберег свежесть и новизну собственной особы; мое присутствие, как папская риза, открывалось взглядам, неизменно вызывая изумление. И явление моего величия, нечастое, но пышное, становилось подобным празднику, самая редкость которого сообщала ему торжественность» — *фр.*) (*Shakspeare. Œuvres complètes. Т. 10. P. 101—102*). Такому типу поведения герой Шекспира противопоставляет занискивание перед толпой своего соперника, Ричарда II, который слишком часто появлялся на людях и потому потерял их уважение:

He was but as the cuckoo is in June,  
 Heard, not regarded — seen, but with such eyes  
 As, sick and blunted with community,  
 Afford no extraordinary gaze,

Such as is bent on sunlike majesty  
When it shines seldom in admiring eyes

(III, 2). В переводе Летуэрнёра: «Aussi lorsqu'il avait occasion de se montrer, de même que le coucou au mois de juin, on l'entendait, on ne le regardait plus, on le voyait avec des yeux qui, fatigués et blasés par un spectacle commun, ne lui accordaient aucun de ces regards attentifs et pleins de surprise qu'attire, semblable au soleil, la majesté suprême lorsqu'elle brille rarement aux yeux de ses admirateurs» («И когда он появлялся, как кукушка в июне, его слышали, но больше не пытались разглядеть, на него устало обращались глаза, пресыщенные привычным зрелищем, он не удостаивался ни одного из тех пристальных, полных изумления взглядов, которые привлекает к себе, подобно солнцу, верховное величие, когда оно лишь изредка сияет перед глазами своих поклонников» — *фр.*) (*Shakspeare. Œuvres complètes. T. 10. P. 102—103*). По замечанию Покровского, шекспировские представления о том, что самодержавная власть должна быть таинственной и недоступной для черни, отразились не только в монологе Годунова, но и в дневниковом отклике Пушкина на появление Николая I перед народом во время холерных бунтов 1831 г. Ср.: «Однако же сие решительное средство, как последнее, не должно быть все употребляемо. Народ не должен привыкать к царскому лицу, как обыкновенному явлению (...). Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь перестает скоро бояться таинственной власти...» («Материалы для заметок в газете „Дневник“»), запись от 26 июля 1831 г. — *Акад. Т. 12. С. 199*).

Ст. 116. *Мать* — Мария Григорьевна Годунова, рожд. Скуратова-Бельская, убиита в 1605 г.

Ст. 128. *Се тот, кому приказываю царство...* — Выражение «приказать царство» встречается у Карамзина. Ср. описание смерти Федора Иоанновича: «Первосвятитель Иов дрожащим голосом сказал: „(...) Государь! кому приказываешь царство (...)?“» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 218 1-й паг.). Ср. также примечания к 11-му тому, где приводятся исторические свидетельства о смерти Бориса: «После себя, государя, приказал и благословил на все великие государства Рос(сийского) царства царем сына своего»; «...приказал и благословил на великие государства сына своего» (Там же. Т. 11. С. 99 2-й паг., примеч. 304).

#### С т а в к а

(С. 84—86)

Карамзин указывает, что Басманов прибыл в стан под Кромами 17 апреля 1605 г., «а через несколько дней узнали его измену!» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 187 1-й паг.).

Ст. 1—4. *Войди сюда и говори свободно ~ И первый сан по нем в Московском царстве.* — Карамзин предполагал, что, «готовя Россию в дар обманщику», Басманов «без сомнения удостоверился, посредством тайных сношений, в его благодарности» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 190 1-й паг.). Ср. также: Басманов отдал «честь мужа думного и славу знаменитого витязя за прелесть исключительного вельможества под скиптром бродяги» (Там же. С. 191 1-й паг.).

Ст. 33—35. *Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов? ~ А мнением — да, мнением народным.* — Прямая параллель к этой мысли содержится в первой части

«Генриха IV» Шекспира: рассказывая сыну о том, как ему удалось свергнуть законного монарха, Генрих говорит, что получить корону ему помогло общественное мнение: «Opinion, that did help me to the crown» (III, 2). Во французском переводе «opinion» передано как «opinion publique» (*Shakspeare. Œuvres complètes*. Т. 10. P. 101) — т. е. буквально «народное мнение». Выражение «мнение народное» неоднократно использовано Булгариным в романе «Димитрий Самозванец» (о плагиате из «Бориса Годунова», совершенном Булгариным, см. выше, с. 584—585), в том числе — в оглавлении романа (примеры приведены в статье: *Лотман Л. М. Еще раз о «мнении народном» в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина // Тр. Отдела древнерусской литературы. СПб., 1996. Т. 50. С. 169—170*). «Мнение народное» Булгарин интерпретирует как толки, сплетни, предположения, бытующие в толпе.

Ст. 36—37. *Димитрия ты помнишь торжество И мирные завоеванья...* — Ср.: «Самозванец ежедневно усиливался и распространял свои мирные завоевания» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 161 1-й паг.).

Ст. 52—65. *Он прав, он прав, везде измена зреет ~ Коня! трубите сбор.* — Момент, когда Басманов решился на предательство, Карамзин считал роковым в истории Смуты. В 12-м томе, вышедшем после завершения Пушкиным «Бориса Годунова», эта уверенность высказана кратко и категорично: «...измена Басманова решила судьбу отечества...» (Карамзин. Т. 12, гл. 1. С. 33 1-й паг.). В 11-м томе Карамзин обстоятельно анализирует причины, побудившие Басманова нарушить присягу. Его предательство историк считает психологическим феноменом, требующим объяснения. Он пишет: «Удивив современников, дело Басманова удивляет и потомство. Сей человек имел душу, как увидим в роковой час его жизни; не верил Самозванцу; столь ревностно обличал и столь мужественно разил его под стенами Новгорода Северского; был осыпан милостями Бориса, удостоен всей доверенности Феодора, избран в спасители царя и царства {...} с надеждою оставить блестящее имя в летописях — и пал к ногам Расстриги в виде гнусного предателя! Изъясним ли такое непонятное действие худым расположением войска? Скажем ли, что Басманов, предвидя неминуемое торжество Самозванца, хотел ускорением измены спасти себя от уничтожения {...}? Но полки еще клялись именем Божиим в верности к Феодору {...}. Нет, верим сказанию летописца, что не общая измена увлекла Басманова, но Басманов произвел общую измену войска» (Там же. Т. 11, гл. 3. С. 187—188 1-й паг.). Карамзин объясняет поступок Басманова его честолюбием и враждою к «ненавистной олигархии Годуновых» (Там же. С. 189 1-й паг.).

### Лобное место

(С. 87—88)

Действие происходит, по Карамзину, 1 июня 1605 г. (см. ниже).

*Лобное место* — каменный помост на Красной площади в Москве. Построен в 1534 г. (в современном виде — с 1786 г.) для объявления царских указов. В XVI—XVIII вв. около Лобного места на специальных помостах иногда совершались казни.

Ремарка в начале сцены. *Пушкин идет, окруженный народом.* — В данной сцене изображен Гаврила Григорьевич Пушкин (см.: Карамзин. Т. 11. С. 106 2-й паг., примеч. 334), и драматический эпизод с его участием имеет реальную историческую основу: «Ажедимитрий {...} избрал двух сановников смелых,

расторопных, Плещеева и Пушкина: дал им грамоту и велел ехать в Красное Село, чтобы возмутить тамошних жителей, а через них и столицу. Сделалось, как он думал. Купцы и ремесленники красносельские, плененные доверенностью мнимого Дмитрия, присягнули ему с ревностью и торжественно ввели гонцов его (1 июня) в Москву, открытую, безоружную: ибо воины, высланные царем для усмирения сих мятежников, бежали назад, не обнажив меча; а красносельцы, славя Дмитрия, нашли множество единомышленников в столице, мещан и людей служивых; других силою увлекли за собою; некоторые пристали к ним только из любопытства. Сей шумный сонм стремился к лобному месту, где, по данному знаку, все умолкло, чтобы слушать грамоту Лжедмитриеву...» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 198 2-й паг.).

Ст. 5 — 33. *Вы знаете, как промысел небесный ~ Да бьют челом отцу и государю.* — Речь Пушкина передает содержание грамоты Самозванца, изложенной Карамзиным: «...обольщенные, вы не верили, что я, спасенный Богом, иду к вам с любовию и кротостию. Драгоценная кровь лилася... Но жалею о том без гнева: неведение и страх извиняют вас. Уже судьба решилась: города и войско мои. Дерзните ли на брань междоусобную в угодность Марии Годуновой и сыну ее? Им не жаль России: они не своим, а чужим владеют; упитали кровию землю Северскую и хотят разорения Москвы. 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 сысках? А вы, купцы и гости, сколько утеснений 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 в непрерывное течение дней мирных и тихих. Дерзните ли быть непреклонными? Но от нашей царской руки не избудете: иду и сяду на престоле отца моего; иду с сильным войском, своим и литовским: ибо не только россияне, но и чужеземцы охотно жертвуют мне жизнию. Самые неверные ногаи хотели следовать за мною; я велел им остаться в степях, щадя Россию. 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» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 199—200 1-й паг.).

Ст. 34 — 39. *Что толковать? Боярин правду молвил ~ Да гибнет род Бориса Годунова!* — Карамзин сообщает, что на нерешительные увещевания бояр народ ответил криком: «„Да здравствует царь Дмитрий! Клятва Борисовой памяти! Гибель племени Годуновых!“ С сим воплем толпы ринулись в Кремль» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 201 1-й паг.).

### Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца (С. 39—90)

Согласно Карамзину, исторический эпизод, описанный в этой сцене, произошел 10 июня 1605 г. (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 205 1-й паг.).

*Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца.* — Ср.: «Стража и телохранители исчезли вместе с подданными для Феодора: действовали одни буйные мятежники; вломилась во дворец и дерзостною рукою коснулись того, кому недавно присягали:

стащили юного царя с престола, где он искал безопасности! Мать злосчастная упала к ногам неистовых и слезно молила не о царстве, а только о жизни милого сына! Но мятежники еще страшились быть извергами: безвредно вывели Феодора, его мать и сестру из дворца в Кремлевский собственный дом Борисов и там приставили к ним стражу» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 201 1-й паг.). Дом Борисов, из которого в 1598 г., став царем, Борис переехал во дворец, упомянут Карамзиным неоднократно (например: «Юный Феодор, Мария и Ксения, сидя под стражею в том доме, откуда властолюбие Борисово извлекло их на театр гибельного величия, угадывали свой жребий» — Там же. С. 204 1-й паг.).

Ремарка после строки 10. *Голицын, Мосальский, Молчанов и Шеремединов; за ними трое стрельцов.* — Карамзин свидетельствует, что, в то время как народ «в самом неистовстве бунта желал, чтобы мнимый Димитрий (...) оставил жизнь несчастным хотя в уединении какого-нибудь монастыря пустынного», а Басманов занимал осторожную позицию, «другие были смелее»: князя Голицын и Мосальский, чиновники Молчанов и Шеремединов, взяв с собою трех «зверовидных стрельцов», 10 июня расправились с Федором Борисовичем и Марией Григорьевной (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 204—205 1-й паг.). В примечаниях историк цитирует Разрядную книгу: «Лжедимитрий с Тулы к Москве послал боярина к князя Вас(илия) Вас(ильевича) Голицына, да к князя Вас(илия) Рубца-Мосальского, да дьяка Богдана Сутупова (...) а велел цареву Борисову жену и сына ее убить» (Там же. С. 107 2-й паг., примеч. 342). Голицын Василий Васильевич, кн. (ум. 1619) — боярин и воевода; Мосальский-Рубец Василий Михайлович, кн. (ум. 1612) — боярин; Молчанов Михаил Андреевич — выборный дворянин по Вязьме; Шеремединов Андрей Васильевич — дьяк особого двора Ивана IV, в начале царствования Федора Иоанновича попал в опалу; разжалован в коломенские дворяне; в Смутное время пожалован в дворяне московские.

Строка 14. *Слышишь, какой в доме шум! Тревога! дерутся!* — Ср.: «...в ту же минуту давили царицу Марию; но юный Феодор, наделенный от природы силою необыкновенною, долго боролся с четырьмя убийцами, которые едва могли одолеть и задушить его» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 205 1-й паг.; см. также с. 109 2-й паг., примеч. 347).

Строки 17 — 18. *Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы.* — Ср.: «Москве объявили, что Феодор и Мария сами лишили себя жизни ядом; но трупы их, дерзостно выставленные на позор, имели несомненные признаки удушения (...). Многие смотрели только с любопытством, но многие и с умилением; жалели о Марии, (...) еще более жалели о Федоре, который цвел добродетелию и надеждою: столько имел и столько обещал прекрасного для счастья России» (Карамзин. Т. 11, гл. 3. С. 205—206 1-й паг.).

Ремарка после строки 19. *Народ безмолвствует.* — Эта ремарка появилась только в печатном издании трагедии — ее нет в дошедших до нас рукописях; в автографе ПД 891 действие заканчивается криком народа: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!». В снятой с автографа копии ПД 892 финал исправлен не был. Это обстоятельство, а также и существенное значение последней ремарки для понимания трагедии вызвало многочисленные толкования в критике и научной литературе. Современники Пушкина обратили особое внимание на ремарку. Она явилась неожиданным, необычным заключением драматического сочинения, которое традиционно было принято заканчивать эффектным монологом или многозначительной репликой «под занавес».

Как указал Г. Гиффорд (*Gifford H. Shakespearean Elements in «Boris Godunov»*. P. 156), близкая параллель к финалу «Бориса Годунова» содержится в сцене из «Ричарда III» Шекспира, где Бекингем, приближенный узурпатора Глостера, захватывающего престол, рассказывает будущему королю, как он уговаривал жителей Лондона признать его власть:

Richard

How now, how now, what say the citizens?

Buckingham

Now by the holy mother of our Lord,  
The citizens are mum, say not a word.

(...)

And when mine oratory drew toward end,  
I bid them that did love their country's good  
Cry, «God save Richard, England's royal king!»

Richard

And did they so?

Buckingham

No, so God help me, they spake not a word,  
But like dumb statues or breathing stones,  
Stared each on other and looked deadly pale

(III, 7). Во французском переводе Летуриёра: «Glocester. Hé bien? hé bien? Que disent nos bourgeois? Buckingham. Par la sainte mère de notre Sauveur, les bourgeois ont la bouche close, et ne disent pas un mot! (...) Et lorsque je suis venu à la fin, j'ai sommé ceux qui aimaient le bien de leur pays, de crier: Dieu conserve Richard, roi d'Angleterre! Gloucester. Et l'ont-ils fait? Buckingham. Non. Que Dieu me soit en aide! ils n'ont pas dit le mot. Mais tous, comme de muettes statues ou des pierres insensibles, sont demeurés à se regarder l'un l'autre, et pâles comme des morts» («Глостер. Ну как? ну как? Что говорят наши горожане? Бекингем. Клянусь Пречистой Девой, горожане молчат, не говорят ни слова! (...) И когда я дошел до конца, я потребовал, чтобы те, кому дорого благо родины, кричали: Да хранит Господь Ричарда, короля Англии! Глостер. И они сделали это? Бекингем. Нет. Да поможет мне Бог! Не сказали ни слова. Но как безмолвные статуи или бесчувственные камни продолжали глядеть друг на друга, бледные, как мертвецы» — *фр.*) (*Shakspeare. Œuvres complètes*. Т. 12. P. 295—296). Значение параллели усиливается сходством ситуаций: как и Самозванец, Ричард после захвата власти отдает приказ убить законных наследников престола.

Выражение «Народ безмолвствует» неоднократно употребляется в «Истории государства Российского». Постоянно прибегая к нему, Карамзин варьирует его содержание. Так, говоря об отношении народа к Елене Глинской, матери Ивана IV, историк замечает: «...тиранство и беззаконная, уже всем явная любовь ее к князю Ивану Телепневу-Оболенскому возбуждали к ней ненависть и даже презрение, от коего ни власть, ни строгость не спасают венценосца, если святая добродетель отвращает от него лицо свое. Народ безмолвствовал на стогнах: тем более говорили в тесном, для тиранов непроницаемом кругу» (Карамзин. Т. 8, гл. 1. С. 43). Ср. описа-

ние несостоявшейся казни Василия Шуйского: «...народ безмолвствовал в горести, издавна любя Шуйских» (Там же. Т. 11, гл. 4. С. 231 1-й паг.). Ср. также о падении авторитета Годунова: «...молчание народа, служа для царя явно укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса!» (Там же, гл. 2. С. 109 1-й паг.). «Басманов сел на коня и громогласно объявил Дмитрия царем московским. Тысячи воскликнули, и рязанцы первые: „да здравствует же отец наш, государь Дмитрий Иоаннович!“ Другие еще безмолвствовали в изумлении» (Там же, гл. 3. С. 192—193 1-й паг.; здесь два варианта народной реакции аналогичны двум вариантам окончания трагедии Пушкина). В 12-м томе «Истории», вышедшем из печати в 1829 г., Карамзин, говоря о Василии Шуйском, употребил формулу о молчании в смысле, особенно близком к пушкинскому: «Василий, как опытный наблюдатель тридцатилетнего гнусного тиранства, не хотел ужасом произвести безмолвие, которое бывает знаком тайной, всегда опасной ненависти к жестоким властителям» (Там же. Т. 12, гл. 1. С. 89 1-й паг.). В. С. Листов и Н. А. Тархова показывают, что обращение Пушкина к 12-му тому и внесение поправок в текст «Бориса Годунова» совпадают по времени: это начало 1830 г. По мнению исследователей, именно процитированная фраза из 12-го тома должна была определить понимание Пушкиным формулы о молчании в том смысле, в котором он ввел ее в концовку трагедии (создавая «Бориса Годунова» в Михайловском, Пушкин «еще не знает, какой смысл вкладывает Карамзин в рефрен о народном безмолвии. А пять лет спустя, в 1830 г., (...) несомненно, знает» — Листов В. С., Тархова Н. А. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Врем. ПК 1979. С. 98). Из приведенных выше примеров видно, однако, что в сходном смысле Карамзин употреблял это выражение и в томах, вышедших еще до создания «Бориса Годунова». Данная формула варьируется также в повести Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1803) — см.: Коханова С. Б. Формула русской истории в повести Н. М. Карамзина «Марфа Посадница» и в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»: (К вопросу о ремарке «Народ безмолвствует») // Проблемы современной филологии. Тверь, 1999. С. 64—65.

Иная точка зрения была высказана М. П. Алексеевым, считавшим, что заключительная ремарка трагедии Пушкина восходит не к Карамзину, а к трудам о Французской революции таких историков, как Тьерри, Гизо, Барант, Тьер, Минье и др. Здесь неоднократно приводился рассказ о том, как 15 июля 1789 г., на следующий день после взятия Бастилии, Мирабо предложил встретить Людовика XVI в Учредительном собрании мрачным молчанием, ибо «молчание народа — урок королям» («Le silence des peuples est la leçon des rois»). Фраза Мирабо приведена в книге Тьера: *Thiers M. A. Histoire de la Révolution Française. Liège, 1828. Т. 1. P. 83* (книга имела в библиотеке Пушкина — Библиотека П. № 1180). Пушкин мог знать эту фразу и из других источников, в частности из предисловия М. Мерилу к собранию сочинений Мирабо: *Merilhou J. Essai historique sur la vie et les ouvrages de Mirabeau // Œuvres de Mirabeau... Paris, 1827. Т. 1. P. CXI*. В своей реплике Мирабо воспользовался афоризмом Жана Бове, архиепископа Сенезского, проповедника Людовика XV, произнесенным на похоронах последнего: «Le peuple n'a pas, sans doute, le droit de murmurer; mais, sans doute aussi, il a le droit de se taire; et son silence est la leçon des rois» («Народ несомненно не имеет права роптать, но столь же несомненно и то, что у него есть право молчать, и его молчание — урок для королей» — *фр.*) (*Sermons de Messire Jean-Baptiste-Charles-Marie de Beauvais, évêc de Senez. Paris, 1807. Т. 4. P. 243*). Подробнее см.: Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ без-

молвствует» // Алексеев М. П. Пушкин : Сравнительно-исторические исследования. С. 244—252. Точка зрения М. П. Алексеева возбудила научную полемику. Если В. Сватонь, развивая его взгляд, утверждал, что изменение в тексте связано с серьезным интересом Пушкина к Великой Французской революции и осмыслением ее уроков (см.: *Svatou V. (Сватонь В.).* Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина // *Československá rusistika. Praha, 1968. Roč. 13. Cis. 1. S. 61—62*), то М. Л. Нольман категорически отвергал подобный подход (*Нольман М. Л.* Образный строй «Бориса Годунова» // *Проблемы теории и истории литературы: Сб. научных трудов. Ярославль, 1973. Вып. 36. С. 12*).

Выраженное в статье М. П. Алексеева противопоставление афоризма Мирабо—Бове и формул из «Истории» Карамзина в качестве двух альтернативных источников заключительной ремарки трагедии нельзя признать убедительным. Н. М. Карамзин, не только автор «Истории государства Российского», но и собеседник Пушкина, был очевидцем событий Французской революции. Он прибыл в Париж в марте 1790 г. и сразу посетил Национальное собрание, встретившись там с Ж.-П. Рабо — одним из популярных ораторов, соревновавшихся в красноречии с Мирабо. Карамзин посещал Ассамблею не раз. Афоризмы Мирабо были у всех на устах. Как отмечает Ю. М. Лотман, Карамзин «собирал обильную дань устных слухов» и сведения политического характера, «в десятках разговоров» усваивая ту устную стихию истории, которая нашла свое отражение в «Письмах русского путешественника» (см.: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 135—136). Будущий историк собирал и читал Публичные листы, содержащие тексты речей, произносимых в Национальной ассамблее, читал новые периодические издания, но заглядывал и в старые, делал выписки и вырезки (см.: Там же. С. 158—161). За речами Мирабо он следил с особенным вниманием. Одно из крылатых выражений Мирабо, прозвучавших в Ассамблее в 1789 г., Карамзин употребил в беседе с Пушкиным (см.: Там же. С. 120). Афоризм о молчании также мог стать известным Пушкину не только из «Истории государства Российского», но и из непосредственного общения с ее автором.

Указывались и другие возможные источники пушкинской ремарки. Так, в московском журнале «Минерва» за 1807 г. в статье «Похвала молчанию» сказано: «Молчание подданных — урок для государей (*Le silence du peuple est la leçon des rois*)» (без ссылки на Мирабо или Бове, в контексте длинного рассуждения о значении молчания в общественной жизни: *Минерва. 1807. Ч. 4. № 15. С. 232*). В первой речи Цицерона против Катилины к заговорщику обращены слова: «*Quid est, Catilina? ecquid attendis, ecquid animadvertis, horum silentium? Patientur, tacent. Quid expectas auctoritatem loquentium, quorum voluntatem tacitorum perspicis?*» («Зачем, Катилина? Разве ты не слышишь, разве не замечаешь молчания присутствующих? Они терпят, молчат. К чему ждать тебе произнесения приговора, если их воля ясно выражена молчанием?» — *лат.*) (VIII, 20). Ср. последнюю фразу во французском переводе: «*Pourquoi attendre encore qu'ils parlent et qu'ils commandent, lorsque leur volonté s'explique assez par leur silence?*» («Зачем еще ждать, чтобы они заговорили и вынесли приговор, если их воля достаточно ясно выражается их молчанием?» — *фр.*) (*Cicéron. Œuvres / Trad. M. Clément. Paris, 1786. T. 6. P. 281*). Указывая на сенаторов, Цицерон восклицал: «*Quam tacent, clamant*» («Храня молчание, громко говорят» — *лат.*) (VIII, 21) (см.: *Алексеев М. П.* Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует». С. 248). В «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха рассказано о народной реакции на убийство Цезаря: «На другой день Брут и его сообщники со-



шли с Капитолия и говорили речи народу, который не изъявлял неудовольствия на происшедшее и не хвалил его; но молчанием своим показывал, что жалел о Кесаре и стыдился Брута» (Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей / Перевел с греческого Спиридон Дестунис, с историческими и критическими примечаниями, с географическими картами и изображениями славных мужей. СПб., 1820. Ч. 9. С. 383; см.: Михайлова Н. И. К источникам ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Врем. ПК. Вып. 20. С. 150—151).

Одной из причин изменения финала трагедии могло послужить появление в печати романа Булгарина «Димитрий Самозванец», где дважды народ кричит на площади: «Да здравствует царь (...) Димитрий Иванович!» (Булгарин Ф. В. Димитрий Самозванец. Ч. 4. С. 252, 261; см. об этом: Листов В. С., Тархова Н. А. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове». С. 97).

Безмолвие народа в аналогичной ситуации цареубийства впервые упомянуто Пушкиным в оде «Вольность» (1817):

Восходит к смерти Людовик  
В виду безмолвного потомства.  
Главой развенчанной приник  
К кровавой плахе Вероломства.  
Молчит Закон — народ молчит,  
Падет преступная секира...

(наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 13; см.: Строганов М. В. Еще раз о ремарке «Народ безмолвствует» // Врем. ПК. Вып. 23. С. 127. Там же отмечено, что использование сентенции о молчании народа в разных источниках восходит к хорошо известному и используемому Пушкиным латинскому крылатому выражению «*Vox populi, vox dei*» («Глас народа — глас Божий»)).

Заключительная ремарка трагедии подвергалась весьма противоречивым толкованиям. См., например, наиболее ранний отзыв о ней в анонимной статье, помещенной в «Галатее»: «...народ (...) сам по себе ни добр, ни зол (...) он слепо доверяется тем, которые выше его и в умственном и в политическом отношении; но увидевши, что доверенность его употребляют во зло, он *безмолвствует* от ужаса, от сознания зла, которому прежде бессознательно содействовал; *безмолвствует*, потому что голос его заглушается внутренним голосом проснувшейся, громко заговорившей совести» (Галатей. 1839. Ч. 4, № 27. С. 54). Классическим, многократно цитируемым стал отзыв Белинского в десятой статье о Пушкине: «В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...» (Белинский. Т. 7. С. 534; впервые: ОЗ. 1845. Т. 43. № 11. Отд. «Критика». С. 22). Слова о безмолвии и новой Немезиде заимствованы из статьи К. А. Фарнгагена фон Энзе (*Varnhagen von Ense K. A. Werke von Alexander Puschkin. SPb., 1838. Т. 1—3 // Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik. 1838. № 63. Oct. S. 499*), хорошо известной Белинскому и в 1839 г. дважды переведенной на русский язык. Высокая оценка Белинским пушкинского финала, в котором он находил достоинства шекспировские, стала хрестоматийной, но это не исключало возникновения прямо противоположных оценок. По мере того как становились известны пушкинские рукописи, в которых комментируемая ремарка отсутствует (впервые изменение финала трагедии было отмечено П. В. Анненковым — см.: Анн. Т. 4. С. 457), в печати начали появляться предположения,

что замена концовки трагедии была вынужденной, вызванной цензурными соображениями (см.: Мор. 1887. Т. 3. С. 76) и потому не вполне оправданной художественно; сомнения в художественном достоинстве финала решительно высказаны в статье П. О. Морозова (*Морозов П. О. «Безмолвие народа»: («Борис Годунов» А. С. Пушкина: Материалы к постановке) / Под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. [Пб.], 1919. С. 5—7*). Наиболее убедительным является мнение Г. О. Винокура, показавшего, что никаких следов цензурного вмешательства в этот фрагмент текста трагедии не имеется, и, следовательно, он был изменен Пушкиным исходя из мотивов чисто творческого характера (см.: Винокур 1935. С. 430—431). Подробный обзор различных истолкований ремарки «Народ безмолвствует» см.: *Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует». С. 221—236*.

## ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ, ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ВАРИАНТЫ<sup>1</sup>

### КОМЕДИЯ О ЦАРЕ БОРИСЕ И О ГРИШКЕ ОТРЕПЬЕВЕ

(С. 259—331)

*Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве.* — Заглавие стилизует название пьес XVII—XVIII вв. Ср., например, названия пьес, опубликованных Н. И. Новиковым в «Древней российской вифлиофике» (СПб., 1775; 2-е изд. М., 1789): «Комедия, притча о блудном сыне» (2-е изд. Ч. 8. С. 34), «Комедия Страшное изображение втораго пришествия Господня на землю» (Там же. Ч. 9. С. 465), «Комедия царство Мира» (Там же. Ч. 9. С. 470; см. об этом: Винокур 1935. С. 498; Бочкарев. С. 9—10). Рецензент III Отделения в «Замечаниях на Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» писал: «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 Франталасе царе Эпирском и о Мирандоне сыне его и о прочих; комедия о честном изменнике, в ней же первая персона Ардух (то есть Герцог) Фридерик фон Поплей; комедия о крепости Грубетона, в нейже первая персона Александр царь Македонский и тому подобное» (цит. по: Винокур 1935. С. 412). Эти сведения заимствованы из статьи Н. И. Греча «Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия» (*Русская Талия* {...} на 1825 год. С. 11—12); список старинных комедий перепечатан Гречем из статьи А. Ф. Малиновского «Историческое известие о российском театре» (см.: СА. 1822. Ч. 4. № 21. С. 183—184); первая редакция статьи Малиновского, не включавшая списка, была опубликована в качестве предисловия к «Собранию некоторых театральных сочинений, с успехом представленных в Московском публичном театре» (М., 1790. Ч. 2); вторая редакция, уже содержавшая список, — в «Русском вестнике» (1808. Ч. 3. № 7; список — на с. 114—115). См.: Винокур 1935. С. 498—499; Гозенпуд. С. 255—256. Вероятнее всего, Пушкину была известна статья Греча в «Русской Талии».

<sup>1</sup> В данном разделе комментируются лишь те фрагменты трагедии, которые не вошли в основной текст или отличаются от него.

Девичье поле. Новодевичий монастырь  
(С. 263—265)

В Новодевичий монастырь после смерти царя Федора Иоанновича удалась его вдова Ирина. «В девятый день по кончине царя объявили торжественно, что Ирина отказывается от царства и навеки удаляется в монастырь (...). В тот же день Ирина выехала из дворца Кремлевского в Новодевичий монастырь и под именем Александры вступила в сан инокинь. Россия осталась без главы, а Москва в тревоге, в волнении...» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 223—224 1-й паг.). Карамзин описывает далее шествие, состоявшееся 21 февраля 1598 г.: «...за кнором шли синклит, двор, воинство, приказы, выборы городов; за ними устремились и все жители московские, граждане и чернь, жены и дети, к Новодевичьему монастырю». Патриарх Иов «пошел в церковь святой обители с духовенством и людьми знатнейшими; другие стояли в ограде; народ вне монастыря, занимая все обширное Девичье поле» (Там же. С. 233, 234 1-й паг.).

Ст. 1 и след. *Теперь они пошли к царице в келью...* — Ср.: «Собором отпел 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! (...) Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на самых лицемеров!» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 234 1-й паг.).

Ст. 11. *Все ярусы соборной колокольни...* — Поныне сохранившаяся 72-метровая шестиярусная колокольня Новодевичьего монастыря была построена лишь в 1689—1690 гг. (см.: *Овсянников Ю. М.* Ново-Девичий монастырь. М., 1968. С. 30—33). При упоминании о ней, как и при описании ограды, кровель, крестов монастыря, Пушкин, по-видимому, опирается на собственные детские воспоминания (он не был в Москве с 1811 г. по осень 1826 г.) (см.: *Листов В. С.* Переключки через века и десятилетия // *Листов. С. 42—44*).

Ремарка в ст. 23. *Бросает его объемь. Ребенок пищит.* — Ср.: «Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 234 1-й паг.). Этот факт взят Карамзиным из Избирательной Борисовой грамоты: «...жены ссущих младенцев на землю с слезным рыданием пометаху» (Там же. С. 126—127 2-й паг., примеч. 397).

Ст. 23—26. *Все плачут ~ Нет, я слюней помажу.* — Сообщив в основном тексте, что «искренность побеждала притворство» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 234—235 1-й паг.), в примечании Карамзин отмечает: «В одном Хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать притворно, мазали себе глаза слюною!» (Там же. С. 127 2-й паг., примеч. 397). Этот же эпизод пересказан и проанализирован в «Истории...» М. М. Щербатова: «Таковое с изумлением оказываемое усердие народное ясно показывает, что оно не искреннее было; ибо прямое усердие таковыя запальчивости не имеет; а обыкновенно, где есть принуждение и страх, тут, дабы скрыть и самое свое отвращение, люди силятся излишние являть знаки; яко и единый хронограф довольно древнего письма (...) повествует, что множество было между народа, которые били других, дабы они вопияли и плакали, прося себе *Бориса* в цари. Не всякий властен испускать слезы, когда сердце

его не тронуто: то многие, притворяясь плакать, слюнами глаза свои мазали и являлись издали плачущими пред вдовствующею царицею...» (*Щербатов М.* История российская от древнейших времен. Т. 7, ч. 1. С. 11—12; см.: *Винокур 1935.* С. 467). Ср. также в «Дополнениях к деяниям Петра Великого» *И. И. Голикова*: «Народ (...) приступал к монашествующей царице, которая и сама весьма желала ему (Годунову) царства, прося с воплем, чтоб она его к тому уговорила. Они казались все проливающими слезы, а многие в недостатке оных мочили глаза себе слюнами, дабы казаться плачущими» (Т. 1. С. 58; см. об этом: *Листов В. С., Тархова Н. А.* Труд *И. И. Голикова «Деяния Петра Великого (...)»* в кругу источников трагедии «Борис Годунов». С. 114—115). Еще одним возможным источником данного фрагмента мог стать эпизод из драмы Шекспира «Антоний и Клеопатра». Во 2-м явлении первого акта Антоний получает весть о смерти своей жены Фульвии. Услышав эту весть, соратник Антония Энобарб заявляет, что «слезы, которыми можно омочить эту печаль, обитают в луке» («...the tears live in an onion that should water this sorrow») (1, 2). Ср. во французском переводе Летуриёра: «...pour verser des larmes sur un tel chagrin, il faudrait les faire couler avec de l'oignon» («...чтобы проливать слезы по поводу такой печали, их нужно заставить течь с помощью лука» — *фр.*) (*Shakspeare. Œuvres complètes.* Т. 3. Р. 33). См.: *Перлина Н.* «Борис Годунов» и «Антоний и Клеопатра»: «Бывают странные сближенья». С. 116—117.

### Ограда монастырская

(С. 272—273)

*Григорий и злой чернец* — В «Истории государства Российского» фигурирует «злой иннок», внушивший Отрепьеву мысль о том, «что смелый самозванец может воспользоваться легковерием россиян, умиляемых памятью Димитрия, и в честь Небесного Правосудия казнить святоубийцу!» (*Карамзин.* Т. 11, гл. 2. С. 125 1-й пар.).

Ст. 1 и след. *Что за скука, что за горе наше бедное житье!* — Сцена, возможно, ориентирована на думу *К. Ф. Рылсера* «Царевич Алексей Петрович в Рождестве» (1823 ?), в которой монах уговаривает царевича Алексея подняться против отца. Ср. концовку думы:

В рай иль в ад тебе дорога...  
Сын мой! слушай чернеца;  
Иль отца забудь для Бога,  
Или Бога для отца!»

Смолк монах. Царевич юный  
С пня поднялся, говоря:  
«Так и быть! Сберу перуны  
На отца и на царя!..»

(*Рылсев К. Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1971. С. 181 (Б-ка поэта. Большая сер.)). Кроме сюжетного совпадения, здесь имеется также и совпадение ритмическое (восьмистопный хорей — удвоенный четырехстопный). Дума эта не была пропущена в печать цензурой, но Пушкина мог познакомить с ней *И. И. Пущин*, ко-

торый 11 января 1825 г. приехал в Михайловское из Петербурга с письмом от Рылева; в письме могли быть и рылеевские стихи (см.: *Фомичев С. А.* Творческая история пьесы. С. 124).

Ст. 11. *Вы разгульные, лихие молодые чернецы.* — Ср. в народной песне Нижегородской области: «Нет на свете хуже нам, молодым чернецам, Молодым, холостым, неженатым» (Песни и сказки пушкинских мест: (Фольклор Горьковской области. Вып. 1). Л., 1979. С. 71. Песня № 101).

Ст. 12. *Хоть бы хан опять нагрянул!* — Вероятно, Григорий вспоминает события 1591 г., когда под самой Москвой было разбито крымско-татарское войско хана Казы-Гирея (Буре-Гази-Гирей, Гази-Гирей II; правил в 1588—1607 гг.) — см. примеч. к ст. 90—91 сцены «Кремлевские палаты», с. 646.

Ст. 26. *Племя грозного варяга* — династия Рюриковичей.

### Корчма на литовской границе

(С. 276—282)

Ремарка после строки 12. *Варлаам затягивает песню: «Ты проходишь, дорогая» и пр.* —

Ты проходишь, дорогая,  
Мимо кельи,  
Мимо кельи, где чернец бедной  
Горюет;  
Где неволей добрый молодец  
Пострижен.  
Ты сними с меня, драгая,  
Камилавку;  
Ты сними с меня, любезна,  
Черну ряску;  
Положи ко мне на грудь ты  
Белу руку,  
И пощупай, как трепещет  
Мое сердце,  
Обливаясь все кровью  
С тяжким вздохом;  
Ты отри с лица румяна  
Горьки слезы;  
И почувствуй сожаленье  
К моей доле.  
Не грехам моим прощенье  
Умоляю,  
Но чтоб ты меня любила,  
Мое сердце!

(Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. СПб., 1815. Ч. 2. С. 282—283; в это издание вошли стихотворения Пушкина «К Лицинию» (СПб., 1816. Ч. 4) и «Воспоминания в Царском Селе» (СПб., 1817. Ч. 6); см.: Городецкий. Драматургия П. С. 188). В другом варианте песня была напечатана в издании

М. Д. Чулкова «Новое и полное собрание российских песен...» (Ч. 4. С. 125. № 139):

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,  
 Обливаясь все 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 воздыхаю,  
 Обливаясь весь горькими слезами,  
 Не грехам моим прощенья умоляю,  
 Да чтоб ты меня любила, мое сердце.

Н. И. Новиков указал в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (СПб., 1772. С. 41), что эта песня сочинена знаменитым актером и театральным деятелем XVIII в. Ф. Г. Волковым. Песня более подходила для томившегося в монастыре страстного, «романтичного» авантюриста Отрепьева, чем для пятидесятилетнего Варлаама. Пушкин, очевидно, ощутил это несоответствие и в писарской копии 1826 г. заменил эту песню плясовым припевом: «Ах, любя ты, любя моя. Посмотри-тка ты, любя, на меня...» (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 376), а затем в издании трагедии 1831 г. вернулся к мотиву скуки и загула молодого чернеца.

Ремарка после строки 16. «Где неволей добрый молодец» — Ср. выше, ст. 5 песни «Ты проходишь, дорогая...», с. 707.

Строка 25. *...может быть, кобылу нюхал...* — Кобылой называли доску, на которой лежали осужденные во время наказания кнутом или плетью.

Строка 36. *...пьем до донушка, выпьем, поворотим и в донушко поколотим.* — По воспоминаниям А. Н. Вульфа, источником прибаутки Варлаама является любимая шутка-поговорка игумена Святогорского монастыря Ионы, которому был поручен надзор за Пушкиным и которого поэт был вынужден принимать и угощать в Михайловском во время ссылки:

Наш Фома  
 Пьет до дна,  
 Выпьет — да поворотит,  
 Да в донушко поколотит...

(см.: Вульф А. Н. Рассказы о Пушкине, записанные М. И. Семевским // П. в восп. Т. 1. С. 414; о посещениях игумена Ионы см. также: Пущин И. И. Записки о Пушкине // Там же. С. 109).

Уборная Марины  
(С. 298—300)

*Рузя* — лицо вымышленное.

Равнина близ Новгорода-Северского  
(С. 315—317)

Строка 5. *Ква! ква! Тебе любо, заморскому ворону, квакать на русского царевича...* — Противоречие в тексте явилось результатом незаконченной правки.

Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца  
(С. 330—331)

После строки 20. *...в ней же первая персона...* — Формула, вероятнее всего, заимствована из «Описания комедиям, что каких есть в посольском приказе мая по 30-е число 1709-го года», которое представляет собой список из тринадцати глав; в нескольких из них употреблена комментируемая формула. «Описание...» было опубликовано А. Ф. Малиновским в статье «Историческое известие о российском театре»; перечень комедий был воспроизведен Н. И. Гречем в статье, помещенной в «Русской Талии на 1825 год» (см. выше, с. 704). Этот альманах имелся у Пушкина в период работы над «Борисом Годуновым».

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ  
(С. 332)

Строки 1—5. *Убиение св. Димитрия ~ Ирина Жданова.* — Конспект «Истории государства Российского». Ср.: «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 яствах, 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 милостями 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». «Димитрия хранила нежная мать», которая «не вверяла сына ни злой мамке Волоховой, ни усердной кормилице, Ирине Ждановой» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 130—132 1-й паг.). В тексте трагедии использованы имена Чепчугова, Битяговского, Качалова, упомянуты мамка и кормилица. Владимир Федорович Загрядский (Загряжский) — московский дворянин; Андрей (Лупп) Петрович Клешнин (ум. 1599) — дядька царя Федора Иоанновича.

Строка 6. 1591 мая 15 — день смерти царевича Димитрия.

Строки 6 — 8. Судьи: Клешнин и кн. Вас(илий) Ив(анович) Шуйский ~ в Углич в церк(овь) Св. Преображения. — Конспект «Истории государства Российского». Ср.: «...хотели оказать усердие в исследовании всех обстоятельств сего несчастья: ни мало не медля, послали для того в Углич двух знатных сановников государственных — и кого же? Околыничего 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 и который сам несколько лет ждал от него гибели, будучи в опале. (...) 19 мая, ввечеру, князь Шуйский, Клешнин и дьяк Вылузгин приехали в Углич, а с ними и Крутицкий митрополит, прямо в церковь св. Преображения» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 136—137 1-й паг.). Этот рассказ нашел свое отражение в ст. 36—37 сцены «Кремлевские палаты» (наст. т., с. 12). Елизар Вылузгин — думный дьяк, в 1598 г. сопровождал царя в походе против Казы-Гирея. Геласий (ум. 1601) — в 1589 г. митрополит Крутицкий, Сарский и Подонский (см.: Карамзин. Т. 10. С. 64 2-й паг., примеч. 201).

Строки 8 — 10. Геласий просит прощения за вдов(ствующую) царицу. Царицу постригают в пустыню св. Ник(олая) на Выксе. — 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)» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 140—141 1-й паг.). Эти подробности в трагедии использованы не были.

Строки 11 — 12. 1598. Государств(енный) дьяк и печатник Василий Щелкалов требует присяги во имя Думе боярской. — Сокращенная выписка из Карамзина, в трагедии непосредственно не использованная. Ср.: «Сведав о пострижении Ирины, духовенство, чиновники и граждане собрались в Кремле, где государственный дьяк и печатник, Василий Щелкалов, представив им вредные следствия безначалия, требовал, чтобы они целовали крест на имя Думы боярской. Никто не хотел слышать о том...» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 224 1-й паг.).

Строки 13 — 19. Ссылки и казни 1584—87 ~ К(нязь) Ш(уйский) удавлен. — Конспект «Истории государства Российского». Ср.: «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 (...) 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, Колычевых, Быкасовых, многих дворян и купцов богатых. <...> Шуйских удалили: <...> 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 Татева в Астрахань, Крюка-Колычева в Нижний Новгород, Быкасовых и многих 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...» (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 75—79 1-й паг.). Ср. ст. 57—58 сцены «Кремлевские палаты» (наст. т., с. 12—13). Пушкин ошибся, назвав кн. Андрея Ивановича Шуйского Псковским. Героем обороны Пскова был Иван Петрович Шуйский (см. о нем выше, с. 644). Дионисий — митрополит Московский, рукоположен в 1581 г., в 1586 г. удален в новгородский Хутынский монастырь, где и умер. Варлаам — архиепископ Сарский и Подонский (Крутицкий) в 1583—1586 гг. Князь Шуйский — Иван Петрович.

Строки 20 — 22. 1584. *Верховная дума ~ Годунов, зять Малюты Скуратова*. — Конспект «Истории государства Российского». Ср.: «Новая Пентархия, или Верховная дума, составленная умирающим Иоанном из пяти вельмож, была предметом общего внимания, надежды и страха. Князь Мстиславский отличался единственно знатностию рода и сана, будучи старшим боярином и воеводою. Никиту Романовича Юрьева уважали как брата незабвенной Анастасии и дядю государева, любили как вельможу благодушного, не очерненного даже и злословием в бедственные времена кровопийства. В князе Шуйском чтили славу великого подвига ратного, отважность и бодрость духа. Бельского, хитрого, гибкого, ненавидели как первого любимца Иоаннова. Уже знали редкие дарования Годунова, и тем более опасались его: ибо он также умел снискать особенную милость тирана, был зятем гнусного Малюты Скуратова, свойственником и другом (едва ли искренним) Бельского» (Карамзин. Т. 10, гл. 1. С. 7—8 1-й паг.). Ср. ст. 69 сцены «Кремлевские палаты» (наст. т., с. 13). Кн. Мстиславский — Иван Федорович (ум. 1586). Никита Роман(ович) Юрьев (ум. 1585) — думный боярин, шурин Ивана Грозного. Анастасия Романова (ум. 1560) — царица, первая жена Ивана Грозного (с 1547 г.). Бельский Богдан Яковлевич (ум. 1610) — окольныйничий, воевода.

Строки 23 — 24. *Феодор царств(овал) 14 лет. После убийст(ва) Дим(итрия) до избр(ания) Гуд(унова) 7 лет*. — Подсчеты Пушкина.

Строки 25 — 26. *Князья Рюр(икова) пл(емени) Шуйский, Сицкий, Воротынской, Ростовский, Телятевский и пр.* — Запись представляет собой выписку из «Истории государства Российского», где рассказано о заседании Земской думы 17 февраля 1598 г., на котором «духовенство, бояре, воинство и народ единогласно ответствовали: „наш совет и желание то же: немедленно бить челом государю Борису Феодоровичу и мимо его не искать другого властителя для России“. Усердие

обратилось в восторг, и долго нельзя было ничего слышать, кроме имени Борисова, громко и повтораемо всем многочисленным собранием. Тут находились князья Рюрикова 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» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 229—230 1-й паг.).

## ПЛАН (С. 332—333)

Строка 1. *Год(унов) в монастыре. Толки князей* — Ср. беседу Шуйского и Воротынского в сцене «Кремлевские палаты», по ходу которой выясняется, что Годунов затворился в монастыре.

Строка 1. *...вести...* — Ср. сцену «Красная площадь», в которой верховный дьяк выходит к народу, чтобы сообщить решение Думы.

Строка 1. *...площадь, весть о избрании.* — Ср. сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь», в которой сообщается о согласии Годунова вступить на трон.

Строка 2. [*Год(унов). Юродивый*]... — Обозначенный здесь эпизод составил содержание сцены «Площадь перед собором в Москве», перенесенной ближе к концу трагедии.

Строка 2. *Летописец. Отрепьев...* — Ср. сцену «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».

Строка 2. *...бегство Отрепьева.* — Вероятно, этому пункту плана должна была соответствовать сцена «Ограда монастырская».

Строка 3. *Год(унов) в монастыре. Его раскаянье...* — Раскаяние Годунова воплощено в сцене «Царские палаты».

Строка 3. *...монахи беглецы.* — Ср. сцену «Корчма на литовской границе».

Строки 3—4. *Гуд(унов) в семействе.* — Ср. сцену «Царские палаты».

Строка 5. *Год(унов) в совете.* — Ср. сцену «Царская дума».

Строка 5. *Толки на площади.* — Ср. ст. 34 сцены «Царская дума».

Строка 5. *Весть об изменах, смерть Ирины.* — Эти пункты плана не были развернуты в самостоятельные сцены. Излагая эпизод смерти Ирины, Карамзин ставит перед читателями проблему взаимоотношений ее с братом, предлагает свою интерпретацию этих отношений, личности Ирины в годы правления и царствования Бориса, переживания брата в момент ее смерти (см.: Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 122—123 1-й паг.). Возможно, по первоначальному плану трагедии Пушкин предполагал дать свой ответ на вопросы, поставленные Карамзиным, в сцене, посвященной смерти Ирины.

Строка 6. *Год(унов) и колдуны.* — См. ст. 3—6 сцены «Царские палаты» и примеч. к ним (наст. т., с. 26 и 658).

Строка 7. *Самозванец [поср(еди)] перед сражением* — Отказавшись от мысли изобразить Самозванца в момент сражения, Пушкин все же ввел его в финальный эпизод сцены «Равнина близ Новгорода-Северского»; Самозванец перед сражением изображен в сцене «Севск».

Строка 8. *Смерть Годунова...* — Ср. сцену «Москва. Царские палаты».

Строка 8. ...известие о первой победе... — Ср. ст. 1—4 сцены «Москва. Царские палаты».

Строка 8. ...пиры, появление самозванца... — Эти пункты плана не были реализованы.

Строки 8—9. ...присяга бояр... — Ср. ст. 129—133 сцены «Москва. Царские палаты».

Строка 9. *измена* — измена Басманова (см. сцену «Ставка»).

Строка 10. *Пушкин и Плещеев на площади* — письмо Димитрия — вече... — См. сцену «Лобное место» и примеч. к ней (наст. т., с. 697—698).

Строки 10—11. ...убиение царя... — См. сцену «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца».

Строка 11. ...самозванец [принимает] въезжает в Москву — Этот несущественный пункт плана, свидетельствующий о намерении Пушкина закончить трагедию въездом Самозванца в Москву, по мнению Б. П. Городецкого, давал материал для четвертой части трагедии в соответствии с решением разделить трагедию на части (см. выше, с. 576; Городецкий. *Драматургия П. С.* 106—107; там же, на с. 104—107, см. соотнесение пунктов комментируемого плана с основным текстом трагедии).

## ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ ПЕРВЫХ ПЯТИ СЦЕН

1 действие

⟨Сцена 1⟩

(С. 333—337)

Ремарка в начале сцены (вариант а.). *Воротынской, Ростовской.* — Первоначальное введение князя Ростовского (затем замененного на Шуйского) лишний раз указывает на то, что в первой сцене трагедии Пушкину важно было вывести двоих Рюриковичей, к которым принадлежали и князья Ростовские. Ср. одну из подготовительных записей Пушкина: «Князья Рюр(икова) пл(емени) Шуйский, Сицкий, Воротынской, Ростовский, Телятевский и пр.» (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 332 и примеч., с. 711—712).

⟨Сцена 2⟩

(С. 337—339)

Между ст. 5 и 6 (вариант В). ...а царство без царя ~ Кто отразит поганую орду... — Ср. у Карамзина: «Между тем оказывались неповиновение и беспорядок: в Смоленске, Пскове и в иных городах воеводы не слушались ни друг друга, ни предписаний Думы. 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!“ Одним словом, все благоприятствовало Годунову, ибо все было им устроено!» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 227—228 1-й паг.). Карамзин допускает, что слухи о нападении хана Казы-Гирея (см. о нем выше, с. 646) были инспирированы Годуновым, собравшим для отражения неприятеля полумиллионное войско.

Ср.: «...слухи о неприятеле вдруг замолкли; разъезды наши уже не встречали его; тишина царствовала на берегах Дона, и стражи, нигде не видя пыли, нигде не слыша конского топота, дремали в безмолвии степей. Ложные ли слухи обманули Бориса или он притворным легковерием обманул Россию, чтобы явить себя царем не только Москвы, но и всего воинства (...)» Хитрость достойная Бориса и едва ли сомнительная. — Вместо тучи врагов явились в южных пределах России мирные послы Казы-Гиреевы. (...) Следственно, ополчение беспримерное, стоив великого иждивения и труда, оказалось напрасным? Уверяли, что оно спасло государство, поразив хана ужасом; что крымцы шли действительно, но узнав о восстании России, бежали назад» (Там же. Т. 11, гл. 1. С. 16—17 1-й паг.). По предположению Б. П. Городецкого, этот мотив был отброшен Пушкиным из опасения, что при краткости сцены создается ложное впечатление, будто реальная военная опасность была решающей причиной, обусловившей избрание Годунова (Городецкий. Драматургия П. С. 110—111).

⟨Сцена 3⟩

(С. 340—342)

Ст. 29 (вариант б.). *Борис наш царь — Царь! слава! слава, слава!* — Ср.: «От келий царицыных до всех концов Девичьего поля гремели клики: слава! слава!..» (Карамзин. Т. 10, гл. 3. С. 236 1-й паг.).

ВАРИАНТЫ ЗАГЛАВИЯ

(С. 365)

*Комедия О настоящей беде Моск(овскому) Госуд(арству) О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве* — сочинение [А] Валериана Палицына в лето 7333 В городище Воронице — Ср. в «Летописи о многих мятежах...» название главы, посвященной появлению Самозванца и биографии Отрепьева: «О настоящей беде Московскому государству и о Гришке Отрепьеве» (с. 73). В Никоновой летописи — близкий вариант этого заглавия: «О настоящей беде Московскому государству, о Гришке Отрепьеве» (Русская летопись по Никонову списку. СПб., 1792. Ч. 8. С. 54; см.: Винокур 1935. С. 466). Ко времени работы над «Борисом Годуновым» дважды было опубликовано «Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря от Поляков и Литвы; и о бывших потом в России мятежах, сочиненное онаго же Троицкого монастыря келарем Авраамием Палицыным» (М., 1784; М., 1822). Авраамий (в миру Аверкий Иванов) Палицын (ок. 1550—1626) был воеводой в Коле и, возможно, Холмогорах, государственным посланником на Русском Севере, дозорщиком Темниковского и Шатского уездов, участвовал в отражении набега крымцев. В 1587—1588 г. попал в опалу, был сослан. Не ранее 1597 г. принял постриг в Соловецком монастыре. В 1600 г. с него была снята опала, а через год он стал старцем Свяжского Богородицкого монастыря. В 1602 г. сделался соловецким келарем, в 1603/1604 г. — старцем в этой обители. В 1607/1608 г. стал келарем Троице-Сергиева монастыря. Во время тушинской осады монастыря находился в Москве, оказывал помощь сидельцам и правительству Шуйского, но, по-видимому, поддер-

живал связи и с интервентами. Впоследствии интриговал против Василия Шуйского и, возможно, приложил руку к его свержению. Содействовал объединению русских ополчений и освобождению Москвы. Был членом Земского собора 1613 г., поддерживал кандидатуру Михаила Романова. В 1618 г. в течение года возглавлял Троице-Сергиев монастырь. На это время приходится безуспешная осада монастыря польско-литовским войском. Летом 1620 г. оставил свою должность и уехал на Соловки, где и скончался. Отдельные фрагменты «Сказания..» приведены в примечаниях Карамзина к 10-му и 11-му тому «Истории государства Российского». Характеристика Авраамия Палицына — «беспристрастного» летописца — содержалась в 11-м томе (см. выше, с. 607). Начав записывать его имя, Пушкин затем заменил его на «Валериан», в результате чего возник стилизованный вариант, также затем измененный. Воронич расположен на пути из Михайловского в Тригорское.

### ПРЕДПОЛАГАВШАЯСЯ ВСТАВКА ПОСЛЕ СЦЕНЫ «ОГРАДА МОНАСТЫРСКАЯ»

(С. 365)

Ст. 1. *Где ж он? Где старец Леонид?* — Фигура старца Леонида взята из «Истории государства Российского»: «В Киеве (...) Григорий жил в Печерском монастыре, а после в Никольском и в Дермане; везде священнодействовал как диакон, но вел жизнь соблазнительную (...). Между тем безумная мысль не усypала в голове прощлеца: он распустил темную молву о спасении и тайном убежище Димитрия в Литве; свел знакомство с другим отчаянным бродягою, иноком Крыпецкого монастыря, Леонидом: уговорил его назваться своим именем, то есть Григорием Отрепьевым; а сам, скинув с себя одежду монашескую, явился мирянином, чтобы удобнее приобрести навыки и знания, нужные ему для ослепления людей» (Карамзин. Т. 11, гл. 2. С. 128 1-й паг.).

### СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ТЕХ СЦЕН, КОТОРЫЕ ПО ПЕРВОНАЧАЛЬНОМУ ПЛАНУ СОСТАВЛЯЛИ ПЕРВУЮ ЧАСТЬ ПЬЕСЫ

(С. 366)

*Действующие лица в 1-ой части.* — О намерении Пушкина разделить трагедию на части см. выше, с. 576.

### ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ВАРИАНТЫ БЕЛОВОГО АВТОГРАФА

Краков. Дом Вишневецкого

(С. 368)

Ст. 7. *... вся северная церковь...* — Выражение основано на данных о посвящении Иова в патриархи: государь велел ему именоваться «главою епископов, отцом отцов, патриархом всех земель северных» (Карамзин. Т. 10, гл. 2. С. 121 1-й паг.).

Равнина близ Новгорода-Северского  
(С. 370—371)

Ремарка после строки 1. *Волмар Розен*. — Под таким именем Розен фигурирует в «Дополнениях к Деяниям Петра Великого» И. И. Голикова: «Но некоторый лифляндец, по имени Волмер Розен, находившийся в царской службе, и Яков Маржерет (...) с несколькими шкwadронами немецких рейтар, состоящих также в царской службе, все дело поправили. Они с такою храбростью напали, что отбили назад всю артиллерию...» (Т. 1. С. 162—163).

ПРАВКА ПО ТЕКСТУ КОПИИ ПД 892

Корчма на литовской границе  
(С. 376)

Ремарка после строки 12. *Варлаам затягивает песню: Ах, любя ты любя моя Посмотри-тка ты, любя, на меня...* — См. выше, с. 707—708.

## 〈НАБРОСКИ ПРЕДИСЛОВИЯ К «БОРИСУ ГОДУНОВУ»〉

(С. 91 и 383)

Сохранившиеся наброски предисловия отражают самую предварительную стадию работы и, по всей видимости, являются не альтернативными версиями задуманного текста, а вариантами развития одних и тех же мыслей, наиболее полно представленных во фрагменте 〈4〉 («Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей...»). Наброски, записанные по-французски, несомненно, служат заготовками для русского текста.

Как единый комплекс текстов наброски предисловия к «Борису Годунову» были впервые представлены в издании: Анненков. Материалы 1855 (С. 132—139, 150), где в разделе, посвященном «Борису Годунову», были напечатаны наброски 〈3〉, 〈4〉, 〈5〉 и 〈7〉, письмо к Н. Н. Раевскому-младшему (вторая половина июля (после 19-го)—август 1825 г.), письмо к нему же от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г., «(Письмо к издателю „Московского вестника“» и фрагмент «(Опровержения на критики)» («Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...»). В изданиях Генн. 1859 (Т. 4. С. 59—68) и Генн. 1869—71 (Т. 4. С. 431—440) тот же состав текстов был напечатан в разделе «Критические заметки» под общим заглавием «Заметки о Борисе Годунове» (фрагменты 〈7〉 и 〈5〉 объединены — решение, не повторяющееся больше ни в одном издании). В Ефр. 1880 (Т. 5: Проза 1815—1837 годов. Критические, библиографические, полемические и исторические статьи и заметки. Дневник. Записки. Путешествие. Черновые тетради. С. 79—88) к этому кругу текстов был добавлен фрагмент 〈2〉, а также заметка «Мнение митрополита Платона о Дмитрие Самозванце...», а в Ефр. 1882 (Т. 5. С. 72—75) из корпуса «Заметок о Борисе Годунове» были изъяты письма к Н. Н. Раевскому-младшему и «(Письмо к издателю „Московского вестника“»». В Ефр. 1887 (Т. 5. С. 73—76) к составу «Заметок о Борисе Годунове» были добавлены фрагменты 〈6〉 и 〈1〉 (таким образом, здесь был напечатан полный состав набросков предисловия к трагедии, публикуемых в настоящем издании, и еще два фрагмента: «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...» и «Мнение митрополита Платона о Дмитрие Самозванце...»). Тот же состав повторен в изданиях Ефр. 1903—05 (Т. 5: Повести, сцены, анекдоты (1834—1835). — Отрывки повестей (1819—1835). — Арзрум (1829—1835). — Радищев (1833—1836). — Заметки. Исторические и критические заметки) и Мор. 1887 (Т. 3, примечания к «Борису Годунову»). В Мор. 1903—06 (Т. 3. С. 251—256) в этот корпус текстов, помещенный в преамбуле к «Борису Годунову», дополнительно введена заметка «О Гавр(иле) Григ(орьевиче) Пушк(ине)», в предыдущих изданиях печатавшаяся отдельно. Этот же состав сохранен в Венг. (Т. 5; здесь наброски предисловия напечатаны в разделе «Автобиографическое и неосуществленные программы»). В АН 1900—29 (Т. 4, примечания к «Борису Годунову») к нему добавилась заметка «(О трагедии)» («Изо всех родов сочинений...»). Начиная с ГИХЛ 1931 (Т. 5, кн. 2. С. 737—749), комментируемые тексты получили общее редакторское заглавие «(Наброски предисловия к „Борису Годунову“» и стали печататься в составе томов критики и публицистики. В ГИХЛ 1931 к наброскам предисловия вновь были отнесены второе письмо к Н. Н. Раевскому-младшему (1829) и «(Письмо к издателю „Московского вестника“»); заметки «(О трагедии)», «О Гавр(иле) Григ(орьевиче) Пушк(ине)» и «Мнение митрополита Платона о Дмитрие Самозванце...» были выведены из состава набросков предисловия, наброски 〈5〉 и 〈6〉 объе-

динены. Такой состав текстов сохранялся в изданиях ГИХЛ 1934, ГИХЛ 1935, ГИХЛ 1936, КН, Асад. в 9 т. и Асад. в 6 т. В ГИХЛ 1937 из него были исключены «〈Письмо к издателю „Московского вестника“〉» и фрагмент «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...». Состав текстов, отнесенных к наброскам предисловия в ГИХЛ 1937, был повторен в Акад., за исключением письма к Н. Н. Раевскому-младшему (Т. 11. С. 140—142; подгот. текста В. В. Гиппиуса). Таким образом, в Акад. из состава набросков предисловия выведены все тексты, так или иначе связанные с «Борисом Годуновым», но имеющие самостоятельное значение и не предназначавшиеся при своем создании для предисловия к трагедии. Фрагмент («С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет Бориса Годунова...») был напечатан здесь (с. 383) как первоначальная редакция наброска ⟨3⟩ («〈С〉 отвлечением решаюсь...»); аналогичное решение — в Акад. в 10 т. (2) (Т. 7. С. 622; подгот. текста Б. В. Томашевского) и в Госл. в 10 т. (Т. 6. С. 431; подгот. текста Ю. Г. Оксмана). Однако, за исключением первой фразы, наброски ⟨2⟩ и ⟨3⟩ не имеют в своем содержании ничего общего, поэтому в настоящем издании они печатаются как самостоятельные тексты. Набросок («Дух века требует важных перемен и на сцене драматической...»), записанный на отдельном листе (ПД 1086), по ошибке напечатан в Акад. как продолжение фрагмента «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей» (см.: Т. 11. С. 141—142). В результате этой ошибки между разделами основных текстов и «Других редакций, планов, вариантов» возникло несоответствие: в первом из них фигурирует пять, а во втором — шесть набросков, пронумерованных, так же как и в основном корпусе текстов, римскими цифрами. Набросок «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической...» подан в вариантах как самостоятельный фрагмент, обозначенный номером ⟨III⟩, вследствие чего дальнейшая нумерация фрагментов в этом разделе перестает соответствовать номерам основного корпуса. Другим следствием допущенной ошибки вылилось то, что автограф ПД 1086 (старый шифр: ЛБ 87, л. 35) не был указан в разделе примечаний. В разделе «Дополнения и исправления» Справочного тома ошибка отмечена не была. Там же (с. 61—62) было сказано, что в основной текст набросков предисловия должна была быть введена предположительно датированная 1827 г. историческая заметка «О Гавр(иле) Григ(орьевиче) Пушк(ине)», записанная в тетради ПД 833, л. 74 об. Однако не имеется никаких оснований считать, что эта заметка, содержащая биографические сведения о предке поэта, упомянутом в целом ряде пушкинских текстов (см. наст. т., примеч. к «Борису Годунову», с. 667—668), предназначалась именно для предисловия к трагедии.

Б. В. Томашевский в изданиях Акад. в 10 т. (1) и (2) изменил состав набросков предисловия к «Борису Годунову» и подачу их текстов. Не введя в данный раздел тома фрагмент «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической...», Томашевский снова включил в число набросков предисловия к трагедии текст черновика письма к Н. Н. Раевскому-младшему 1829 г. В основной корпус текстов были помещены фрагменты ⟨3⟩ и ⟨4⟩, а фрагменты ⟨2⟩, ⟨5⟩, ⟨6⟩ и ⟨7⟩ напечатаны в разделе «Из ранних редакций». Набросок ⟨1⟩ в изданиях Акад. в 10 т. отсутствует. Все эти новации представляются необоснованными. Содержание письма к Раевскому действительно позволяет видеть в нем прообраз задуманного предисловия — но никак не его текст. Имеющаяся в письме фраза о грубых непристойностях, которые исчезнут при первой же переписке, совершенно бессмысленна в предисловии к печатному изданию. Отнесение отдельных фрагментов к ранним редакциям также неправомерно, поскольку ни один из набросков не представляет собой сколько-нибудь



завершенного текста и все они в равной степени являются черновыми заготовками предисловия.

Наброски предисловия к «Борису Годунову» писались в разное время, в основном в 1829—1830 гг., в период, когда планировалось и осуществлялось издание трагедии. Замысел предисловия был упомянут в черновике письма к Н. Н. Раевскому-младшему от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г. Еще раньше, в январе—феврале 1828 г., Пушкин предполагал выступить в печати с развернутым рассуждением о драматургических принципах, которым он следовал (см. оставшееся неопубликованным «⟨Письмо к издателю „Московского вестника“⟩» и упоминание о нем («...пришлаю вам прозу...») в письме к М. П. Погодину от 19 февраля 1828 г. — Акад. Т. 14. С. 5).

После того как Бенкендорф в письме от 28 апреля 1830 г. уведомил Пушкина о разрешении печатать трагедию, вопрос о предисловии довольно активно обсуждался в переписке с готовившим издание П. А. Плетневым. 4 или 5 мая 1830 г. Пушкин писал ему: «Думаю написать предисловие. Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина. Но прилично ли мне, Ал(ександру) Пушкину, являясь перед Россией с „Борисом Годуновым“, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично. Как ты думаешь? реши» (Акад. Т. 14. С. 89; уточнение датировки письма см.: Левкович Я. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД 839: (История заполнения) // ПИМ. Т. 16—17. С. 60—61). 21 мая Плетнев отвечал: «Важность предисловия должна гармонировать с самою трагедиею, что можно сделать только ясным и верным взглядом на истинную поэзию драмы вообще, а не предикою из темы о блудном сыне Булгарине; следственно (по моему разумению) не стоит тебе якшаться с ним в этом месте: в другом бы для чего не поучить...» (Акад. Т. 14. С. 93). По-видимому, эта точка зрения показала Пушкину убедительной: наброски предисловия к «Борису Годунову» не содержат полемических выпадов против Булгарина, они нашли свое выражение в других текстах — см. «⟨Опровержение на критики⟩» (1830; Акад. Т. 11. С. 150, 154), «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» (1830; Там же. С. 169) и памфлет «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (1831; Там же. С. 209—210).

9 сентября 1830 г. Пушкин сообщил П. А. Плетневу из Болдина, что готов при-слать ему уже написанное «элегическое маленькое предисловие» к «Борису Годунову» (Там же. Т. 14. С. 113). Поскольку никакой завершенный текст предисловия не известен, это сообщение можно интерпретировать по-разному. Возможно, к 9 сентября у Пушкина имелось не дошедшее до нас предисловие, написанное в Болдине или раньше. Но возможно и то, что, отправляя письмо Плетневу, Пушкин располагал лишь окончательно оформившимся замыслом предисловия, которое, однако, так и не было написано. В любом случае известные на сегодняшний день наброски могли явиться не более чем черновыми пробами «элегического маленького предисловия». Тем не менее в исследовательской литературе несколько раз предпринимались непродуктивные попытки квалифицировать один из них как то самое предисловие, о котором Пушкин писал Плетневу. В Справочном томе Акад. (с. 354) содержится указание на то, что им является набросок ⟨3⟩ («⟨С⟩ отвращением решаюсь я выдать в свет...»). Данная точка зрения, по-видимому, основана на том, что он записан на отдельном листе (Пушкин не брал с собой в Болдино рабочих тетрадей). На отдельных листах записаны также наброски ⟨1⟩ и ⟨7⟩. Фрагмент ⟨7⟩, ошибочно датированный в Акад. 1830 г. (опровержение этой датировки см. ниже, с. 731), написан

по-французски и поэтому, очевидно, не рассматривался в качестве текста предисловия, предназначенного к печати. Что же касается фрагмента (1), то он, как было отмечено выше, ошибочно напечатан в Акад. как окончание записанного в тетради ПД 839 наброска «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей...» и при исправлении этой ошибки мог бы рассматриваться в качестве «элегического предисловия» на том же основании, что и набросок (3). По мнению Я. Л. Левкович, «элегическим маленьким предисловием» мог быть набросок (5) («Je me présente ayant repensé...») (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842: (История заполнения) // ПИМ. Т. 14. С. 153). Но, как подчеркивает сама исследовательница, этот фрагмент, записанный по-французски в тетради, которой Пушкин не располагал в Болдине, мог служить не более чем одним из предварительных набросков предисловия, о котором говорилось в письме к Плетневу. Гипотеза Ю. Г. Оксмана, считавшего, что Пушкин имел в виду набросок (7) («Pour une préface...») (см. примеч. в изд.: Госл. в 10 т. Т. 6. С. 539; см. также: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842. С. 153), несостоятельна хронологически, так как этот набросок датируется 1835 или 1836 г. (см. ниже, с. 731).

В октябре—начале ноября 1831 г., обдумывая возможность переиздания «Бориса Годунова» (см. наст. т., с. 601), Пушкин писал Е. Ф. Розену: «...думаю для второго издания написать к вам письмо, если позволите, и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию» (Акад. Т. 14. С. 240). Замысел подобного письма перекликается с написанными в 1825 и 1829 гг. письмами к Н. Н. Раевскому-младшему. В 1835 или 1836 г., все еще планируя переиздание трагедии, Пушкин в последний раз попробовал набросать предисловие к ней.

## (1)

«ДУХ ВЕКА ТРЕБУЕТ ВАЖНЫХ ПЕРЕМЕН  
И НА СЦЕНЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ...»

(С. 93)

Автограф (ПД 1086) — на фабричном левом полулисте бумаги № 72 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 309). Жандармская помета: «35». Напечатано: Якушкин. № 12. С. 554.

Впервые: Якушкин. № 12. С. 554.

В собрание сочинений впервые включено: Ефр. 1887. Т. 5.

Печатается по автографу.

Датируется предположительно 1825-м—осенью 1830 г. (до 20-х чисел октября 1830 г., когда трагедия была передана в печать, — см. наст. т., с. 590). Набросок записан на бумаге № 72, которой Пушкин преимущественно пользовался в 1824—1825 гг. В Акад., где данный набросок напечатан как продолжение текста в тетр. ПД 839 («Изучение Шекспира, Карамзина...»), он датирован, как и этот текст, осенью 1830 г. без обоснования датировки.

Без всякого обоснования напечатанный в Акад. (Т. 11. С. 141—142) как продолжение наброска (4) («Изучение Шекспира, Карамзина...»), а в Акад. в 10 т. (1) и (2), вероятно по недосмотру, не введенный ни в состав набросков предисловия к трагедии, ни вообще в состав издания, комментируемый текст печатается, как и во всех остальных авторитетных изданиях (см.: Ефр. 1887, Ефр. 1903—05,

Мор. 1887, Мор. 1903—06, АН 1900—29, Венг., КН, все издания ГИХЛ, оба издания Acad., Госл. в 10 т.) в качестве самостоятельного наброска.

Строка 3. *Поэт, живущий на высотах создания...* — Выделенные Пушкиным слова являются неточной цитатой из «Орлеанской девы» (1801) Шиллера в переводе Жуковского, сделанном в 1817—1821 гг. и полностью напечатанном в 1824 г. (д. 1, явл. 2). Ср.:

Властителю совластвует певец;  
Переселясь в обитель неземную,  
Из легких снов себе он зиждет трон;  
Пусть об руку идет с монархом он:  
Они живут на высотах созданья

(Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 23).

⟨2⟩

⟨С ВЕЛИЧАЙШИМ ОТВРАЩЕНИЕМ РЕШАЮСЬ Я  
ВЫДАТЬ В СВЕТ „БОРИСА ГОДУНОВА”...⟩

(С. 93)

Автограф в тетр. ПД 841, л. 12, с пометой: «19 июля Арзр⟨ум⟩». Напечатано: Ефр. 1880. Т. 5. С. 85. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 7.

Впервые: Ефр. 1880. Т. 5. С. 85.

В собрание сочинений впервые включено: Там же.

Печатается по автографу.

Датируется 19 июля 1829 г. Число и месяц определяются по помете в автографе, год — по времени пребывания Пушкина в Арзруме.

Печатается по автографу.

Строки 3—4. *Боясь, чтоб собственные ее недостатки не были б отнесены к романтизму...* — Романтической драмой в пушкинском окружении считалась драма, не ориентированная на античные образцы и свободная от нормативных правил трагедии классицизма (см., например, набросок статьи Пушкина «О поэзии классической и романтической» (1825); ср. также определение «школы романтической» в пушкинской заметке «⟨О трагедии⟩» («Изо всех родов сочинений...», 1825): «отсутств⟨ие⟩ всяких правил, но не всякого искусства» — Акад. Т. 11. С. 39).

Строка 6. *...успех «Полтавы»...* — Ср. в «⟨Опровержении на критики⟩»: «Полтава, [которую Ж⟨уковский⟩, Г⟨недич⟩, Д⟨ельвиг⟩, В⟨яземский⟩ предпочитают всему, что я до сих пор ни написал, Полтава] не имела успеха» (Акад. Т. 11. С. 158). Реакция критики на «Полтаву» не была однозначной, поэтому оба противоречащие друг другу пушкинские высказывания имели определенные основания.

## 〈3〉

## «(С) ОТВРАЩЕНИЕМ РЕШАЮСЬ...»

(С. 93—94)

Автограф (ПД 112, л. 1—1 об.) — на четверке фабричного листа. Левый верхний угол листа оборван вместе с началом первой строки на л. 1; запись на л. 1 об. появилась после того, как угол был оборван. На л. 1 об. — черновой набросок ст. 23—24 стихотворения «Кавказ», возникновение которого предшествует наброску предисловия. Жандармская помета: «16». Бумага № 130 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 47). Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 132 (в качестве чернового письма Пушкина к неизвестному адресату). Факсимильное воспроизведение: Болдинские рукописи. Т. 2. С. 19—20.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 132.

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы 1855; Ефр. 1880. Т. 5.

Печатается по автографу.

Датируется предположительно маем 1829 г. — осенью 1830 г. (до 20-х чисел октября).

При первой публикации наброска П. В. Анненков отметил, что запись сделана «гораздо позднее 1825 г.», поскольку в ней говорится о том, что Карамзин, скончавшийся 22 мая 1826 г., не успел познакомиться с трагедией. В Акад. (Т. 11. С. 547; примеч. В. В. Гиппиуса) набросок датирован сентябрем 1829 г. без обоснования датировки. Судя по всему, указание на сентябрь появилось в результате спорной интерпретации даты «20 сентября», стоявшей в несохранившемся автографе стихотворения «Кавказ» (он опубликован Н. О. Лернером: *Лернер Н.* Неизданные стихи Пушкина // *Весы.* 1908. № 3. С. 57—60), которое в Ст 1832 было датировано Пушкиным 1829 г. Черновые строки «Кавказа» в автографе ПД 112 явно предшествовали созданию автографа, опубликованного Лернером. В Акад. (Т. 3. С. 1196) Т. Г. Зенгер (Цявловская), не оспаривая пушкинскую датировку «Кавказа» 1829 г., справедливо интерпретирует дату в несохранившемся автографе как 20 сентября 1830 г., видимо руководствуясь тем, что на том же листе, как сообщает Лернер, записано стихотворение «Труд», датируемое концом сентября 1830 г. Иначе была истолкована помета «20 сентября» Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским: они датировали черновые строки «Кавказа» (ПД 112) 20 сентября 1829 г., очевидно основываясь на том, что сам Пушкин датировал «Кавказ» 1829 г., и игнорируя тот факт, что доработка стихотворения в автографе, опубликованном Лернером, была осуществлена позже (см.: Рукоп. П. 1937. С. 47). На датировку черновых строк «Кавказа» в ПД 112, предложенную Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским, вероятно, и опирался В. В. Гиппиус, датируя расположенный на том же листе набросок предисловия к «Борису Годунову» сентябрем 1829 г. По-видимому, уточненная Т. Г. Зенгер (Цявловской) в 3-м томе Акад. датировка «Кавказа» осталась не учтенной при подготовке к печати 11-го тома (оба тома вышли в 1949 г.). Позднее Б. В. Томашевский утверждал, что наброски предисловия «писаны в 1830 году, когда вопрос об издании трагедии был уже решен» (Акад. в 10 т. (2). Т. 7. С. 682; о положительном решении этого вопроса Пушкин узнал, вероятно, 3 мая 1830 г. — см. ниже, с. 723—724).

Черновые строки «Кавказа» (ПД 112) предшествуют появлению белого автографа, опубликованного Лернером, т. е. записаны до 20 сентября 1830 г. Однако нельзя полностью исключить их возникновения в более ранний период, начиная

с мая 1829 г., когда Пушкин оказался на Кавказе. Этим определяется верхняя граница датировки. Нижняя граница определяется временем, когда трагедия была передана в печать (см. об этом наст. т., с. 590).

Строки 4—5. *Как Монтань, могу сказать о своем сочинении*: *C'est une œuvre de bonne foi*. — Пушкин приводит по памяти первые строки предисловия Мишеля де Монтеня к «Опытам» (1-я кн., 1580): «C'est un Livre de bonne foy, Lecteur» («Это добросовестная книга, читатель» — фр.) (*Montaigne. Essais. Paris, 1801. Т. 1. Р. LXIII*). То же выражение («une œuvre de bonne foi») Пушкин использовал в письме к А. Х. Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г., в очередной раз обращаясь к нему с просьбой о разрешении напечатать трагедию, — см.: Акад. Т. 14. С. 78.

Строка 6. *Писанная в строгом уединении...* — в михайловской ссылке.

Строка 12. *В числе моих слушателей одного не достало...* — Речь идет о Н. М. Карамзине, который скончался, не успев познакомиться с трагедией Пушкина.

Строка 13. *...чей гений одушевил и поддержал меня...* — Ср. посвящение «Бориса Годунова» (наст. т., с. 9).

#### ⟨4⟩

### ⟨ИЗУЧЕНИЕ ШЕКСПИРА, КАРАМЗИНА И СТАРЫХ НАШИХ ЛЕТОПИСЕЙ...⟩

(С. 94—95)

Автограф в тетр. ПД 839, л. 45—47 об. Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 137—139. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 6.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 137—139.

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы 1855; Генн. 1859. Т. 4.

Печатается по автографу.

Датируется 1829 г. (предположительно после 20 сентября)—1830 г. (вероятнее всего, до 1 сентября). С 1 мая по 20 сентября 1829 г. Пушкин совершал путешествие в Арзрум (см.: Летопись 1999. Т. 3. С. 48, 93—94), во время которого он не пользовался тетрадью ПД 839. Маловероятно, чтобы набросок был сделан до 1 мая, поскольку перед отъездом Пушкин предпринимал другие шаги, связанные с судьбой трагедии: он в очередной раз пытался получить разрешение на ее публикацию и, возможно, вносил последние исправления в текст. Осень 1830 г. Пушкин провел в Болдине (выехал из Москвы 1 сентября, вернулся 5 декабря 1830 г. — см.: Летопись 1999. Т. 3. С. 233, 266), куда вообще не брал никаких рабочих тетрадей. Когда он вернулся, трагедия уже находилась в типографии (22 октября ведавший типографией К. А. Ливен был уведомлен Бенкендорфом о разрешении на публикацию; печатание было завершено в начале 20-х чисел декабря — см. наст. т., с. 590 и 591). Находясь в Москве с 5 декабря, Пушкин вряд ли мог рассчитывать внести серьезные добавления в рукопись, сданную в петербургскую типографию.

Предпринималась попытка сузить датировку комментируемого наброска до начала мая (после 3-го)—начала июня 1830 г. по связи с письмами Пушкина к

П. А. Плетневу от 4 или 5 мая 1830 г. и П. А. Плетнева к Пушкину от 21 мая 1830 г. (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД 839. С. 60—62). 28 апреля 1830 г. Бенкендорф уведомил Пушкина, находившегося в то время в Москве, о высочайшем разрешении печатать «Бориса Годунова». Вероятно, это известие было получено Пушкиным 3 мая, так как, не упомянув о нем 2 мая в письме к Вяземскому, 3 мая в письме к родным он уже сообщает о полученном разрешении и просит брата передать эту новость Плетневу. 4 или 5 мая Пушкин сам пишет Плетневу письмо, где, в частности, говорится: «Думаю написать предисловие» (Акад. Т. 14. С. 89). 21 мая Плетнев отвечает Пушкину, советуя ввести в предисловие «трактат о Шекспире» с противопоставлением Шекспира «классикам-французам» и объяснить, «зачем перед публикой позволять действующим лицам говорить непристойности» (Там же. С. 93). По мнению Я. Л. Левкович, именно прислушавшись к этим советам, Пушкин ввел в набросок предисловия упоминание о том, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина», и рассуждение о «шутках грубых» и «сценах простонародных» (см. наст. т., с. 94). Письмо от Плетнева должно было идти из Петербурга в Москву дней пять—шесть и, вероятно, было получено Пушкиным 28 мая, по возвращении из Полотняного Завода, где он находился до 27 мая (см.: Летопись 1999. Т. 3. С. 104—105). Предложенное Я. Л. Левкович сужение датировки остается более чем проблематичным: набросок мог быть начат до получения разрешения (как например, фрагменты (2) и (3)), а темы, подсказанные Плетневым, и раньше варьировались в пушкинских текстах, посвященных «Борису Годунову» (содержание наброска тесно связано с «(Письмом к издателю „Московского вестника“»)» (1828) и с черновым письмом к Н. Н. Раевскому-младшему от 30 января (возможно — от 30 июня или июля) 1829 г.).

П. В. Анненков считал, что комментируемый набросок сделан около 1830 г. (см.: Анненков. Материалы 1855. С. 137). Во всех изданиях под ред. П. А. Ефремова набросок датируется 1830 г. без обоснования датировки. В Акад. (Т. 11. С. 547) набросок датируется осенью 1830 г., также без обоснования датировки. Б. В. Томашевский считал, что этот набросок, в числе других, был сделан в 1830 г. (см. выше). Ю. Г. Оксман датировал его 1830 г. «условно» (Оксман Ю. Г. Примечания // Госл. в 10 т. Т. 6. С. 538).

Строка 4. *...в небрежном и простом составлении типов.* — Возможный, но менее убедительный вариант прочтения последнего слова: «планов» (см.: Акад. в 10 т. (2). Т. 7. С. 164; Госл. в 10 т. Т. 6. С. 300).

Строки 12—14. *...читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения.* — Ср. в «(Опровержении на критики)» (1830): «Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским себя отвержением» (Акад. Т. 11. С. 143).

Строки 14—17. *И если никогда не отвечал я на оные, то сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения, что для нашей литературы il est indifférent, что такая-то глава «Онеги(на)» выше или ниже другой.* — Пушкина особенно задела рецензия М. А. Дмитриева (за подписью «В») на четвертую и пятую главы «Онегина» в «Атенее» (1828. Ч. 1. № 4. С. 76—89; П. в критике, II.

С. 47—55), а также рецензия Ф. В. Булгарина на седьмую главу в «Северной пчеле» (1830. № 35. 22 марта, № 39. 1 апреля; П. в критике, II. С. 232—236) и анонимная рецензия в «Московском телеграфе» (1830. Ч. 32. № 6. С. 238—243; П. в критике, II. С. 256—258). В последней из них, в частности, говорилось: «Первая глава „Онегина“ и две-три, следовавшие за нею, нравились и пленяли, как превосходный опыт поэтического изображения общественных причуд, как доказательство, что и наш гордый язык, наши *московитские* куклы могут при отзывах поэзии пробуждаться и составлять стройное, гармоническое целое. Но опыт все еще продолжается, краски и тени одинаковы, и картина все та же. Цена новости исчезла — и тот же „Онегин“ нравится уже не так, как прежде. Надобно прибавить, что поэт и сам утомился. В некоторых местах 7-й главы „Онегина“ он даже повторяет сам себя» (МТ. 1830. Ч. 32. № 6. С. 239—240; П. в критике, II. С. 256). Набросав «⟨Возражение на статью „Атеня“⟩» в 1828 г., Пушкин вернулся к той же теме в «⟨Опровержении на критики⟩» и в примечаниях к полному отдельному изданию «Евгения Онегина» (1833), а на рецензии в «Северной пчеле» и «Московском телеграфе» отвечал 28 ноября 1830 г. в проекте предисловия к восьмой и девятой главам «Евгения Онегина» (см.: Акад. Т. 6. С. 539—542). Сравнение поэтических достоинств разных глав «Онегина» содержалось, однако, и во вполне доброжелательных критических высказываниях. Передавая суждения московской публики, М. П. Погодин сообщал: «Пятой песни отдается преимущество перед четвертою ⟨...⟩. Нить повествования ведена лучше в первых трех песнях, чем в последних двух, замечают также многие» (N. N. [Погодин М. П.] «Евгений Онегин», роман в стихах, сочинение Александра Пушкина, песнь 4 и 5 // МВ. 1828. Ч. 7. № 4. С. 464; П. в критике, II. С. 44). Ср. также: «Вторая песнь по изобретению и изображению характеров несравненно превосходнее первой» ([Веневитинов Д. В.] ⟨Об «Евгении Онегине»⟩) // МВ. 1828. Ч. 7. № 4. С. 469; П. в критике, II. С. 46); «Три новые главы „Евгения Онегина“ (4, 5 и 6), коими оканчивается первая часть сего поэтического романа, заключают в себе более действия, нежели три прежние, и более их раскрывают характеры действующих лиц» (Сомов О. М. Обзор российской словесности за 1828 год // СЦ на 1829 г. СПб., 1828. Отд. «Проза». С. 39); П. в критике, II. С. 109).

Строки 19—20. *...нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...* — В незавершенной статье «⟨О народной драме и драме „Марфа Посадница“⟩», писавшейся осенью 1830 г., Пушкин более подробно развил те же положения: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. ⟨...⟩ Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем [драма] остается верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное. Отселе важная разница между трагедией народной, Шекс⟨пировой⟩, и драмой придворной, Расиновой. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности, [и] признанием публики беспрекословно чувствуемым. — При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию ⟨...⟩ — отселе робкая чопорность, смешная надутость, ⟨...⟩ привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не челове-

ческий образ изъяснения» (Акад. Т. 11. С. 178—179). Далее Пушкин указывал на то, что в России генезис театра был иным, чем в Европе: традиции народного театра у нас не сложились, драма завоевала свои права как придворное увеселение, и это наложило на нее неизгладимый отпечаток, сделав почти невозможным для русских авторов создание народной трагедии. Последнее утверждение, впрочем, носило отчасти риторический характер, поскольку предваряло представление драмы М. П. Погодина «Марфа, Посадница Новгородская» (1830), начинавшееся словами: «Перед нами однако ж опыт народной трагедии...» (Там же. С. 180).

Б. В. Томашевский подчеркивал, что характеристики Шекспира в пушкинском творчестве «создаются на фоне французского классицизма», в постоянном противопоставлении французским драматическим образцам (Томашевский. П. и Франция. С. 91). В. Э. Вацууро, продолжая мысль Томашевского, показал, что одним из источников пушкинских рассуждений о народной драме, Шекспире и французской классической трагедии были высказывания о Шекспире Вольтера и, возможно, его полемика с Х. Уолполом (Walpole). В ходе этой полемики обсуждались, в частности, возможность смешения трагического и смешного в одном произведении, принципы трех единств и правдоподобия, проблемы народного театра и театра только для избранных. В предисловии ко второму изданию романа «Замок Отранто» («The Castle of Otranto: A Gothic Story», 1-е и 2-е изд. — 1765) Уолпол оспаривал представления Вольтера о невозможности введения в трагедию комических элементов, о грубости трагедии «Гамлет», которую во Франции не приняло бы и неотесанное простонародье. При этом он явно отвечал на оставшееся не названным им «Рассуждение о древней и новой трагедии», которое было напечатано Вольтером в качестве предисловия к трагедии «Семирамида» («Semiramis», 1748) (см.: *Walpole H. The Castle of Otranto: A Gothic Story. (Preface to the 2-nd ed.) // The Novels of Sterne, Goldsmith, Dr. Johnson, Mackenzie, Horace Walpole and Clara Reeve. London, 1823. (Ballantyn's Novelist's Library. Vol. 5). P. 560—563 (Библиотека П. № 567); Voltaire. Œuvres complètes. Paris, 1817. Т. 4. P. 1—52 (Библиотека П. № 1491)*). Предлагая вернуться к простоте греческих нравов, отказываясь от оков, которыми сковали поэзию изощренные парижские судьи, Уолпол ссылаясь на письмо Вольтера к Ф.-Ш. Маффеи (Maffei), предпосланное его трагедии «Меропа» («Mérope», 1743) (*Voltaire. Œuvres complètes. Т. 2. P. 457—483*). Этот круг вопросов несомненно волновал Пушкина, поскольку отразился не только в комментируемом наброске предисловия и в статье о «Марфе Посаднице», но также в «(Письме к издателю „Московского вестника“» (1828) и в письмах к Н. Н. Раевскому-младшему. Поэтому есть все основания предполагать, что предисловие Уолпола к «Замку Отранто» должно было привлечь внимание Пушкина. В собрании сочинений Вольтера, сохранившемся в пушкинской библиотеке, разрезаны предисловия практически ко всем драматическим произведениям (причем порой — только предисловия, как например в «Меропе» и «Семирамиде», — см. Библиотека П. № 1491), имевшие, как правило, полемический характер и направленные на защиту принципов французской классической трагедии. Весьма вероятно, что это целенаправленное чтение вольтеровских предисловий к драматическим произведениям было связано с размышлениями над созданием предисловия к собственной трагедии. Подробнее см.: *Вацууро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 9—11, 16—21, 36—45.*

Строка 21. «Ермак» — Трагедия А. С. Хомякова «Ермак» написана в конце 1825—начале 1826 г.; отрывки из нее были опубликованы в «Московском вестнике» (1828. Ч. 7. № 4. С. 397—403; 1829. Ч. 1. С. 113—130) и в альманахе



«Денница» на 1830 г. (с. 250—254), в котором были напечатаны две первые сцены из «Бориса Годунова». 27 августа 1829 г. «Ермак» был впервые представлен на сцене петербургского Малого театра. Отдельное издание вышло в Москве в 1832 г. Знакомство Пушкина с трагедией Хомякова состоялось 13 октября 1826 г., на следующий день после чтения «Бориса Годунова» в доме Веневитиновых (см. об этом наст. т., с. 615, 629—630). В статье «〈О народной драме и драме „Марфа Посадница“〉» Пушкин дал несколько более развернутую, но сходную по оценке характеристику «Ермака»: «Идеализированный Ермак, лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения, не есть произведение драматическое. В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии» (Акад. Т. 11. С. 189). О чтении «Ермака» и о реакции Пушкина на произведение Хомякова см.: Кошелев В. А. Пушкин и Хомяков // Врем. ПК. Вып. 21. С. 24—27; о соотношении драматургии Пушкина и Хомякова см.: Маймин Е. А. «Борис Годунов» Пушкина и исторические драмы Хомякова // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 3—16 (Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 483).

Строки 24 — 25. *Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами.* — В России пятистопный ямб (и аналогичные ему размеры) не имел столь длительной традиции, как во французской, итальянской, английской, немецкой поэзии. Отсылая к английскому и немецкому пятистопному ямбу, Пушкин безусловно имеет в виду белый бесцезурный драматический стих Шекспира, Шиллера и английских поэтов-«лейкистов».

Строки 25 — 26. *У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивянах»...* — «Аргивяне» — трагедия В. К. Кюхельбекера (первая редакция — 1822—1823, вторая, неоконченная редакция — 1825; отрывки были опубликованы в «Мнемозине» (М., 1824. Ч. 2. С. 1—28) и в «Соревнователе просвещения и благотворения» (1825. № 6. С. 301—302; № 7. С. 101—105)). Более ранним опытом введения пятистопного ямба в трагедию является выполненный Жуковским в 1817—1821 гг. перевод «Орлеанской девы» Шиллера (см.: Оксман Ю. Г. Примечания // Госл. в 10 т. Т. 6. С. 538).

Строки 26 — 27. *А. Жандр в отрывке своей прекра(сной) трагедии)...* — Имеется в виду перевод классицистической трагедии французского драматурга Ж. де Ротру (Rotrou) «Венцеслав» («Venceslas», 1648), выполненный русским драматургом и переводчиком А. А. Жандром в 1824 г. Первый акт был опубликован в «Русской Талии» на 1825 г. (с. 54—73), две сцены из третьего акта — в альманахе «Радуга» на 1830 г. (с. 155—160).

Строки 28 — 30. *Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия.* — Французский классический декасиллаб был единственным среди аналогичных размеров, в котором употреблялась обязательная цезура после четвертого слога. Большая часть переводов и подражаний, написанных в России пятистопным ямбом, была ориентирована на французскую традицию. О стихе «Бориса Годунова» и о новаторстве Пушкина в «консервативном» цезурном пятистопном ямбе «Бориса Годунова» см.: Хворостянова Е. В. 1) Драматический стих Пушкина (наст. т., с. 543—552); 2) Ритм трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Онтология стиха: Сб. статей памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000. С. 147—169.

Строка 34. *...одного из предков моих...* — Имеется в виду Гаврила Григорьевича Пушкина (см. о нем наст. т., с. 667—668).

Строки 36—37. *Изо всех моих подражаний Байро(ну) дворянск(ая) спесь была самое смешное.* — Возможно, что с учетом черногового характера текста данную фразу следует понимать как нечетко словесно оформленное отведение «смешных» упреков в «дворянской спеси» — следствии подражания Байрону. В «(Опровержении на критики)» Пушкин писал: «Если быть старинным дворянином значит подража(ть) английскому поэту, то сие подражание весьма невольное. Но что есть общего между привязанностию лорда к своим феодальным преимуществам и бескорыстным уважением к мертвым прадедам, коих минувшая знаменитость не может доставить нам ни чинов, ни покровительства? Ибо ныне знать нашу большею частью составляют роды новые, получившие существование свое уже при императорах» (Акад. Т. 11. С. 161). Развитие мысли здесь то же, что и в комментируемом наброске предисловия. Отсутствие «дворянской спеси» у сотрудников «Литературной газеты», прозванных «литературными аристократами», Пушкин неоднократно подчеркивал (см. «(Опровержение на критики)» — Там же. С. 152; «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» — Там же. С. 172). Ср. также в «(Романе в письмах)» (1829), где в письме Владимира изложены взгляды Пушкина на проблемы аристократизма: «Говоря в пользу аристократии, я не корчу англ(ийского) лорда...» (Там же. Т. 8. С. 53). О Байроне Пушкин писал в 1835 г.: «Род Байронов, один из самых старинных в английской аристократии, (...) с честью упоминается в английских летописях. Лордство дано их фамилии в 1643 году. Говорят, что Б(айрон) своею родословною дорожил более, чем своими творениями. Чувство весьма понятное! Блеск его предков и почести, которые наследовал он от них, возвышали поэта; напротив того, слава, им самим приобретенная, нанесла ему и мелочные оскорбления...» (Там же. Т. 11. С. 275).

### ⟨5⟩

(«JE ME PRESENTE...»)

(С. 95)

Автограф в тетр. ПД 842, л. 4. На том же листе после черты — набросок ⟨6⟩. Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 150. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 7.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 150.

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы. 1855; Ефр. 1880. Т. 5.

Печатается по автографу.

Датируется осенью 1829 г. (не ранее 20 сентября)—1830 г. (вероятно, не позднее марта). Набросок мог возникнуть не ранее возвращения Пушкина из Арзрума, когда началась работа в тетради ПД 842. На л. 3—3 об. здесь расположено начало перевода поэмы Р. Саути «Медок», на л. 4 — два наброска предисловия (⟨5⟩ и ⟨6⟩), л. 4 об. оставлен свободным, на л. 5—14 об. — черновой автограф поэмы «Тазит», на л. 15—16 — черновой автограф «(Разговора о критике)», содержащий отклик на анонимную статью, опубликованную в вышедших в феврале 1830 г. № 6 и № 8 «Галатен» (см.: Госл. в 10 т. Т. 6. С. 540—541; примеч. Ю. Г. Оксмана). По-видимому, вскоре после появления этой статьи, т. е. в феврале—марте 1830 г., и возник в тетради ПД 842 черновой автограф «(Разговора о критике)» (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842. С. 152). Это время и следует счи-

тать нижней границей датировки комментируемого наброска, поскольку нет никаких оснований полагать, что начальная часть тетради заполнялась непоследовательно (иную точку зрения см. ниже).

П. А. Ефремов датировал набросок 1825 г., пояснив такую датировку в примечании к последней содержащейся в нем фразе: «В предисловии к изданию „Стихотворений“ Пушкина 1826 г. говорится, что это досуги первого десятилетия авторской жизни, почему и эту заметку можно отнести к 1825 г.» (Ефр. 1880. Т. 5. С. 80; то же — во всех последующих изданиях под ред. П. А. Ефремова). Однако, как уже было указано, тетрадь ПД 842 была начата в 1829 г. В Акад. набросок датирован осенью 1829 г. без обоснования — вероятно, по положению в начале тетради. Я. Л. Левкович присоединилась к мнению Б. В. Томашевского, считавшего, что наброски предисловия создавались в 1830 г., после того как было получено разрешение на публикацию трагедии (см. выше, с. 722), и сделала вывод, что начальные листы тетради ПД 842 заполнялись непоследовательно (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842. С. 152—154). Такой вывод, однако, не имеет достаточных оснований: другие наброски предисловия делались, как было сказано выше, в 1829 г., хотя в то время разрешение печатать трагедию еще не было получено. Ю. Г. Оксман датировал наброски ⟨5⟩ и ⟨6⟩ (которые он опубликовал как единый текст) 1830 г. по связи с наброском ⟨7⟩, датированным им этим же годом (см.: Госл. в 10 т. Т. 6. С. 539). Однако датировка наброска ⟨7⟩ 1830 г. неверна — см. ниже, с. 731.

Строки 1—3. *...n'ayant plus à allaiter un nom inconnu et une première jeunesse, je n'ose plus compter sur l'indulgence avec laquelle j'avais été accueilli.* — Ср. в «⟨Опровержении на критики⟩»: «Для публики я уже не имею главной привлекательности: молодости и новизны лит⟨ературного⟩ имени» (Акад. Т. 11. С. 154).

⟨6⟩

(«LORSQUE J'ECRIVAIS CETTE TRAGEDIE...»)

(С. 95)

Автограф в тетр. ПД 842, л. 4. Выше на том же листе — набросок ⟨5⟩, отделенный чертой от наброска ⟨6⟩. Напечатано: Якушкин. № 8. С. 321. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 7.

Впервые: Якушкин. № 8. С. 321.

В собрание сочинений впервые включено: Ефр. 1887. Т. 5.

Печатается по автографу.

Датируется осенью 1829 г. (не ранее 20 сентября)—1830 г. (вероятнее всего, до 1 сентября). Верхняя граница датировки устанавливается на том же основании, что и для наброска ⟨5⟩. Судя по перу и чернилам, наброски ⟨5⟩ и ⟨6⟩, отделенные друг от друга чертой, сделаны в разное время. Нижняя граница датировки комментируемого фрагмента устанавливается на том же основании, что и для наброска ⟨4⟩. Поскольку в наброске ⟨6⟩ выражен отказ от идеи издать трагедию с предисловием и примечаниями, весьма вероятно, что он писался после 12 мая 1830 г., когда был составлен план собрания сочинений Пушкина, в котором «Борис Годунов» фигурирует как «Трагедия с Notami с предисл⟨овием⟩» (см. наст. т.,

с. 570). Однако нельзя утверждать с уверенностью, что зафиксированный в тетради ПД 842 отказ от этой идеи был окончательным и Пушкин к ней больше не возвращался.

В Ефр. 1887 и Ефр. 1903—05 набросок без всякого обоснования датирован 1829 г. В Акад., в статье Я. Л. Левкович «Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842» и в Госл. в 10 т. набросок <6> датирован так же, как набросок <5> (см. выше, с. 729).

В изданиях КН, ГИХЛ 1931, ГИХЛ 1934, ГИХЛ 1935, ГИХЛ 1936, ГИХЛ 1937, Асад в 6 т., Асад в 9 т., Акад., Акад. в 10 т. (2) и Госл. в 10 т. комментируемый текст квалифицируется как набросок предисловия к «Борису Годунову», однако это определение не всеми признано бесспорным. Анализируя тон и содержание наброска, Я. Л. Левкович предположила, что, скорее всего, он является черновиком письма к Н. Н. Раевскому-младшему. В 1829 г. Пушкин писал ему о своем намерении снабдить трагедию предисловием, а теперь (возможно, накануне выхода трагедии из печати) извещает его о своем отказе от этого решения (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842. С. 153—154). Предположение выглядит весьма убедительно, однако никаких данных для окончательных и однозначных выводов не имеется.

Строки 1—3. *Lorsque j'écrivais cette tragédie, j'étais seul à la campagne, ne voyant personne, ne lisant que les journaux etc. — d'autant plus, volontiers que j'ai toujours cru que le romantisme convenait seul à notre scène; je vis que j'étais dans l'erreur.* — В черновых набросках Пушкин нередко пользовался обозначением «etc.» («и т. д.» — фр.) для указания места вставки записанного в другом месте текста, ограничиваясь воспроизведением его начальных слов. Отсутствие связи между двумя частями комментируемой фразы и поставленное в конце первой ее части «etc.», возможно, указывает на то, что в этом месте тоже предполагалось развитие кратко намеченной темы. Близкий ход мысли содержится в «(Письме к издателю „Московского вестника“)». Ср.: «С 1820 года будучи удален от московских и петербургских обществ, я в одних журналах мог наблюдать направление нашей словесности. Читая жаркие споры о романтизме, я вообразил, что и в самом деле нам наскучила правильность и совершенство классической древности (...). Между тем, внимательно рассматривая критические статьи, помещаемые в журналах, я начал подозревать, что я жестоко обманул, думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию» (Акад. Т. 11. С. 66, 67). Не исключено, что Пушкин собирался использовать этот неопубликованный текст при новой разработке той же темы.

### <7>

(«POUR UNE PREFACE...»)

(С. 96)

Автограф (ПД 1087, л. 2) — на фабричном полном листе, сложенном пополам; бумага № 62а по «Описанию бумаги Пушкина в автографах его, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина», выполненному Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским (неизданная рукопись; ПД). На л. 1—1 об. — запи-

санный рукой Пушкина прозаический перевод двух од Сафо: «Песенка Афродите» и «Дионизии». После того как лист был сложен еще вчетверо, на л. 2, в его правой верхней четверти, карандашом был записан набросок предисловия. Жандармская помета: «79». Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 150.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 150.

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы 1855; Генн. 1859. Т. 4.

Печатается по автографу.

Датируется второй половиной 1835—1836 г. Дата определяется по времени появления более ранних записей в ПД 1087, которые в свою очередь датируются на основании писем П. А. Катенина к Пушкину от 1 июня и 7 июля 1835 г.: в них Катенин просит Пушкина найти «греколога», способного в прозе переложить стихотворения Сафо. Их перевод, записанный Пушкиным, и занимает л. 1—1 об. автографа ПД 1087 (см.: Рукою П. 1997. С. 530; комментарий М. Е. Грабарь-Пассек и М. А. Цявловского).

В Акад. набросок датируется 1830 г. без обоснования датировки. Б. В. Томашевский относил данный набросок, в числе других, к 1830 г. (см. выше, с. 722). Ю. Г. Оксман датировал его 1830 г. по водяному знаку («1830») (см.: Госл. в 10 т. Т. 6. С. 539). Я. Л. Левкович высказала предположение, что этот набросок был сделан болдинской осенью 1830 г. (см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 842. С. 153). Все эти гипотезы не подтверждаются при сопоставлении с временем возникновения других записей в автографе ПД 1087.

## СЦЕНА ИЗ ФАУСТА

(С. 97 и 391)

Автограф неизвестен.

Запись ст. 110—111 в письме А. Х. Бенкендорфа к Пушкину от 22 августа 1827 г. (ПД, ф. 244, оп. 2, № 16; за исключением подписи, письмо написано рукой М. Я. фон Фока). Напечатано: <Полов М. М.> Александр Сергеевич Пушкин // РС. 1874. № 8. С. 701 (авторство М. М. Попова указано в Ефр. 1880. Т. 2. С. 414).

Вошло в Собр. ст. 1836 (отдел «Разговоры»).

Название «Фауст» вошло под № 14 в список произведений, предназначенных для издания; отмечено условным обозначением «капитальных» пьес (ПД 95, л. 1 об.; список составлен в конце мая—начале июня 1828 г. — см. Рукою П. 1997. С. 179—180).

Впервые: МВ. 1828. Ч. 9. № 9. С. 3—8 — под заглавием «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем» (заглавие в оглавлении: «Новая сцена между Мефистофилем и Фаустом»), без ст. 110—111, запрещенных к печати Николаем I (см. об этом письмо Бенкендорфа к Пушкину от 22 августа 1827 г. — Акад. Т. 13. С. 336). В конце ст. 109 — многоточие. Под заглавием «Сцена из Фауста» вошло в Ст 1829. Ч. 2. С. 60—67 (отдел произведений 1825 г.). За исключением заглавия, первой ремарки и некоторых пунктуационных отличий, текст совпадает с МВ. Пропуск запрещенных к печати ст. 110—111 отмечен строкой отточий. В конце ст. 109 — многоточие. Цензурная купюра ст. 110—111 впервые восстановлена: Ефремов П. А. Поправки и дополнения к некоторым стихотворениям Пушкина // БЗ. 1861. Т. 3. № 9. Стб. 276 (публ. П. А. Ефремова по неуказанному источнику, с разночтением в ст. 111 сравнительно с записью этого стиха в письме Бенкендорфа; то же разночтение — в копии П. А. Ефремова из собрания Б. В. Томашевского — см. наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 455). В соответствии с письмом Бенкендорфа ст. 111 впервые введен в изд.: Ефр. 1880. Т. 2. С. 151.

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 1.

Печатается по Ст 1829 с восстановлением ст. 110—111 по письму Бенкендорфа (см. выше).

Датируется 1825 г. в соответствии со Ст 1829. Вероятнее всего, написано не ранее конца мая, поскольку не вошло в Ст 1826, материалы для которого Пушкин досылал Плетневу вплоть до прохождения сборника через цензуру в конце мая 1825 г. (см.: Фомичев. С. 132). В ряде изданий, начиная с Анн., предлагалась датировка «Сцены» 1826 г., не имеющая корректного обоснования (см. ниже).

О принадлежности «Сцены из Фауста» к драматическому роду см. вступительную статью к тому, с. 525—527, и преамбулу к примечаниям, с. 564—565.

П. В. Анненков связывал возникновение «Сцены из Фауста» с посланием Д. В. Веневитинова «К Пушкину» (1826), в котором автор призывал адресата, воспевшего Байрона и Шенье, воспеть также и великого Гете (см.: Анненков. Материалы 1855. С. 184—185). В Анн. (т. 4) «Сцена из Фауста» напечатана с датой «1826». Эту датировку приняли некоторые позднейшие издатели (см.: Генн. 1859. Т. 3; Генн. 1869—71. Т. 3; Мор. 1887. Т. 3; Мор. 1903—06. Т. 3; Ефр. 1903—05. Т. 3; Венг. Т. 2). Однако зависимость «Сцены из Фауста» от послания «К Пушкину», которое датируется сентябрем—октябрем 1826 г., т. е. временем

сближения Пушкина, вернувшегося из михайловской ссылки, с любомудрами (см.: *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 178; примеч. Б. В. Неймана (Б-ка поэта; Большая сер.)), практически исключается на основании дневниковой записи М. П. Погодина от 11 сентября 1826 г.: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. „Борис Годунов“ — чудо. У него еще „Самозванец“, „Моцарт и Сальери“, „Наталья Павловна“, продолжение „Фауста“, 8 песен „Онегина“ и отрывки из 9-й (?) и проч.» (П. в восп. Т. 2. С. 9; в одном ряду здесь перечислены как реализованные, так и еще не реализованные замыслы Пушкина). Именно известие о существовании «продолжения „Фауста“» могло позволить Веневитинову сказать о Гете в послании к Пушкину: «Наставник наш, наставник твой» (*Веневитинов Д. В.* Полн. собр. стихотворений. С. 84).

Первая часть «Фауста» Гете (опубл. в 1808 г.; вторая часть была завершена в 1831 г.; вероятнее всего, Пушкин знал о работе Гете над нею) к 1825 г. была переведена на французский язык (см.: *Goethe. Faust / Trad. par L.-C. de Sainte-Aulaire // Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. Paris, 1823. Livraison 25 T. 1; Goethe. Œuvres dramatiques / Trad. par Ph.-A. Stapfer. Paris; Bobée, 1823. T. 4*). А. Л. Бем высказал предположение, что «Сцена из Фауста» ориентирована на сцену «Wald und Höhle» («Лес и пещера» — нем.), предвещающую падение Гретхен (Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Пушкина // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 180—192; впервые: *Slavia*. 1935. Roč. 13. Seš. 2/3. С. 378—387). В содержательном отношении пушкинская «Сцена из Фауста» действительно наиболее близка к сцене «Лес и пещера» из первой части «Фауста». Фауст и Мефистофель подводят здесь определенный итог своим отношениям (причем Мефистофель напоминает Фаусту обо всем, чем тот обязан ему, а Фауст упрекает Мефистофеля и пытается сохранить отстраненную позицию), ведут речь о Гретхен (и, в частности, о том, что в самом наслаждении Фауст не может забыть о разрушительной силе своих чувств). В ст. 55—57, 64—67 и 96—97 пушкинского текста А. Бем увидел прямое соответствие следующим трем фрагментам из «Wald und Höhle»:

#### F a u s t

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?  
Laß mich an ihrer Brust erwärmen...

⟨Фауст. Что значит небесное блаженство в ее объятиях? Дай мне согреться на ее груди... — нем.⟩ (*Goethe. Bd 13. S. 145*). Ср. также во французских переводах: «F a u s t. Pourrai-je goûter le plaisir dans ses bras? Quand je serai brûlé du feu de ses caresses...» ⟨«Фауст. Смогу ли я вкусить наслаждение в ее объятиях? Когда огонь ее ласк опалит меня...» — фр.⟩ (*Sainte-Aulaire. P. 157*); «F a u s t. Qu'importe les plaisirs qui m'attendent dans ses bras? Qu'elle me presse contre son cœur...» ⟨«Фауст. Что значат удовольствия, ожидающие меня в ее объятиях? Пусть она прижмет меня к своему сердцу...» — фр.⟩ (*Stapfer. P. 201*).

#### M e p h i s t o p h e l e s

Gar wohl, mein Freund! Ich hab' Euch oft beneidet  
Ums Zwillingsspaar, das unter Rosen weidet.

⟨Мефистофель. Конечно, друг мой! Я часто завидовал вам, Когда вы, как пара близнецов, наслаждались в тени роз — нем.⟩ (*Goethe. Bd 13. S. 145*). Ср. также во

французских переводах: «*Mérophistophelès. A la bonne heure, mon ami. Souvent moi-même je vous ai porté envie en pensant aux lis et aux roses de son sein*» («*Мефистофель. В добрый час, друг мой. Я сам часто завидовал вам, думая о лилеях и розах ее груди*» — *фр.*) (Saint-Aulaire. P. 156); «*Mérophistophelès. Très bien, mon ami! Je vous ai, moi, souvent envié ces deux jumeaux, qui paissent parmi les lys et les roses*» («*Мефистофель. Что ж, друг мой, я часто завидовал вам, как двум близнецам, пасущимся среди лилий и роз*» — *фр.*) (Stapfer. P. 201).

Mérophistopheles

⟨ ... ⟩

Und dann die hohe Intuition —  
(mit einer Gebärde)

Ich darf nicht sagen, wie — zu schließen.

Faust

Pfui über dich!

⟨*Мефистофель. ⟨...⟩ А потом заключить возвышенную интуицию — (поясняет жестом) не смею сказать, как. Фауст. Тьфу на тебя! — нем.*⟩ (Goethe. Bd 13. S. 43). Ср. во французских переводах: «*Mérophistophelès. ⟨...⟩ ...en définitive cette contemplation sublime se terminera sans préjudice des plaisirs de la chair. Faust. Tais-toi, misérable*» («*Мефистофель. ⟨...⟩ наконец это возвышенное рассуждение завершится не во вред плотским наслаждениям. Фауст. Замолчи, несчастный*» — *фр.*) (Saint-Aulaire. P. 155); в примечании дан буквальный перевод текста: «*Cette haute contemplation se terminera (il fait un geste), je n'ose dire comment*» («*Это высокое рассуждение завершится (он делает жест), не смею сказать, как*» — *фр.*) (Ibid. P. 203). «*Mérophistophelès. ⟨...⟩ ...et conclure enfin cette belle contemplation... (Avec un geste)... je n'ose dire comment. Faust. Fi, misérable!*» («*Мефистофель. ⟨...⟩ и завершить наконец это прекрасное рассуждение... (поясняет жестом)... не смею сказать, каким образом. Фауст. Тьфу, несчастный!*» — *фр.*) (Stapfer. P. 198—199).

Указанные Бемом параллели не являются неоспоримым доказательством зависимости текста Пушкина от трагедии Гете. Ср. полемическую по отношению к работе Бема точку зрения Ж. Легра, подчеркнувшего слишком общий характер параллельных мест: *Legras J. Pouchkine et Goethe. «La Scène tirée de Faust» // Revue de Littérature Comparée: Pouchkine. 1799—1837. Paris, 1937. № 1. P. 117—128.* Лишь третья из приведенных параллелей может быть гипотетически рассмотрена как источник пушкинских стихов.

Монолог Фауста, открывающий сцену «Лес и пещера», был переведен Д. В. Веневитиновым не позднее декабря 1826 г. (под заглавием «Монолог Фаустов в пещере» опубл.: МВ. 1827. № 1. С. 11).

Мнение о сюжетной и идейной связи «Сцены из Фауста» с «Фаустом» Гете (см., например: *Розов В. А. Пушкин и Гете. Киев, 1908. С. 292—309; Frank S. Goethe in Russland // Germanoslavica. 1933. Jahrb. 2. Hf 1. S. 57*) не является общепризнанным. Остается недоказанным самый факт непосредственного знакомства Пушкина с «Фаустом» — в оригинале (имевшемся, в частности, в библиотеке Тригорского — см.: *Модзалевский Б. Л. Каталог библиотеки села Тригорского //*



Пис. Вып. 1. С. 30. № 128) или в существовавших к 1825 г. переводах на французский язык. В. М. Жирмунский обращал особое внимание на отсутствие произведений Гете в пушкинской библиотеке, а также на недостаточное знание Пушкиным немецкого языка в 1825 г. и указывал на книгу Ж. де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne», 1810) как на наиболее вероятный источник знакомства с «Фаустом» (Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 105—106).

В книге Ж. де Сталь, прекрасно известной Пушкину, «Фаусту» посвящена специальная глава, которая содержит как пересказ, так и анализ произведения Гете, а также продуманные, порой афористичные характеристики его центральных персонажей. О Фаусте, в частности, сказано: «Faust rassemble dans son caractère toutes les foiblesses de l'humanité: désir de savoir et fatigue du travail, besoin du succès, satiété du plaisir» («В характере Фауста собраны все слабости человеческие: жажда знания и утомленность от работы, потребность в успехе, пресыщенность наслаждениями» — *фр.*) (Staël Holstein C. de. De l'Allemagne. Londres, 1813. Т. 2. P. 162—163; далее страницы приводятся по этому изданию). Неоднократно говорится о скуке как причине тех или иных поступков Фауста: «Son savoir très profond ne le préserva pas de l'ennui de la vie; il essaya pour y échapper de faire un pacte avec le diable...» («Глубокие познания не спасли его от житейской скуки, и, чтобы избежать ее, он попробовал заключить договор с дьяволом...» — *фр.*) (p. 159) — ср. у Пушкина: «... тогда со скуки, Как арлекина, из огня Ты вызвал наконец меня». Или: «Faust s'ennuie, et Méphistophelès lui conseille de devenir amoureux» («Фауст скучает, и Мефистофель советует ему влюбиться» — *фр.*) (p. 173). О Мефистофеле: «Il y a dans les discours de Méphistophelès une ironie infernale qui porte sur la création toute entière» («В речах Мефистофеля содержится inferнальная ирония, которая распространяется на все творение» — *фр.*) (p. 160). «Aucune croyance, aucune opinion, ne reste fixé dans la tête, après avoir entendu Méphistophelès, et l'on s'examine soi-même, pour savoir s'il y a quelque chose de vrai dans ce monde...» («Ни одно верование, ни одно мнение не остается неизменным в голове, после того как слушаешь речи Мефистофеля, и начинаешь изучать самого себя, чтобы понять, есть ли что-нибудь истинное в этом мире...» — *фр.*) (p. 172—173). Гетевский Мефистофель характеризуется на фоне европейской литературной традиции: «Milton a fait Satan plus grand que l'homme; Michel-Ange et le Dante lui ont donné les traits hideux de l'animal combinés avec la figure humaine. Le Méphistophelès de Goethe est un diable civilisé» («Мильтон возвысил Сатану над человеком; Микеланджело и Данте сочетали в нем отвратительные черты животного с образом человеческим. Мефистофель Гете — цивилизованный дьявол» — *фр.*) (p. 161). О природе отрицания, воплощенного в Мефистофеле: «S'il n'y avoit dans la pièce de Faust que de la plaisanterie piquante et philosophique, on pourroit trouver dans plusieurs écrits de Voltaire un genre d'esprit analogue; mais on sent dans cette pièce une imagination d'une toute autre nature. Ce n'est pas seulement le monde moral tel qu'il est qu'on y voit anéanti, mais c'est l'enfer qui est mis à sa place» («Если бы в „Фаусте“ содержалась только острая философическая насмешка, можно было бы сказать, что и многие сочинения Вольтера исполнены того же духа; но в этом произведении ощущима работа воображения совсем иной природы. Здесь происходит не только уничтожение нравственного мира, но и утверждение ада на том месте, где он прежде был» — *фр.*) (p. 161). Ср. также: «... l'homme fait quelquefois du mal d'une manière pour ainsi dire désintéressée, sans but et même contre son but, et seulement pour satisfaire une certaine âpreté intérieure qui donne le besoin de nuire. Il y avait à côté des divinités du paganisme d'autres divinités de la race des Titans, qui représentoient les forces révoltées de

la nature; et dans le christianisme on diroit que les mauvais penchants de l'âme sont personnifiés sous la forme des démons» («...иногда человек совершает зло без всякой, так сказать, заинтересованности в нем, без всякой цели и даже вопреки собственной цели — только для того, чтобы удовлетворить некоторую внутреннюю потребность в том, чтобы принести вред. Рядом с языческими божествами существовали другие божества, из рода Титанов, которые представляли взбунтовавшиеся силы природы; христиане же говорят, что дурные наклонности души персонифицированы в виде демонов» — *фр.*) (р. 197).

Пересказ сюжета, сделанный Ж. де Сталь, краток. Некоторые детали, выступающие крупным планом на фоне этого сжатого изложения, повторяются и у Пушкина — в таких случаях естественно предполагать заимствование именно из этого источника. В частности, пушкинские ст. 55—56 («Там, на груди ее прелестной Покою томную главу») с той же вероятностью могут восходить к Ж. де Сталь, что и к сцене «Лес и пещера». Согласно французскому пересказу, в момент, когда появляется призрак Маргариты, Фауст восклицает: «Voilà le sein sur lequel j'ai reposé ma tête» («Вот грудь, на которой покоилась моя голова» — *фр.*) (р. 185). Неожиданно выпуклой деталью становится альбом, в котором ученик просит Мефистофеля сделать надпись: «Avant de le quitter, il le prie d'écrire quelques lignes sur son *Album*, c'est le livre dans lequel, selon les bienveillants usages de l'Allemagne, chacun se fait donner une marque de souvenir par ses amis. Méphistophelès écrit ce que Satan a dit à Eve, pour l'engager à manger le fruit de l'arbre de vie: *Vous serez comme Dieu, connoissant le bien et le mal*» («Прежде чем уйти, он просит его записать несколько строк в его альбом; это такая книга, в которой, по благодушному немецкому обычаю, каждый просит своих друзей оставить какой-нибудь знак на память. Мефистофель записывает то, что Сатана сказал Еве, дабы склонить ее съесть плод с древа жизни: *Вы будете как Бог, знающий добро и зло*» — *фр.*) (р. 173). С другой стороны, у Гете эта библейская цитата дана по-латыни — как и альбомное изречение пушкинского Мефистофила (ст. 16).

В сцене «Лес и пещера» Фауст говорит: «So tauml' ich von Begierde zu Genuß, Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde» («Так я перехожу, пьянея, от желания к наслаждению И в наслаждении томлюсь по желанию» — *нем.*) (Goethe. Bd 13. S. 141). Ср. во французских переводах: «...il me précipite du désir dans la jouissance, et dans le plaisir même il me poursuit encore des désirs inquiets» («...он (Мефистофель) влечет меня от желания к наслаждению, и в самом наслаждении он продолжает преследовать меня волнующими желаниями» — *фр.*) (Saint-Aulaire. P. 153); «...je passe avec ivresse du désir à la jouissance; et, au sein de la jouissance, je regrette le désir» («...пьянея, я перехожу от желания к наслаждению; а в разгар наслаждения томлюсь по желанию» — *фр.*) (Stapfer. P. 196). Психологический штрих, добавленный Ж. де Сталь в пересказ этого фрагмента, стал одним из основных в характеристике пушкинского Фауста: «...je passe avec ivresse du désir au bonheur; mais au sein du bonheur même bientôt un vague ennui me fait regretter le désir» («...я перехожу, пьянея, от желания к счастью, но в самый момент счастья смутная скука заставляет меня сожалеть о желаниии» — *фр.*) (р. 178). Ср. ст. 78—88 «Сцены из Фауста» (см.: Макогоненко, I. С. 198; ср. в переводе Веневитинова: «И я стремлюсь несытою душой В желанье к счастью, а в счастья к желанью» — Веневитинов Д. В. Полн. собр. стихотворений. С. 139).

Другим вероятным источником знакомства Пушкина с фаустовским сюжетом является изданная И. Шписом в 1587 г. народная книга «История о докторе Иоган-

не Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», которая могла быть известна Пушкину по имевшейся в его библиотеке сокращенной французской переделке «Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchanteur avec sa mort érouventable...» («Необычайная и жалостная история Жана Фоста (Фауста), великого и ужасного волшебника, а также его устрашающей смерти...» — фр.), вошедшей в 8-й том «Всеобщей библиотеки романов» (Bibliothèque Universelle des Romans, ouvrage périodique... Paris, 1776. Т. 8. Déc. P. 69—83; Библиотека П. № 654). См. об этом: *Алексеев М. П.* Заметки на полях. (...) 5. Пушкин и французская народная книга о Фаусте // *Врем. ПК* 1976. С. 99—106 (там же приведен перевод предваряющего произведение предисловия, в котором охарактеризована история бытования сюжета и названы возможные исторические прототипы доктора Фауста).

Остается неясным, читал ли Пушкин роман Ф. М. Клингера (Klinger, 1752—1831) «Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду» («Faustus Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791, франц. перевод — 1802). С точки зрения М. Б. Загорского, следы его чтения ощутимы в «Сценах из рыцарских времен» (Загорский. С. 204—205; аргументы в пользу положительного решения этого вопроса см. также: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // ПИМ. Т. 3. С. 106—107; см. также примеч. к «Сценам из рыцарских времен», наст. т., с. 947).

Попытки определить источник, которым пользовался Пушкин, исходя из обычного написания им имени Мефистофеля («Мефистофиль»), не привели к определенным результатам. Предположение, что подобное написание свидетельствует о знакомстве с книгой Шписа (*Благой Д. Д.* Читал ли Пушкин «Фауста» Гете? // Историко-филологические исследования : Сб. статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974. С. 110—112), было отвергнуто М. П. Алексеевым, подчеркнувшим разницу между пушкинским «Мефистофиль» и шписовским «Mephostophiles» (*Алексеев М. П.* Заметки на полях. (...) 5. Пушкин и французская народная книга о Фаусте. С. 106—107). Указание на тождество пушкинского написания с тем, которое встречается в «Виндзорских кумушках» Шекспира (*Горнфельд А.* Сцена из Фауста // Венг. Т. 2. С. 410), не позволяет определить источник знакомства Пушкина с фаустовским сюжетом.

Не исключено, что Пушкин видел кукольную комедию о докторе Фаусте, входившую в репертуар гастролировавших в России народных театров. По страницам газет прослеживаются сообщения о ее постановке в Петербурге в 1830-е гг. (немецкие труппы Крамерса-старшего и Георга Клейншенка; спектакли голландского механика Швигерлинга), однако можно предположить и более ранние постановки, относящиеся к концу 1810-х гг. и не отраженные в периодической печати. По сообщению Ф. Ф. Вигеля, в первой четверти XIX в. немецкая труппа ставила в Петербурге драму «Доктор Фауст» (Вигель. Ч. 3. С. 124). Подробнее см. об этом: *Александрова С. В.* Из комментариев к Пушкину // ПиС (Нов. сер.). СПб., 2001. Вып. 3 (42). С. 312.

С точки зрения типологии характера пушкинский Фауст обнаруживает черты сходства с байроническим разочарованным героем. Прививка фаустовских черт герою этого типа была осуществлена уже в творчестве самого Байрона, прежде всего — в «Манфреде» («Manfred», 1817), о котором Пушкин, уже после создания «Сцены из Фауста», отзывался как о подражании «Фаусту», ослабившем «дух и

форму своего образца» («Сочинения и переводы Павла Катенина»), 1833 — Акад. Т. 11. С. 220; см. также «(О драмах Байрона)», 1827 — Там же. С. 51; «Table-talk», 1835—1836 — Там же. Т. 12. С. 163). Но и в восприятии молодого Пушкина определенные элегически окрашенные мотивы «Фауста» были созвучны байроническим настроениям. Об этом свидетельствует, в частности, эпиграф из «Фауста» («Gieb meine Jugend mir zurück!» («Верни мне мою юность!» — нем.)), предпосланный «Кавказскому пленнику» (1820—1821) в рукописях поэмы; в 1822 г. этот же эпиграф Пушкин собирался использовать в оставшемся незавершенным стихотворении «Таврида». Показательно, что строки «Кавказского пленника» варьированы в «Сцене из Фауста» (см. ниже, с. 745, примеч. к ст. 23—26). Кроме того, как отмечал еще П. В. Анненков (см.: Анненков. Материалы 1855. С. 99), фрагмент, первоначально входивший в монолог Пленника из второй части поэмы, близок к стихотворению «Демон» (1823), тесно связанному со «Сценой из Фауста» (см. об этом ниже, с. 739—740).

Ср.:

В те дни, когда холмы, дубравы,  
Морей и ветров вольный шум,  
Девичьи взоры, клики славы  
Еще пленяли жадный ум...

(«Кавказский пленник» — Акад. Т. 4. С. 357).

В те дни, когда мне были новы  
Все впечатленья бытия —  
И взоры дев, и шум дубровы,  
И ночью пенье соловья —  
Когда возвышенные чувства,  
Свобода, слава и любовь  
И вдохновенные искусства  
Так сильно волновали кровь...

(«Демон» — Акад. Т. 2. С. 299).

Общность мотивов, возникшая в этом круге текстов, объясняется не только ощущаемой Пушкиным близостью байронической и фаустовской тем, но также и эволюцией в творчестве Пушкина особого типа героя, преемственно связанного с ними обеими. «Разочарованный» и «охлажденный» характер Кавказского пленника и лирического героя элегий 1820—1823 гг. получает свое философско-психологическое обоснование в стихотворении «Демон», затем воплощается в Онегине и, наконец, — в герое «Сцены из Фауста» (о развитии в пушкинском творчестве этого типа характера см. также в примеч. к стихотворению «Демон» — наст. изд., т. 2, кн. 2 (в печати)). Как и Онегин, пушкинский Фауст отягощен меланхолически-рефлексивным опытом «сына века» и в этом отношении генетически родствен героям Шатобриана («Рене, или Следствия страстей» — «René, ou les Effets de la passion», 1802) и Бенжамена Констан («Адольф» — «Adolphe, anecdote, trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par M. V. Constant», 1815) (см.: Нусинов. С. 41), который, по замечанию Пушкина, «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнаруженный гением лорда Байрона» («(О переводе романа Б. Констан „Адольф“»», 1829 — Акад. Т. 11. С. 87). В «Сцене из Фауста» современный характер, осмысленный как типический, помещен в контекст «вечного сюжета». В результате самый

сюжет претерпевает определенную трансформацию. Фауст народной легенды преступает дозволенные границы познания и несет за это заслуженное наказание. В «Фаусте» Гете торжествует просветительский пафос познания. В «Сцене из Фауста» проблема познания заменена проблемой самосознания, а финал сюжета остается открытым хотя бы в силу того, что «Сцена» представляет собой всего лишь его фрагмент.

О генетической связи пушкинского Фауста с героями байронического типа, с героями Шатобриана и Констана, а также в рамках собственно пушкинского творчества — с Кавказским пленником, Алеко и в особенности — Онегиным см.: Стоюнин В. Я. Исторические сочинения. Ч. 2: Пушкин. СПб., 1881. С. 311—312; Нусинов. С. 41—49; Макогоненко, И. С. 196; Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. С. 109—111; Непомнящий 1999. С. 87.

В облике Мефистофиля Пушкиным усилены черты, восходящие к другой духовной традиции, — «черты рассудочной критики жизненных ценностей в духе французских „вольнодумцев” XVIII в., скептического „вольтерианства”, разоблачающего наивный мечтательный идеализм» (Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. С. 111).

В качестве возможного прототипа Мефистофиля называли Уильяма Хатчинсона (Hutchinson, 1793—?), врача-естествоиспытателя, хирурга, физиолога, о котором Пушкин писал Вяземскому из Одессы в апреле—первой половине мая 1824 г.: «...читаю Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю, — пишу пестрые строфы романтической поэмы и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur (что не может быть существа разумного, Творца и правителя — фр.), мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная...» (Акад. Т. 13. С. 92). См. об этом: Аринштейн Л. М. Одесский собеседник Пушкина // Врем. ПК 1975. С. 61—66. Там же высказано предположение, что этот одесский эпизод жизни Пушкина повлиял на выбор места действия «Сцены»: «Берег моря».

К творческой предыстории «Сцены из Фауста» относится написанное в 1823 г. стихотворение «Демон» и связанный с ним биографический контекст. Развитие фаустовской темы в «Демоне» также в большой мере ориентировано на книгу Ж. де Сталь (см.: Вацуро В. Э. К генезису пушкинского «Демона» // Вацуро 2000. С. 129—131). Собственно Фауста как персонажа в стихотворении еще нет: он слит с автобиографичным лирическим героем. Искусительный голос демона выступает как alter ego лирического героя. Объективация героев намечается в 1825 г. в заметке «(О стихотворении „Демон”» (не ранее февраля): «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения? И в приятной картине начертал [отличительные признаки и] печальное влияние [оного] на нравствен(ность) нашего века» (Акад. Т. 11. С. 30). Заметка писалась в ответ на появившийся в «Сыне оте-

чества» отзыв о стихотворении, написанный неким Д. Р. К. (атрибутируется Ф. В. Булгарину или Н. И. Гречу — см.: П. в критике, I. С. 430—431), который намекал на существование конкретного прототипа демона и обращал внимание на байронический дух произведения (см.: СО. 1825. Ч. 99. № 3. С. 309; П. в критике, I. С. 250). Отвечая ему, Пушкин неявно противопоставил Байрону Гете (Фомичев. С. 128—129); характеристика демона («дух отрицающий») на сей раз восходит не к книге Ж. де Сталь, а непосредственно к «Фаусту» Гете, где в сцене «Studi-erzimmer» («Рабочий кабинет» — нем.) Мефистофель говорит о себе: «Ich bin der Geist, der stets verneint!» («Я дух, который постоянно отрицает!» — нем.) (Goethe. Bd 13. S. 54). Следующим шагом эмансипации героев, превращения их в собственно персонажей явилось создание «Сцены из Фауста». «Демон превратился в „сюжет“, принимавший все более и более объективный характер, да и отрицание его было более полное и решительное» (Томашевский. Пушкин, II. С. 94). Эволюция этого сюжета в рамках пушкинского творчества завершилась созданием стихотворения «Ангел» (1827), в котором «Дух отрицанья, дух сомненья» склоняется перед чистым ангелом. «Сцена из Фауста» со свойственным драматическому жанру отмежеванием персонажей от автора может быть квалифицирована как свидетельство преодоления коллизии, запечатленной в «Демоне». Подробнее об этом см.: Виротайнен М. Н. Ловушка Мефистофеля: (Пушкинская «Сцена из Фауста») // Виротайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 152—170.

В тексте «Сцены из Фауста» нет примет, отсылающих к средневековью или Возрождению, а некоторые подробности могут быть оценены, хотя и не вполне однозначно, как приметы новейших времен. К их числу относятся: во-первых, альбом, упоминаемый Мефистофелем («Stammbuch» («альбом» — нем.) имеется и в «Фаусте» Гете — как деталь современного быта он мог восприниматься и русскими читателями «Сцены», и немецкими читателями Гете — см. выше, с. 736, замечание Ж. де Сталь; см. также: Friedrich T. Goethes Faust erläutert. Leipzig, 1956. S. 203); во-вторых, употребленное Мефистофелем слово «психолог» (общезвестное в Европе лишь с середины XVIII в., в России в первой четверти XIX в. оно еще могло ощущаться как новое); в-третьих, решение «Всё утопить» у берегов Голландии, возможно возникшее в тексте Пушкина по ассоциации с голландским наводнением 1825 г. (подробнее см. ниже, с. 747, примеч. к ст. 104—112).

В «Сцене из Фауста» сосуществуют несколько временных измерений. Библейский контекст задает измерение вечного. Название и имена персонажей отсылают к средневековой легенде и одновременно — к ее позднейшим обработкам. Сходство Фауста с героями Бенжамена Констана, Байрона и самого Пушкина помещает его историю в контекст позднего европейского романтизма и в то же время — в контекст современной Пушкину русской жизни. Наличие разных временных планов служит основной художественной задаче «Сцены из Фауста»: изучению современной коллизии в ее архетипическом выражении (или иначе: изучению культурного архетипа применительно к современности).

Суть коллизии может быть передана пушкинскими словами, адресованными К. Ф. Рылееву в мае или июне 1825 г. (традиционно письмо датируется маем — обоснование июньской датировки см.: Фомичев. С. 178): «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть?» (Акад. Т. 13. С. 176; см.: Некрасов Ф. Д. В. Веневитинов как поэт и критик, «Московский Вестник», журнал русских шеллингианцев веневитиновского кружка, и А. С. Пушкин; их взаимные ис-

торико-литературные отношения // Пушкинский сборник / Под ред. А. И. Кирпичникова. М., 1900. С. 95).

Сделав «скуку» доминантной характеристикой душевного состояния героя, Пушкин (возможно, не без влияния Ж. де Сталь) дал новую модификацию таких отработанных литературной традицией психологических комплексов, как элегическая «унылость», романтическое «томление духа», байроническое «разочарование». Устойчиво осмыслявшиеся как высокие поэтические переживания, в «Сцене из Фауста» они получают сниженную интерпретацию (другим эквивалентом которой является онегинская «хандра»). В то же время прозаизированная и обыгвоенная, обыгранная парафразами из водевильных куплетов (см. ниже, с. 744—745, примеч. к ст. 4—10), «скука» Фауста через соотнесенность с метафизическим контекстом трагедии Гете сама становится предметом метафизического рассмотрения, трактуется как отличительное свойство разумной твари. Однако и сравнительно с Гете коллизия решительно переосмыслена. «Если у Фауста Гете тоска проистекает от *неудовлетворенности духа*, то у пушкинского Фауста источник скуки — *пресыщение жизнью*» (Бем А. «Фауст» в творчестве Пушкина. С. 181) — в чем также можно видеть воздействие той концепции «Фауста», которая предложена Ж. де Сталь.

Обобщающее значение понятия «скука», а также его внутренне полемический смысл засвидетельствованы упомянутым письмом к Рылееву, который 12 мая 1825 г. писал Пушкину: «Петербург тошен для меня; он студит вдохновение: душа рвется в степи; там ей просторнее...» (Акад. Т. 13. С. 173). Здесь выражен романтический по своему духу порыв, переинтерпретированный в ответе Пушкина: «Тебе скучно в Петерб(урге), а мне скучно в деревне» (Там же. С. 176; далее следуют цитированные на с. 740 слова). Неявная полемика, направленная на снижение романтического пафоса, становится особенно значимой, если учесть, что именно в это время в переписке Пушкина и Рылеева разворачивается эстетический спор по поводу первой главы «Евгения Онегина» (оцененной Рылеевым ниже романтических южных поэм) и рылеевских «Дум».

О скуке в «Сцене из Фауста» см. также: Фомичев. С. 135—137.

Существует мнение, что «Сцена из Фауста» оказала известное влияние на Гете при завершении им второй части «Фауста».

Мысль о возможном знакомстве Гете с произведением Пушкина печатно впервые была высказана П. В. Анненковым: «Есть предположение, что Гете знал об этой сцене. Рассказывают, что он послал Пушкину поклон чрез одного русского путешественника и препроводил с ним, в подарок, собственное свое перо, которое, как мы слышали, многие видели в кабинете Пушкина, в богатом футляре, имевшем надпись: „подарок Гете“» (Анненков. Материалы 1855. С. 185). Сообщение Анненкова о пере Гете близко по своему содержанию к записанному П. И. Бартеневым рассказу П. В. Нащокина (Бартенев П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992. С. 359), на котором оно, по-видимому, и основано. С. А. Соболевский, знакомясь с записями Бартенева, прокомментировал известие о футляре с пером: «Не видывал» (Там же. С. 359, 447; об этом эпизоде см. также: Дурьлин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре // ЛН. М., 1932. Т. 4—6. С. 350—351; Вейнберг А. Л. Перо Гете у Пушкина // Звенья. М.; Л., 1933. Сб. 2. С. 67—71). Единственным, но не бесспорным подтверждением факта подарка пера может служить письмо М. Шимановской веймарскому канцлеру

Ф. фон Мюллеру, написанное из Петербурга 16—18 июня 1828 г. (т. е. вскоре после публикации «Сцены из Фауста»): «Господин Жуковский привез в подарок Пушкину, русскому поэту, перо, которым писал Гете» (цит. по: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. С. 111). Что послужило источником сведений Шимановской: рассказ самого Пушкина (его встречи с нею в 1828 г. засвидетельствованы пушкинской записью, сделанной в альбоме Шимановской 1 марта, и письмом Вяземского к жене от 7 марта) или слух, распространившийся в Петербурге, — неизвестно.

С точки зрения М. П. Алексева, маловероятно, чтобы Жуковский, приезжавший в Веймар в 1827 г., говорил с Гете о произведении, опубликованном лишь в 1828 г. Но Жуковский был далеко не единственным, кто мог рассказать Гете о «Сцене из Фауста» (вероятность такого рассказа не исключается и в том случае, если история с пером будет признана недостоверной). Так, 4 мая 1829 г. Гете посетил А. И. Тургенев, а летом того же года — Н. М. Рожалин, молодой литератор, член редакции «Московского вестника», где была напечатана «Сцена» (известно письмо Рожалина к родителям от 4 июля 1829 г., где он описывает повышенный интерес Гете к России, — см.: РА. 1909. Кн. 2. С. 565; см. об этом: *Алексеев М. П.* Заметки на полях (...) 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина. С. 96—97). О контактах Гете с русскими литераторами см. также: *Goethe : Vierteljahresschrift der Goethe-Gesellschaft.* 1937. Bd 2. S. 185; *Goethe : Neue Folge des Jahrbuches der Goethe-Gesellschaft.* Weimar, 1950. Bd 12. S. 226; *Raab H.* Die Lyrik Puskins in Deutschland (1820—1870). Berlin, 1964. S. 25—27. Петербургские гости были постоянным явлением при веймарском дворе Марии Павловны, сестры Александра I, ставшей женой наследника веймарского престола, а с 1828 г. — великого герцога. Определенные сведения Гете мог получать и от европейских путешественников, побывавших в России. Так, 2 января 1828 г. он принял у себя известного врача Августа Гренвилля (1783—1872), только что побывавшего в Петербурге (*Granville A. B.* St. Petersburg: A Journal of Travels to and from that capital. London, 1828. Vol. 2. P. 628). Там же (Vol. 1. P. 244—245) содержатся сведения, из которых видно, что Гренвилль был хорошо осведомлен о биографии Пушкина (см.: *Гейман Б. Я.* Петербург в «Фаусте» Гете // Докл. и сообщ. Филол. ин-та Ленингр. ун-та. Л., 1950. Вып. 2. С. 74—75; *Алексеев М. П.* Заметки на полях (...) 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина. С. 88—89).

В самом тексте второй части «Фауста» Гете, в сюжете со строительством плотины, была усмотрена определенная связь с русским контекстом, а именно с петербургским наводнением 1824 г., произведшим на Гете глубокое впечатление (см.: *Гейман Б. Я.* Петербург в «Фаусте» Гете. С. 67—68). Некоторые исследователи сопоставляли непосредственно со «Сценой из Фауста» одну из заключительных сцен V акта второй части «Фауста», «Palast» («Дворец» — нем.), в которой появляется пиратское судно, «богато и пестро нагруженное произведениями чужих краев» («reich und bunt beladen mit Erzeugnissen fremder Weltgegenden» — Goethe. Bd 14. S. 251). Сразу же вслед за этим эпизодом Фауст отдает приказания, ведущие к гибели Филемона и Бавкиды. Высказывалось предположение, что пиратское судно в «Фаусте» — аналог пушкинского трехмачтового испанского корабля, везущего в Европу товары (возможно, тоже награбленные) из тропических районов Африки или Южной Америки (см.: *Meunieux A.* Puskin et la conclusion du second Faust // *Revue des Etudes Slaves.* Paris, 1967. P. 48—108 (отдельный оттиск: VI Congrès International des slavistes. Communications de la délégation française et de la délégation suisse. Paris, 1968.



Р. 97—107); *Алексеев М. П.* Заметки на полях (...) 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина. С. 91—97). Данная параллель могла, однако, возникнуть как результат простого совпадения.

Как совпадение, вероятно, следует расценить и то, что в оба произведения предположительно введена одна и та же намеренно искаженная библейская цитата. В «Сцене из Фауста» она вложена в уста Мефистофиля: «Таков вам положен предел, Его ж никто не преступает...». Ср. в псалме 103 (наверняка известном Пушкину, так как он служил предметом поэтических переложений и входит в состав литургии) слова о водах, обращенные к Богу: «Предел положил еси, его же не перейдут, ниже обратятся покрыты землю» (ст. 9). Параллельное место «Пролог на небесах» в «Фаусте» Гете): «...рече Господь Иову (...) Заградих же море враты (...) и положих ему пределы, обложив затворы и врата. Рех же ему: до сего дойдеши и не перейдеши» (38: 1—11). Слова, сказанные Богом человеку (в Книге Иова), и слова, сказанные человеком Богу (в псалме), Мефистофиль присваивает себе и искажает их смысл. Перефразируя Библию, он переносит представление о пределе, установленном для природного мира, на внутренний мир человеческой души — что и позволит ему в финале вынудить человека пожелать, чтобы водная стихия, орудие Божьей кары, преступила положенные ей пределы и послужила орудием беса.

В конце второй части трагедии Гете Фауст, радуясь возводимой плотине, на свой лад цитирует те же слова:

Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!  
Es ist die Menge, die mir fronet,  
Die Erde mit sich selbst versöhnet,  
Den Wellen ihre Grenze setzt,  
Das Meer mit strengem Band umzieht.

⟨Как восхищает меня этот стук лопат! Целая толпа в подчинении у меня, Земля, примирившись сама с собой, Ставит границу волнам, Окаймляет море прочным валом — нем.⟩ (Goethe. Bd 14. S. 265). Ср. ст. 9 в лютеровском переводе того же псалма: «Du hast eine Grenze gezezt, darüber kommen sie nicht und dürfen nicht wieder das Erdreich bedecken» ⟨Ты поставил границу, которую они не перейдут и не смогут снова покрыть землю» — нем.⟩. Если у Пушкина эти слова украдены бесом, то у Гете они присвоены самим человеком, полагающим, что его творческий акт стал ровень с актом творения, и в слепом оптимизме не замечающим, что дело движется усилиями Мефистофеля.

В 1833 г. Н. А. Полевой в статье «Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина» писал, что в «Сцене из Фауста» «раскрыта темная сторона, тайна, которую с ужасом прочитает в сердце своем каждый человек» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1—2. С. 142; П. в критике, III. С. 211). Признание Полевого близко к оценке В. Г. Белинским «Сцены из Фауста» как психологического портрета целого поколения: «... наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, „рефлексии“. (...) Ощутим ли мы в себе чувство любви к женщине, — вместо того, чтоб роскошно упиваться его полнотою, мы прежде всего спрашиваем себя, что такое любовь, в самом ли деле мы любим? и пр. Стремясь к предмету с ненасытной жаждою желанья, с тяжелою тоскою, со всем безумством страсти, мы часто удивляемся хо-

лодности, с какою видим исполнение самых пламенных желаний нашего сердца, — и многие из людей нашего времени могут применить к себе сцену между Мефистофелем и Фаустом у Пушкина» (Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский. Т. 4. С. 518.) Это высказывание относится к 1841 г. Позднее Белинский подверг «Сцену из Фауста» весьма радикальной переоценке. Сравнивая пушкинского Мефистофиля с демоном из «Сказки для детей» М. Ю. Лермонтова, в одиннадцатой статье о Пушкине (1846) он писал: «Знакомое с демоном другого поэта, наше время с улыбкою смотрит на пушкинского чертенка (...). Это просто-напросто остряк прошлого столетия, которого скептицизм наводит теперь не разочарование, а зевоту и хороший сон. Фауст Пушкина — не измученный неудовлетворенной жаждою знания человек, а какой-то пресытившийся гуляка, которому уже ничего в горло нейдет, un homme blasé (пресыщенный человек — фр.). Несмотря на то, пьеса эта написана ловко и бойко, и потому читается легко и с удовольствием» (Белинский. Т. 7. С. 554—555). Там же (с. 554) утверждается, что между «Фаустом» Гете и «Сценой из Фауста» нет ничего общего. «Она — не что иное, как развитие и распространение мысли, выраженной Пушкиным в его маленьком стихотворении „Демон“».

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» в главе «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь высказал свой взгляд на «Сцену из Фауста»: «Гетев „Фауст“ навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и дивисься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гете» (Гоголь. Т. 8. С. 383—384).

Ст. 1. *Мне скучно, бес.* — Ср. начало письма Пушкина к П. А. Вяземскому от 19 августа 1823 г.: «Мне скучно, милый Асмодей...» (Акад. Т. 13. С. 66). Асмодей — «арзамасское» прозвище Вяземского — было получено им по имени беса-искусителя из баллады Жуковского «Громобой» (1810), составившей первую часть дилогии «Двенадцать спящих дев» (опубликована отдельным изданием в 1817 г. с эпиграфом из «Фауста» и вступлением — переводом посвящения первой части «Фауста»).

Ст. 2—3. *Таков вам положён предел, Его ж никто не преступает.* — Ср. в Книге пророка Даниила: «Ныне, убо царю, устав и предел и положи писание, яко да не изменится заповедь мидска и персска да никтоже преступит ея» (Дан. 6: 8; см.: Фойницкий В. Н. О некоторых нераскрытых и непрокомментированных источниках фразеологии произведений Пушкина // ПиС. (Нов. сер.). Вып. 2 (41). СПб., 2000. С. 212). См. также выше, с. 743).

Ст. 4—10. *Вся тварь разумная скучает ~ И всех вас гроб, зевая, ждет.* — Ср. куплеты П. А. Вяземского из написанной им в соавторстве с А. С. Грибоедовым оперы-водевиля «Кто брат? Кто сестра? Или обман за обманом»:

Одно все водится издавно:  
Родятся люди, люди мрут  
И кое-как пока живут.  
Куда все это как забавно!  
Как не зевать? все песнь одна:  
Или ко сну или со сна!  
Иной зевает от безделья,

Зевают многие от дел;  
Иной зевает, что не ел,  
Другой зевает, что с похмелья!

(НЛ. 1824. № 6. С. 94; см.: Фомичев. С. 132). Ст. 10 имеет каламбурное значение, создаваемое вторым смысловым оттенком выражения «гроб, зевая, ждет», связанным с перифразой «зев могилы (могильной пропасти)». Ср. в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836): «Могилы склизские, которы также тут Зеваючи жильцов к себе на утро ждут...» (Акад. Т. 3. С. 422). См.: Левинтон Г. Отрывки из писем, мысли и замечания: (Из пушкинских маргиналий) // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы междунар. науч. конф. 18—20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 152. Там же (с. 153—155) высказано предположение, что Пушкин мог в данном случае калькировать английский фразеологизм.

Ст. 15. *В своем альбоме запиши...* — Строка соотносима с началом XXX строфы четвертой главы «Евгения Онегина» в ПД 835, л. 74 об. (датируется июнем—июлем 1825 г.): «Блестящий сор картин, стихов О вы, разрозненные томы Великолепные альбомы Из библиотеки [бесов]». Около строфы — рисунок, изображающий Мефистофеля в плаще (Фомичев. С. 132).

Ст. 23—26. *Тогда ль, как розами венчал ~ Им пыл вечернего похмелья?* — Ср. в рукописях «Кавказского пленника»: «Когда роскошных дев веселья Младыми розами венчал — И жар безумного похмелья Минутной страсти посвящал...» (Акад. Т. 4. С. 356; см.: Анненков. Материалы 1855. С. 99).

Ст. 29—32. *В пучину темную науки? Но, помнится, тогда со скуки, Как арлекина, из огня Ты вызвал наконец меня.* — События «Фауста» Гете начинаются с того, что Фауст, разочаровавшись в науках, решает обратиться к магии. Причина, по которой Фауст вызывает Мефистофиля, у Пушкина совпадает с версией, предложенной Ж. де Сталь (см. выше, с. 735). У Гете Мефистофель является в виде черного пуделя, проходит через ряд чудовищных превращений и, наконец, в виде странствующего схоластика появляется из тумана, залюбившегося за печкой. Непосредственно перед последним превращением Фауст пытается заклинать чудовище: «Ich versenge dich mit heiliger Lohe! Erwarte nicht Das dreimal glühende Licht!» («Я опалю тебя священным пламенем! Не жди Трижды палящего света!» — нем.) (Goethe. Bd 13. S. 53); ср. во французских переводах: «Faut-il que je te brûle avec le feu sacré?» («Ну что, опалить тебя священным огнем?» — фр.) (Saint-Aulaire. P. 78); «...obéis, ou je roussis ton poil avec le feu sacré! N'attends pas la Triple lumière» («...повинуйся, или я опалю твою шерсть трижды священным пламенем! Не жди Трижды палящего света» — фр.) (Stapfer. P. 70). Речь идет о заклятии именем Святой Троицы. В пересказе Ж. де Сталь появления Мефистофеля из огня нет.

Сравнение Мефистофеля с Арлекином, возможно, объясняется тем, что в театральном образе последнего часто проявлялись демонические черты: он ворожил, призывал к себе на помощь дьявола, выходил из-под земли или даже прямо из преисподней. Не исключено, что Пушкину был известен популярный в Европе и, возможно показывавшийся в России вариант пьесы о Фаусте с участием Арлекина, где тот «исполнял роль» Фауста, или Вагнера, или слуги в доме ученого, а, кроме того, иногда участвовал в пьесе как самостоятельный комический герой, появление которого не влияло на развитие сюжета: своими шутками и лаццо он развлекал зрителей, разгоняя их «скуку». Выход Арлекина в кукольных пьесах и пантомимах часто со-

провождался вспышками огня и разнообразными пиротехническими эффектами. Некоторые исследователи итальянского театра отмечают во внешнем облике Арлекина признаки демонического происхождения этого персонажа (см., например: *Clavilier M., Duchefdelaville D. Commedia dell'arte. Le jeu masqué.* Grenoble, 1994. P. 46; *Toschi P. Le origine del teatro italiano.* Torino, 1955. P. 196—208; *Дживилегов А. К. Итальянская народная комедия.* М., 1962. С. 122). Литературный источник, в котором проявлена «бесовская» сущность Арлекина, — «Божественная комедия» Данте, где дьявол Alichino (Аликино) возглавляет шествие чертей в аду (XXI—XXII песни «Ада»). Возможно, Пушкин обратил внимание на эту подробность. В труде Женгене, к которому, как показал В. Э. Вацуро, восходят все итальянские цитаты из «Ада», появившиеся в рукописях Пушкина в 1821—1825 гг., подробно рассмотрен эпизод с участием демона Аликино (см.: *Ginguené P. L. Histoire littéraire d'Italie.* Paris, 1811. Т. 2. P. 95—96; *Вацуро В. Э. Пушкин и Данте // Вацуро 2000.* С. 238—240). Слово «арлекин» обозначало также шута вообще и зачастую писалось с маленькой буквы. Написание со строчной или с заглавной буквы, как правило, не зависело от того, шла ли речь о клоуне вообще или о конкретном персонаже. Подробнее об арлекине в «Сцене из Фауста» см.: *Александрова С. В. Из комментариев к Пушкину.* С. 310—320.

Ст. 35. *Возил и к ведьмам, и к духам...* — В первой части «Фауста» Гете Мефистофель дважды устраивает Фаусту встречи с ведьмами и духами: в сцене «Кухня ведьмы» («Hexenküche») и в сцене «Вальпургисева ночь» («Walpurgisnacht»). О них говорится и в пересказе Ж. де Сталь.

Ст. 51. *...Гретхен...* — История Фауста и его возлюбленной Гретхен, погубленной им, составляет значительную часть как произведения Гете, так и пересказа Ж. де Сталь.

Ст. 51—57. *О сон чудесный ~ Я счастлив был...* — Стихи варьируют слова поэта из первоначальной редакции «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824):

...перед ней одной  
Объятый грустным упоением,  
С неизъяснимою тоской —  
Там, там, где тень, где шум чудесный,  
Где льются вечные струи —  
Я находил язык небесный,  
Язык поэтов и любви...

(Акад. Т. 2. С. 843; см.: Томашевский. Пушкин, II. С. 93—94). «Разговор книгопродавца с поэтом», возможно ориентированный на «Театральное вступление» («Vorspiel auf dem Theater») к «Фаусту» Гете, предварял в качестве вступления к роману отдельное издание первой главы «Евгения Онегина» (СПб., 1825). Из того же «Театрального вступления» был взят эпитафия к «Кавказскому пленнику» и «Тавриде» — произведениям, содержащим мотивы, близкие к «Сцене из Фауста» (см. об этом выше, с. 738, и примеч. к ст. 23—26, 79—85). Кроме того, данный монолог Фауста связан своими мотивами со стихотворениями «В крови горит огонь желанья...» (черновой автограф — 1821, окончательный текст — 1825) и «Вертоград моей сестры...» (1825), разрабатывающими тему Песни Песней. Реминисценции из Песни Песней содержатся и в сцене «Wald und Höhle» «Фауста» Гете — см.: *Legras J. Pouchkine et Goethe.* P. 125).

Ст. 61—62. *Не я ль тебе своим стараньем Доставил чудо красоты?* — У Гете Фауст добивается любви Гретхен с помощью Мефистофеля, что отражено и в пересказе Ж. де Сталь.

Ст. 79—85. *Как жадно я тебя желал ~ Тоской и скукой ненавистной?..* — Ср. монолог Бориса Годунова: «Достиг я высшей власти; Шестой уж год я царствую спокойно, 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?..» (наст. т., с. 26; см.: Благой 1931. С. 59).

Ст. 104—112. *Что там белеет? Говори. ~ Всё утопить.* — Высказывалось предположение, что данный эпизод восходит к 17-й главе книги 3-й «Мельмота Скитальца» («Melmoth the Wanderer», 1820) Ч. Метьюрина (Maturin); в этой главе Мельмот глядит с берега на корабли, каждый из которых везет свой груз горя, пороков и преступлений (Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976. С. 316 (Сер. «Литературные памятники»); см.: Грекова Е. В. Роль мотива «Мельмота Скитальца» Ч. Метьюрина в организации пространства пушкинской «Сцены из Фауста» // Университетский пушкинский сборник. М., 1999. С. 461). Не исключена также связь финала со сценой из «Бури» (I, 2) Шекспира («The Tempest», 1611), в которой Миранда переживает гибель корабля, разбитого духом Ариэлем по приказанию Просперо:

O, I have suffered  
With those that I saw suffer! A brave vessel,  
Who had, no doubt, some noble creature in her,  
Dashed all to pieces. O, the cry did knock  
Against my very heart! Poor souls, they perished!

(О, я страдала с ними, глядя на их страдания! Прекрасный корабль, на котором, несомненно, были и благородные создания, разбит на части. О, их крик поразил меня в самое сердце! Несчастные, они все погибли! — *англ.*). Просперо, которому служат духи во главе с Ариэлем, так же как Фауст, научился вызывать их благодаря тайной науке, которой когда-то полностью посвятил себя и от которой отрекается в финале. Имя Шекспира стоит рядом с именем Гете в цитированном выше (см. с. 739) письме Пушкина к Вяземскому от апреля—первой половины мая 1824 г. Персонажей «Бури» Пушкин упоминал в письме к В. К. Кюхельбекеру от 1—6 декабря 1825 г. (см.: Акад. Т. 13. С. 248), а в октябре 1826 г. беседовал о «Буре» с М. П. Погодиным (см.: Погодин М. П. Из «Дневника» // П. в восп. Т. 2. С. 12). Указано Т. А. Китаниной.

Намерение «Всё утопить» у берегов Голландии, возможно, было введено Пушкиным в сюжет «Сцены» под впечатлением сокрушительного наводнения, произошедшего в Голландии в начале февраля 1825 г. В России после петербургского наводнения 1824 г. об этом событии писали особенно много (см., например: СО. 1825. Ч. 101. № 10. С. 218—219; МТ. 1825. Ч. 4. № 14. С. 168—172; Ч. 4. № 15. С. 253—258; СПч. 1825. № 19. 12 февр.; № 21. 17 февр.; № 29. 7 марта). См. об этом: Фомичев. С. 140, 179.

По мнению С. А. Фомичева, оставив первую и последнюю строки «Сцены из Фауста» незарифмованными, Пушкин, возможно, хотел подчеркнуть, что произведение имеет характер фрагмента (Там же. С. 137).

## СКУПОЙ РЫЦАРЬ

(С. 103 и 392)

## Автографы:

1) В тетр. ПД 835, л. 80 — набросок плана. Напечатано: Якушкин. № 7. С. 36; уточненное чтение, принятое в настоящем издании, впервые: Фомичев С. А. Творческие пометы. (...) 5. План трагедии «Скупой рыцарь» // Неизданный Пушкин. Вып. 2. С. 14. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 4.

2) ПД 919 — беловой с поправками; текст всей пьесы под заглавием «Скупой», с подзаголовком «(The covetous Knight)» и датой под текстом: «23 окт (ября) 1830 Болд(ино)»; с описками в ст. 52 сцены I (реплика Альбера: «Что же?» вместо: «Что ж?») и в ст. 137 сцены I («Я... я шутил я. Я деньги Вам принес» вместо: «Я... я шутил. Я деньги Вам принес»). Написание имени сына Барона колеблется: наряду с написанием «Альбер» в сцене III дважды (в ремарках перед ст. 1 и в ст. 82) встречается «Альберт». Большая часть правки сделана по ходу письма и свидетельствует, что творческая работа над рукописью продолжалась и на этом этапе. К более поздним поправкам другим пером и чернилами относятся вписанный и вычеркнутый на титульном листе эпиграф, набросок ст. 1—2 на обороте титульного листа, исправление в ст. 11 и 102 сцены I, в ст. 45—46, 50 и 76 сцены III, а также изначально отсутствовавший ст. 96 основного текста сцены III, вставленный в автографе между ст. 94 и 95 (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 392, 393, 396—397). Автограф писан на пяти фабричных in folio (бумага № 39, 43 и 44 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — см.: Рукоп. П. 1937. С. 304—305). Листы были сложены пополам и вложены один за другим внутрь первого листа. После смерти Пушкина их вложили один в другой и сшили тетрадь. Этот неправильный порядок отражен жандармской нумерацией. Первое обращение к автографу: Анн. Т. 4. С. 459—460 (отдельные варианты). Факсимильное воспроизведение: Скупой рыцарь А. С. Пушкина / Изд. А. де-Бионкур; Под ред. Л. Бельского. М., [1901]; Болдинские рукописи. Т. 3. С. 105—124.

Название «Скупой» открывает «(Проект из десяти названий)» (см. наст. т., с. 243), составленный не ранее 29 июля 1826 г. и, вероятно, не позднее 20 октября 1828 г. (см. примеч. к нему, наст. т., с. 996—997). Под тем же названием драма фигурирует еще в двух списках: 1) «I Окт. II Скупой III Салиери IV Д. Г. V Plague (Чума — англ.)» (ПД 1621, л. 2 об.; составлен, вероятно, в ноябре 1830 г. — см. Рукою П. 1997. С. 216); 2) «Скуп. [Из англ.] Моц. и Саль. с не. Пир чумы с англ.» (ПД 168, л. 2 об.; составлен не ранее ноября 1830 г. и не позднее 1833 г. — см. Рукою П. 1997. С. 217; возможно, пометы «Из англ(ийского)», «с не(мецкого)» и «с ан(лийского)» Пушкин предполагал проставить при публикации трагедий).

Впервые: Совр. 1836. Т. 1. С. 111—130 — под заглавием «Скупой рыцарь. (Сцены из Ченстоновой траги-комедии: *The coveteous Knighth*)» и с подписью «Р.» (в оглавлении — заглавие «Скупой Рыцарь»; подпись отсутствует; ошибочно указано с. 110). В написании английских слов не исправлены три ошибки, отсутствовавшие в автографе (напечатано «coveteous Knighth» вместо правильного «covetous Knight»). В ст. 1 сцены II — опечатка: «Как молодой повеса ждет свидания» вместо: «Как молодой повеса ждет свиданья».

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 1.

Печатается по «Современнику» с исправлением опечаток в подзаголовке и в ст. 1 сцены II.

В ст. 41 сцены I («Ну делать нечего: куплю Гнедого») последнее слово печатается с заглавной буквы, как имя собственное, в соответствии с автографом; в «Современнике» оно напечатано со строчной буквы, как обозначение масти коня, что не соответствует контексту: речь идет о покупке конкретной лошади. Также в соответствии с беловым автографом печатаются с прописной буквы слова «Добродетель», «Труд» и «Злодейство» в сцене II в ст. 28 и 31, поскольку написание со строчной буквы в тексте «Современника» затемняет их аллегорическое значение.

Дискуссионным остается чтение ст. 147 сцены I. Правильность чтения этого стиха в «Современнике» и во всех последующих изданиях («Его червонцы будут пахнуть ядом, Как сребренники пращура его») было еще в 1912 г. поставлено под сомнение Н. О. Лернером, предположившим, что первая буква последнего слова в ст. 147 должна читаться как «а»: «Его червонцы будут пахнуть адом». Он считал, что именно такой вид имеет спорное слово в беловом автографе, а в смысловом отношении исходил из того, что «Иуда не отравил Иисуса, а предал его, и сказать, что полученные предателем сребренники пахли „ядом“, значило бы приписать Пушкину слишком натянутый образ» (Лернер Н. О. О Пушкине: (...) IV. Поправка к тексту «Скупого рыцаря» // РС. 1912. Кн. 4. С. 112—113; то же: Лернер. Рассказы о П. С. 221—222). Поправка Лернера была принята Д. П. Якубовичем в издании Acad. в 9 т. (Т. 6. С. 140), однако уже в издании Пушкин 1935 Якубович восстановил чтение «Современника», придя к выводу, что спорное слово в автографе тоже следует читать как «ядом». Он основывался на том, что, хотя в большинстве случаев Пушкину свойственно четкое написание начального «я» с высокой палочкой, которая отсутствует в последнем слове ст. 147, в болдинском автографе «Скупого рыцаря» встречаются также случаи написания начального «я» без высокой палочки, т. е. идентичного пушкинскому «а» (сцена II, ст. 46; сцена III, ст. 1) и аналогичного первой букве последнего слова ст. 147 (см.: Якубович 1935-1. С. 507). Последнее решение не нашло единодушной поддержки: на заседании Пушкинской комиссии 21 апреля 1936 г. против него выступил Д. Д. Благой, отметивший неубедительность графологических наблюдений Якубовича. Существенно, что текст «Современника» печатался не с болдинского автографа, а с другой, неизвестной нам рукописи, содержащей дополнительную правку Пушкина, коснувшуюся, в частности, и ст. 147. Поэтому Г. О. Винокур квалифицировал вопрос о выборе между «адом» и «ядом» как не имеющий окончательного решения без опоры на дополнительные рукописные источники (каковых до сих пор не обнаружено). См.: Из истории советского академического издания сочинений Пушкина: Обсуждение тома драматургии на заседании Пушкинской комиссии 21 апреля 1936 г. / Публ. А. Л. Гришунина // ПИМ. Т. 14. С. 268, 274; Благой 1936. С. 236. Подробное изложение истории вопроса см.: Проскурин. С. 349—354. Чтение «ядом» было принято и в основном тексте Акад.; в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты» ст. 147 читается: «Его червонцы пахнуть будут адом» (Акад. Т. 7. С. 304).

Точка зрения Лернера в недавнее время была активно поддержана О. А. Проскуриным, пытавшимся усилить аргументацию своего предшественника. В отличие от большинства исследователей, интерпретировавших спорную фразу только как метафору, Проскурин полагает, что рыцарь имеет здесь в виду и реальный запах, который с точки зрения Альбера как носителя средневекового сознания должны были источать деньги ростовщика. «Для всего европейского средневековья (...) была харак-

терна убежденность в том, что евреи издают отвратительное зловоние» — наказание за преступления против Христа. В противоположность благоуханию как атрибуту святости, зловоние представлялось неотъемлемым свойством inferнальных сил, запахом ада (Проскурин. С. 367—369). О том, что Пушкину были знакомы обозначенные выше представления, «можно судить по пародическому „дантовскому“ наброску „И дале мы пошли — и страх обнял меня ...“ (1832)», где «запах скверный» — запах серы — издает поджариваемый в аду ростовщик. Именно такой запах, по мнению Проскурина, и имеет в виду Альбер (Там же. С. 369). В связи с данным рассуждением необходимо, однако, заметить, что пушкинский герой обращается к ростовщику не впервые (см. ст. 44—46 сцены I) — и только идея отравления наводит Альбера на мысль о «запахе» червонцев.

Аргументация Лернера весьма убедительна в смысловом и логическом отношении. Однако твердых текстологических оснований для изменения текста «Современника» не имеется, поскольку неизвестно, какой вид имел ст. 147 в той (по-видимому, наборной) рукописи, которую правил Пушкин. Существенно, что этот стих был подвергнут правке (в беловом автографе: «пахнуть будут», в «Современнике»: «будут пахнуть»). Данный случай совершенно аналогичен определению последовательности ст. 94—97 сцены III (см. ниже), при котором никто не отдавал предпочтения тексту белового автографа перед текстом «Современника». Поэтому в настоящем издании ст. 147 сцены I печатается по «Современнику». Тем не менее избранный в качестве основного вариант текста («Его червонцы будут пахнуть ядом») следует признать не бесспорным.

Проблематичным является определение правильной последовательности ст. 94—97 сцены III. Стих «Так и впился в нее когтями! — изверг!» в автографе первоначально отсутствовал, затем был вписан перед стихом «Подите: на глаза мои не смейте» и, наконец, сноской в виде двух крестиков определен на место между стихами «И ты, тигренок! полно (сыну) бросьте это» и «Отдайте мне перчатку эту». В «Современнике», однако, стих «Так и впился в нее когтями! — изверг!» оказался не на том месте, на которое указывала сноска, а там, куда он был вписан, т. е. открывающим реплику Герцога. Нельзя исключить, что чтение «Современника» явилось следствием ошибки переписчика, готовившего писарскую копию для публикации и не заметившего сноски, указывающей на место вписанного стиха. Однако вернуться к чтению автографа не представляется возможным, так как Пушкин не только видел рукопись, подготовленную для «Современника», но и работал с нею.

Датируется возникновение замысла январем 1826 г. (см. ниже); завершение основной работы над произведением — 23 октября 1830 г., согласно помете в беловом автографе ПД 919. Позднейшая правка в автографе (см. выше, с. 748) могла быть сделана как осенью 1830 г., так и позднее, при подготовке текста к печати; изменения, возникшие в печатной редакции сравнительно с автографом, датируются временем не позднее января—марта 1836 г. (ценз. разр. кн. 1 «Современника» — 31 марта 1836 г.).

Первым свидетельством возникновения замысла является краткий план, записанный в тетради ПД 835, л. 80 (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 392), на полях III—IV строф пятой главы «Евгения Онегина». Время появления записи — январь 1826 г. — определяется хронологией работы над «Евгением Онегиным» и датой «4 Генв(аря)» на л. 79 об. Под записью — автопортрет Пушкина в полный рост. Высказывалось предположение, что рисунок и план связаны между собой: Пушкин чертил свой портрет, обдумывая



содержание будущего произведения, в котором отразятся и его собственные отношения с отцом, особенно обострившиеся в период михайловской ссылки (см.: Эфрос. С. 317—318; об автобиографизме «Скупого рыцаря» см. ниже, с. 763—764). Окончательный вариант заглавия («Скупой рыцарь» вместо «Скупой») намечен уже в автографе — английским подзаголовком. Впервые заглавие «Скупой рыцарь» зафиксировано в письме Пушкина к Плетневу от 9 декабря 1830 г. (см.: Акад. Т. 14. С. 133). Не исключено, что некоторые из поправок, внесенных перед публикацией драмы, были сделаны по совету Жуковского, писавшего Пушкину во второй половине июля 1831 г. после знакомства с «маленькими трагедиями»: «Возвращаю тебе твои прелестные пакости. Всем очень доволен. (...) На „Моцарта“ и „Скупого“ сделаю некоторые замечания. Кажется, и то и другое еще можно усилить» (Акад. Т. 14. С. 203).

Тема скупости опирается на обширнейшую литературную традицию. Многочисленные русские комедии, басни, стихотворения, повести и анекдоты о скупых связаны с именами А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, А. Е. Измайлова, Н. И. Гнедича и др. (см.: Якубович 1935-1. С. 509). Пушкину знаком был и фольклорный образ Кашея бессмертного, стерегущего свои сокровища в подземелье (ср. во вступлении к «Руслану и Людмиле» (1828): «Там царь Кашей над золотом чахнет...» (Акад. Т. 4. С. 6); см. также пушкинский конспект народной сказки о Кашее (Рукою П. 1997. С. 366)). Сравнительный анализ «Скупого рыцаря» и фольклорного сюжета о Кашее см.: Агранович С. З., Рассовская Л. П. Роль сказочного сюжета в изображении исторического процесса в трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1986. С. 37—51. Однако пушкинский «Скупой рыцарь», с его английским подзаголовком и событиями, происходящими в Западной Европе, хотя и не чужд некоторых колоритных штрихов, характерных для русской традиции (см., например: Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973. С. 76—77; см. также примеч. к ст. 100 и след. сцены I, с. 769), в целом гораздо более ориентирован на традицию европейскую.

Европейский литературный тип скупца восходит к Эвклиону, герою комедии римского драматурга Плавта (середина III в. до н. э.—ок. 184 до н. э.) «Aulularia» («Кубышка» — лат.). Начиная с эпохи Возрождения эта пьеса служила предметом многочисленных подражаний и надолго закрепила за типом скряги репутацию комического персонажа. Два элемента, намеченные комедией Плавта, — монолог скупца, обращенный к сокровищу, и его конфликт с собственным наследником — стали каноническими в произведениях о скупых. Издание Плавта на французском языке имело в библиотеке Пушкина (Théâtre de Plaute. Paris, 1831—1835. Т. 1—4; разрезаны лишь с. 1—72 в т. 1 (комедия «Амфитрион»)) — см.: Библиотека П. № 625. Одним из источников знакомства с Плавтом должны были явиться лекции А. Шлегеля о драматическом искусстве и драматургии, которые Пушкин читал во французском переводе А.-А. Неккер де Соссюр (см.: Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Paris, 1814. Т. 2. P. 252—257; книга имела в библиотеке Пушкина — Библиотека П. № 1356; см.: Якубович 1935-1. С. 511).

Конфликт расточителя-сына и скряги-отца, положенный в основу «Скупого рыцаря», развивается в знаменитейшем европейском произведении о скупости — в комедии Мольера «Скупой» («Avare», 1668). Именно эта коллизия, строго говоря, не

центральная в самой пьесе Мольера, привлекла наиболее пристальное внимание позднейшей критики (Руссо, Д'Аламбера, Мармонтеля, Брета, Риккони, Лагарпа, Жоффруа — подробно см. об этом: Томашевский 1936. С. 121—123).

Комедию Мольера, знакомую ему с детства, Пушкин мог видеть на сцене в 1819—1820 гг. в Петербурге. После возвращения Пушкина из михайловской ссылки «Скупой» не возобновлялся в Петербурге до 1832 г., но в Москве он шел с 31 января 1830 г. в новом переводе, выполненном С. Т. Аксаковым в 1828 г. В 1830 г. «Скупой» стал предметом журнального обсуждения. В «Атенее» (1830. Ч. 1. № 2. С. 201—208; ценз. разр. 30 января) в связи с бенефисом М. С. Щепкина была помещена статья «О комедии „Скупой“», основное содержание которой составили цитаты из книги французского драматурга Ж.-Ф. Калгава д'Эстанду (Cailhava d'Estandoux) «Этюды о Мольере» («Etudes sur Molière», 1802). В статье давалась краткая характеристика комедии и отмечались моменты непонимания Мольера публикой или актерами. Финал комедии был описан как отказ Скупого от свадьбы «для свидания с любезною своею шкатулкою» (С. 204). В «Московском телеграфе» появилась статья В. А. Ушакова, где анализировался характер заимствований Мольера у Плавта, приводилась полемика Дидро и Руссо о «Скупом» и говорилось о том, как может быть использован материал минувших эпох применительно к Новому времени. Скупость нового века Ушаков называл «вампиризмом» (МТ. 1830. Ч. 31. № 3. С. 396—422, подпись: В. У.; см.: Якубович 1935-1. С. 510).

Свою оценку «Скупого» Пушкин высказал в 1835—1836 гг., сопоставляя в «Table-talk» Мольера и Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (Акад. Т. 12. С. 159—160). Охарактеризованному подобным образом мольеровскому типу скупого отвечает барон Филипп, каким он дан в сцене I в наброске Альбера (см.: *Благой Д.* «Маленькие трагедии»: («Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери») // Литературный критик. 1937. Кн. 2. Февр. С. 57). В последующих сценах, где герой воочию предстает перед зрителем, его характер оказывается «по-шекспировски» усложненным: в нем обнаруживается жажда власти над миром, рыцарские представления о чести и т. д. Следует, однако, учитывать, что пушкинское сопоставление Мольера и Шекспира, вероятнее всего, ориентировано на замечание А. Шлегеля о разнице между скупыми Плавта и Мольера: первый любит лишь свои сокровища, меж тем как второй влюблен (*Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique. Т. 2. P. 252—257; см.: Якубович 1935-1. С. 511). Таким образом, в «Table-talk» упрек в односторонности лишь переадресован Мольеру, и речь должна идти не о том, что в 1830 г. мольеровский тип скупого воспринимался Пушкиным как однозначно схематичный, а, скорее, о градациях сложности характера в различных драматических системах. Неоднозначная трактовка шекспировского Шейлока сформировалась в предромантической и романтической традиции, сменив более раннюю театральную интерпретацию этого образа как исключительно комического и даже буффонного (см.: Проскурин. С. 359, 456—457).

Более поздняя французская традиция изображения скупых могла быть известна Пушкину по произведениям Сен-Жюста (Godard d'Aucour de Saint-Just), написавшего комедию «Скупой — любитель пышности» («L'Avare fastueux», 1805) или

Детуша (*Destouches*, псевдоним Филиппа Нерико), в комедии которого «Мот, или Честная плутовка» («*Dissipateur ou l'Honnête friponne*», 1736) есть герой, утверждающий, что сознание возможности удовлетворения желаний выше самого их удовлетворения, — ср. ст. 35—37 монолога Барона (см.: *Чебышев А. А.* Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина // Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902. С. 501).

Если с французской традицией связаны прежде всего комедийные черты пушкинской драмы, то ее трагический колорит, а также сам принцип смешения трагедийного и комического восходят к Шекспиру, прежде всего — к драме «Венецианский купец» («*The Merchant of Venice*», 1596/1597), где выведен скупой Шейлок с его психологически неоднозначным характером (см. выше, с. 752, пушкинскую характеристику шекспировского скупого). С евреем-ростовщиком Шейлоком сопоставим и пушкинский Соломон. В коллизии Шейлока и Антонио акцентировано противостояние двух денежных принципов: Шейлок дает деньги в рост и ненавидит Антонио, в частности за то, что тот не взимает процентов с долга. Два денежных принципа: ростовщичество Соломона и накопительство Барона, который не пускает деньги в оборот (см. об этом ниже, с. 762—763), — неявно противопоставлены друг другу и в «Скупом рыцаре», предопределяя потенциальный антагонизм двух персонажей. Сопоставительный анализ «Венецианского купца» и «Скупого рыцаря» см.: *Благой Д.* «Маленькие трагедии»: («Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери»). С. 57; *Проскурин.* С. 359—362; *Шоу.* С. 366—384.

Отмечалась определенная близость «Скупого рыцаря» к драме Шекспира «Тимон Афинский» («*Timon of Athens*», 1607—1608), трактующей тему власти золота над людьми (см.: *Мараццман В. Г.* «Маленькие трагедии» Пушкина и проблема литературной традиции // Двадцать седьмая пушкинская конференция: К 150-летию оренбургской поездки Пушкина: Тез. докл. Оренбург, 1983. С. 20; *Ветловская В. Е.* Проблемы Нового времени в понимании Пушкина: Тема денег в трагедии «Скупой рыцарь» // Литература и история. СПб., 1997. Вып. 2. С. 72, 76—77). В 3-й сцене IV акта Тимон рассуждает о золоте как о причине вражды и кровопролитий и зарывает его в землю, считая, что там его законное место. Чуть позже он говорит о своем скрытом в лесу золоте как о спящем и потому неспособном служить злу — ср. ст. 38—40, 54—55, 71—73 монолога Барона в сцене II. Продажные Поэт и Живописец в «Тимоне Афинском» корреспондируют музам и Гению, которых поработщает в своих мечтах Барон. Два лейтмотива «Тимона Афинского» — пир и чума — совпадают с ведущими темами «маленьких трагедий».

В. А. Мануйлов отметил, что 123-я и 124-я строфы поэмы Шекспира «Лукреция» («*The Rape of Lucrece*», 1594), пародированной Пушкиным в «Графе Нулине» (1825), содержат в зерне фабулу и проблематику «Скупого рыцаря» (см.: *Мануйлов В. А.* К вопросу о возникновении замысла «Скупого рыцаря» Пушкина // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 260—261. Там же см. цитацию этих строф в подлиннике и во французском переводе, которым мог пользоваться Пушкин, а также подстрочные переводы английского и французского текстов).

Пушкинский Герцог по своей драматической функции сопоставим с герцогом Эскалом из «Ромео и Джульетты» («*Romeo and Juliet*», 1595), герцогом Винченцо из «Меры за меру» («*Measure for Measure*», 1604—1605), отчасти — с Дожем из «Венецианского купца». Как в «Ромео и Джульетте» и в «Мере за меру», за Герцогом в «Скупом рыцаре» — последнее слово в драме (см.: *Косталевская.* С. 103). Как Дождь в «Венецианском купце» и герцог Эскал в «Ромео и Джульетте», пушкин-

ский Герцог, представляя за власть, призван разрешить конфликт, но не способен к этому.

На шекспировский колорит монолога Барона указывал еще И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г. (см. ниже, с. 773) и в «(Речи по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве)» (1880) — см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 345. О шекспиризме драмы см. также ниже, с. 759, 763, 765—766, 768, 770, 773—774.

В пьесе предшественника Шекспира К. Марло «Мальтийский еврей» («The Jew of Malta», 1592, изд. 1633) была предпринята ранняя попытка придать скупому трагические черты и характерный национальный облик. С помощью денег герой Марло хочет обрести власть над миром. Пьеса неоднократно переиздавалась в Англии (см., например: *Marlowe Ch.* 1) The famous tragedy of the rich Jew of Malta. London, 1810; 2) The famous tragedy of the rich Jew of Malta / With a biographical sketch of the author, explanatory notes, etc., by W. Oxberry. London, 1818; еще одно отдельное издание вышло в 1825 г., а в 1826 г. было напечатано трехтомное полное собрание сочинений Марло: *Marlowe Ch. The Works / Ed., with a life of the autor, by G. Robinson.* London, 1826). См.: Проскурин. С. 461. В этой пьесе Пушкин мог бы обратить внимание на образ еврея-ростовщика, предлагавшего яд (акт III, сцена 4; см.: Якубович 1935-1. С. 513; *Копытцева Н. М.* К вопросу о преломлении традиции гуманизма Возрождения в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина («Скупой рыцарь») // *Художественная традиция в историко-литературном процессе.* Л., 1988. С. 23). Однако, по замечанию А. А. Долинина, отсутствие переводов драмы и чрезвычайная сложность для понимания английского языка Марло заставляют считать, что «вероятность знакомства Пушкина с „Мальтийским евреем“ до 1830 года ничтожно мала» (*Долинин А.* О подзаголовке «Скупого рыцаря» // *Долинин.* С. 102).

Еще одну английскую обработку темы содержит трагедия Генри Мильмана «Фацио» («Fazio», 1818), открывающая сборник произведений четырех поэтов, который Пушкин брал с собой в Болдино в 1830 г.: *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall: Complete in One Volume.* Paris, 1829 (см.: Библиотека П. № 1523). Имя Мильмана рядом с именем Вильсона упоминалось в предисловии Байрона к трагедии «Марино Фальеро, дож Венецианский» («Marino Faliero, Doge of Venice», изд. 1821). О Мильмане Пушкин мог читать также в третьем томе популярной английской хрестоматии «The Living Poets of England» («Ныне живущие поэты Англии» — *англ.*), изданной в 1825 г. (с. 406—428 посвящены Мильману, с. 85—132 — Вильсону). См.: Якубович 1935-1. С. 513. По свидетельству самого Мильмана, фабула «Фацио» заимствована из новеллы итальянского писателя А. Ф. Граццини (Grazzini, 1503—1584) «Гримальди» («Grimaldi»), английский перевод которой в 1795 г. был помещен в первом томе сборника «Varieties of Literature». Некоторые детали «Фацио» сопоставимы со «Скупым рыцарем». Ср., например, сцену II пушкинской драмы и описание Фацио, который любит своим золотом:

...broad bars of gold,  
Upon whose lustre the wan light shone muddily,  
As though the New World had outrun the Spaniard,  
And emptied all its mines in that coarse hovel.  
His ferret eyes gloated as wanton o'er them,  
As a gross Satyr on a sleeping Nymph...

(... широкие бруски золота, Блестели в мутном свете тусклой лампы; Казалось, будто Новый Свет опередил испанца И ссыпал все содержимое своих рудников в эту неказистую лачугу. Глазами хорька он сладострастно глядел на них, Словно грубый сатир на спящую нимфу... — *англ.*) (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. P. 2, 1st pag.). Скупец Бартоло умирает у Мильмана с мыслью о том, что забыл запечатать свои сокровища. Его последние слова: «Yet I' escaped them bravely And brought my ducats off!..» («Все же я ловко спасся от них И унес с собою свои дукаты!..» — *англ.*) (Ibid. P. 3) — ср. последнюю реплику пушкинского Барона. Подробнее сопоставление «Скупого рыцаря» и «Фацио» см.: Чебышев А. А. Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина. С. 492—501. Там же см. пересказ «Фацио» и цитацию из него с подстрочным переводом. См. также: Якубович 1935-1. С. 513.

В романе Ч. Р. Метьюрина (Maturin) «Мельмот Скиталец» («Melmoth the Wanderer», 1820), хорошо известном Пушкину (см.: Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 621—625), на фоне общей «готической» атмосферы произведения появляется образ комического скряги — старого Мельмота (см.: Якубович 1935-1. С. 513).

Целую галерею скупых (зачастую в контексте рыцарского средневековья) Пушкин должен был встретить в романах любимого им Вальтера Скотта. В XXII—XXIV главах романа «Приключения Найджела» («The fortunes of Nigel», 1822, русский перевод — 1829) Вальтер Скотт изобразил комического скупого XVII в., подчеркнуто следуя традициям Плавта (см.: Якубович 1935-1. С. 513). Злодей Двайнинг — скупой и аптекарь-отравитель одновременно — фигурирует в романе «День святого Валентина, или Пертская красавица» («Saint Valentine's Day, or The Fair Maid of Perth», 1828). Русский перевод этого романа, сделанный с французского, вышел в 1829 г.; французский перевод О.-Ж.-Б. Дефокопре (*Scott W. La jolie fille de Perth, ou Le Jour de Saint Valentin / Trad. de l'anglais par M. A.-J.-B. Defaconpret. Paris, 1828. Т. 1—4*) имелся в библиотеке Тригорского (см. описание Б. Л. Модзалевского — Пис. Вып. 1. С. 23); роман рецензировался во многих русских журналах — см.: Якубович 1935-1. С. 514. Сообщником Двайнинга в романе выступает рыцарь Джон Раморни (действие происходит на рубеже XVII—XVIII вв., в романе представлены различные типажы феодальных баронов и рыцарей). В XXII главе содержится монолог Двайнинга — вариация традиционного монолога скупого с рядом мотивов, близких монологу Барона. Глядя на накопленные деньги, Двайнинг говорит, что боготворит их за силу, которую они придают своему обладателю: они способны привлечь красоту к старости и безобразию, милость королей и священников — к преступнику, военную силу — на помощь бессилию. В темном сундуке Двайнинга заключена цена холмов, долин и лесов, покорность тысячи вассалов. Параллель отмечена А. Д. Галаховым в его кн.: История русской словесности. СПб., 1883. С. 219; см. также: Галахов А. Д. О подражательности наших первоклассных поэтов // РС. 1888. Кн. 1. С. 26—27; подробный сопоставительный анализ см.: Якубович 1935-1. С. 514—516. Параллели с «Пертской красавицей» см. также ниже, с. 769, 770, примеч. к ст. 112 и след., а также к ст. 147—148 сцены I. Характеристика Пушкиным средневекового отношения рыцаря к еврею, возможно, восходит к «Айвенго» Вальтера Скотта («Ivanhoe», 1820, русский перевод — 1826; в библиотеке Пушкина роман имелся в оригинале: *Scott W. The prose Works. Paris, 1827. Т. 1* — Библиотека П. № 1369). В «Айвенго» изображен скупой Исаак и

описаны перипетии его отношений с рыцарями. Эпиграфы к главам V и XXII подчеркивают, что образ Исаака восходит к Шекспиру (см.: Якубович 1935-1. С. 516; Лукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. С. 83; Проскурин. С. 364—366; см. также ниже, с. 768, 769, примеч. к ст. 56, а также к ст. 112 и след. сцены I).

В числе литературных предшественников Барона называли скупого, описанного в строфах VIII—X двенадцатой песни «Дон Жуана» Байрона («Don Juan», 1818—1824) (см.: Ч....ов. Заметки. С. 27; Мор. 1903—06. Т. 3. С. 650; примеч. П. О. Морозова). Однако, по замечанию Д. П. Якубовича, нет оснований считать, что «эти строфы как-либо сказались на „Скупом рыцаре“, хотя в английскую традицию они и вносят новый момент — поэтизирования скупости» (Якубович 1935-1. С. 517). Современным исследователям особенно значимым представляется то, что пушкинский скупой мыслит и чувствует как поэт, — см., например: *Monnier A. Le Grand œuvre du baron Philippe // Revue des Etudes Slaves. 1987. Т. 59. P. 239—240.*

В немецкой традиции изображения скупых наиболее близкие параллели к «Скупому рыцарю» отмечаются в «Майорате» Э. Т. А. Гофмана («Das Majorat», 1817) — см.: Якубович 1935-1. С. 512. В повести Гофмана повествуется о скупом бароне, который живет в сторожевой башне рыцарского замка, о его наследнике, который спускается в подвал, чтобы насладиться звоном хранящегося там золота, и о брате наследника — расточителе, завидующем ему. Прямых свидетельств знакомства Пушкина с «Майоратом» не имеется. Сочинения Гофмана во французском переводе Ф.-А. Лёве Веймара (*Hoffmann E. T. A. Œuvres complètes. Paris, 1830—1833*) появились в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 997) уже после создания «Скупого рыцаря». Русский перевод «Майората» (МТ. 1830. № 15. Авг. С. 307—339; № 16. Авг. С. 439—471; № 17. Сент. С. 42—73; № 18. Сент. С. 196—223) к моменту работы над драмой не мог быть известен Пушкину. Он был уже в Болдине, когда появились вышедшие с опозданием августовские книжки «Московского телеграфа».

Неоднократно указывалось на сходство монолога Барона с монологом доктора-скупца в оперетте Гете «Шутка, хитрость и месть» («Scherz, List und Rache», 1784) (см.: Розов В. А. Пушкин и Гете. Киев, 1908. С. 113—117; Чечулин Н. Д. Отдаленная параллель к «Скупому рыцарю». Пг., 1914). Едва ли, однако, оперетта Гете может быть включена в круг литературных источников «Скупого рыцаря»: содержащийся в ней монолог скупого построен на общих местах, характерных для литературной традиции изображения скупости.

В итальянской традиции в связи со «Скупым рыцарем» особенно часто указывают на комедию К. Гольдони «Истинный друг» («Il vero amico», 1750) (Впервые отмечено: *Рождественский П. Скупой рыцарь, Плюшкин и Оттавио в ком(едии) Гольдони «Верный друг» // Курьер. 1901. № 281. 11 окт. С. 3*). Сочинения Гольдони в оригинале, в том числе «Истинный друг», имелись в библиотеке Тригорского (*Goldoni C. Scelta delle commedie. Lipsia, 1767* (№ 160 по описанию Б. Л. Модзалевского — Пис. Вып. 1. С. 34)). В 1795 г. в Петербурге вышла книга «Истинный друг. Комедия в трех действиях. Подражание Гольдонию „Il vero amico“ Павла Титова», представлявшая собой перевод комедии с несколькими незначительными изменениями и переносом действия в Россию (см.: *Горохова Р. М. Драматургия Гольдони в России XVIII века // Эпоха просвещения. Л., 1967. С. 342*). Пушкин мог знать о комедии и из книги Сисмонди (J.-Ch.-L. de Sismond de Sismondi) «О литературе южной Европы» («De la Littérature du Midi de l'Europe», 1813—1829; третье изда-

ние, вышедшее в Париже в 1829 г., имелось в библиотеке Пушкина — Библиотека П. № 1391; см.: Якубович 1935-1. С. 512). Комедия Гольдони вызвала множество подражаний, самым ярким из них явилась пьеса Дидро «Побочный сын, или Испытания добродетели» («Le fils naturel, ou les Epreuves de la vertu», 1757). Дидро отрицал свою зависимость от Гольдони, между тем как французская печать обвиняла его в плагиате. Громкая полемика вокруг этого вопроса привлекла внимание Европы к комедии «Истинный друг» (в пьесе Дидро фигура скупого заменена образом благородного отца). См. об этом: Горохова Р. М. Драматургия Гольдони в России XVIII века. С. 339—340. У Гольдони есть классический монолог скупого (Оттавио), в котором, постоянно упоминая, что он дает деньги в рост, герой, в частности, 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...» (оригинал по-ит.: Goldoni C. Scelta delle commedie. Т. 1. S. 371). Образ скупого Гольдони варьировал неоднократно: его перу принадлежат комедии «Ревнивый скряга» («Il geloso avaro», 1755), «Скупой» («L'avarago», 1756), «Тщеславный скупой» («L'avarago fastoso», 1772—1773). Сопоставление пьес Гольдони со «Скупым рыцарем», цитирование параллельных мест с приведением подстрочного перевода см.: Розанов М. Н. Пушкин и Гольдони: К вопросу о прототипах «Скупого рыцаря» // Пис. Вып. 38—39. С. 141—150.

В «Божественной комедии» Данте («Commedia», 1321) грех страсти к золоту имеет тройную градацию: скупцы и расточители мучаются в четвертом круге ада (песнь VII), ростовщики — в седьмом круге (песнь XVII), симонисты — в восьмом (песнь XIX). О последних говорится: «Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento» («Золото и серебро сделали себе богом» — *ит.*) («Inferno», XIX, 112). Об особом интересе Пушкина к Данте в 1830 г. см.: Розанов М. Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина // Сб. статей в честь академика И. И. Соболевского. Л., 1928. С. 253—255; см также: Golstein V. Time or Money // Alexander Pushkin's Little Tragedies. Madison, 2003. P. 149—154. Итальянская новелла эпохи Возрождения, продолжавшая линию Данте и живописавшая скупость в довольно мрачных тонах, нередко служила сюжетным источником для английской драматургии, на которую Пушкин ориентировал «Скупого рыцаря» (см.: Розанов М. Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина. С. 255—256).

Перечень известных или гипотетически известных Пушкину произведений о скупых мог бы быть увеличен — однако обнаружение сходства пушкинского скупого со скупцами французской, английской, немецкой, итальянской или русской традиции свидетельствует лишь о том, что литературное изображение скупости как в комедийной, так и в трагической модификации выработало определенный канон, устойчивый набор положений, использованный в «Скупом рыцаре», но не исчерпывающий индивидуальное содержание драмы.

Английская традиция оказалась для Пушкина особенно значимой: настойчивое соотнесение с нею «Скупого рыцаря» прослеживается на разных этапах развития замысла. В автографе драма первоначально имеет английский подзаголовок; в списке произведений, где она фигурирует рядом с «Моцартом и Сальери» и «Пиром во время чумы», у названия «Скуп(ой)» вписывается, а затем вычеркивается помета «Из Англ.»; при публикации восстанавливается вычеркнутый в автографе англий-

ский подзаголовок и указывается имя английского автора. Обращение к английской традиции отчасти объясняется тем, что Пушкину необходимо было переадресовать к ней читателя от хрестоматийно известного «Скупого» Мольера (см.: Соловьев В. «Опыт драматических изучений»: (К истории литературной эволюции Пушкина) // ВЛ. 1974. № 5. С. 145).

Мистифицирующий подзаголовок «Сцены из Ченстоновой траги-комедии: The covetous Knight», появившийся в 1836 г. при публикации в «Современнике», долгое время вызывал недоумение у читателей и исследователей. Поначалу он был воспринят буквально. В рецензии на «Современник» Белинский писал: «„Скупой рыцарь“, отрывок из Ченстоновой траги-комедии, переведен хорошо, хотя, как отрывок, и ничего не представляет для суждения о себе» (Белинский В. Г. Несколько слов о «Современнике» // Молва. 1836. Ч. 11. № 7. С. 170; то же: Белинский. Т. 2. С. 179). Известие об авторстве Пушкина вышло за пределы ближайшего окружения поэта в январе 1837 г.: его имя стояло на афише спектакля, назначенного на 1 февраля (см. ниже, с. 764—765). В 1838 г. Белинский пытался скорректировать сказанное им двумя годами раньше: «... сцены из комедии „Скупой рыцарь“ едва были замечены, а между тем, если правда, что, как говорят, это оригинальное произведение Пушкина, они принадлежат к лучшим его созданиям» (Белинский В. Г. Литературная хроника // Московский наблюдатель. 1838. Т. 16. Март. Кн. 1. С. 148; то же: Белинский. Т. 2. С. 347). В одиннадцатой статье о Пушкине критик заявил, что «Скупой рыцарь» — «огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира» (Отечественные записки. 1846. Т. 48. № 10. Отд. 5. С. 58; то же: Белинский. Т. 7. С. 563).

Исследование вопроса о Ченстоне впервые было предпринято П. В. Анненковым. По его просьбе И. С. Тургенев запрашивал авторитетных английских критиков и получил ответ, из которого следовало, что пушкинский подзаголовок — мистификация (см.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 2. С. 182, 198—199, 229, 241, 411, 497—498). В «Материалах для биографии Пушкина» Анненков написал, что Ченстона не существует, но в «английской литературе есть имя, похожее на имя, выдуманное Пушкиным, — это Шенстон (Shenstone), автор довольно приторных идиллий, живший в прошлом столетии» (Анненков. Материалы 1855. С. 286—287). Того же мнения придерживался В. П. Гаевский (см.: Русские ведомости. 1899. № 126. 9 мая (сообщение В. Е. Якушкина)). В 1899 г. после разысканий в Британском музее к аналогичному выводу пришел А. Н. Веселовский (см.: Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М., 1903. С. 543—544).

Как указал Д. П. Якубович, Вильям Шенстон (Shenstone, 1714—1763), английский писатель, автор элегий, од, песен, баллад, морализаторских пьесок, пасторалей, философских опытов, подражания Спенсеру «The School-mistress» («Школьная учительница» — *англ.*) и поэмы «Осопоту» («Бережливость» — *англ.*), был известен в пушкинское время в России именно как «Ченстон». В такой огласовке его имя упоминалось в лицейском курсе словесности (см.: Горчаков А. М. Тетрадь с записями по русскому языку, словесности и введению в эстетику — ПД, ф. 244, оп. 25, № 361, л. 82; Мейлах Б. С. Лицейские лекции: (По записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. № 1. С. 161) и в «Кратком начертании теории изящной словесности» А. Ф. Мерзлякова (М., 1822. Ч. 1. С. 176, 190, 195). Имя Шенстона Пушкин мог встречать в романах Вальтера Скотта и в статьях Байрона (рецензии



на Спенсера, ответ рецензентам «Дон Жуана», в котором Шенстон назван в перечне великих писателей Англии), в журналах 1820—1830-х гг. и в книгах собственной библиотеки (см.: Якубович 1935-1 С. 518; указание книг и журналов пушкинской библиотеки, в которых упоминается имя Шенстона, см.: *Simmons E. J. Pushkin and Shenstone // Modern Language Notes. 1930. Vol. 45. № 7. Nov. P. 457*).

Замечания о скупости встречаются у Шенстона в «Опытах о человеке, нравах и вещах» («*Essays on Man, Manners and Things*») (см.: *Shenstone W. The Works in Verse and Prose. London, 1768. Vol. 2. P. 2, 137*) и в поэме «Бережливость» (*Ibid. Vol. 1. P. 194—212*). Текстуальная близость ст. 83—92 сцены II «Скупого рыцаря» и фрагмента поэмы дала Р. А. Греггу повод увидеть в последней прямой источник пушкинской драмы и исключить тем самым мистифицирующий характер подзаголовка (см.: *Gregg R. A. Pushkin and Shenstone: The Case Reopened // Comparative Literature. 1965. Vol. 17. N 2. P. 109—116*). Подчеркивалась также близость некоторых мыслей, высказанных в «Бережливости», к взглядам самого Пушкина и духовному складу героя «Скупого рыцаря» (см.: *Bayley J. Pushkin: A comparative commentary. Cambridge, 1971. P. 211—212*). Отмеченное сходство носит, однако, слишком общий характер. Poleмику с Греггом М. П. Алексева, отрицавшего факт знакомства Пушкина с «Бережливостью», см.: *Врем. ПК 1969. С. 115—116* (примечания М. П. Алексева к ст. К. Ласорсы «Опера Якопо Наполи „Скупой барон“ по Пушкину»). Poleмические замечания на статью Грегга см. также: *Аринштейн Л. М. Две интерпретации «Скупого рыцаря» американскими славистами // РЛ. 1980. № 3. С. 240—241*.

Наиболее убедительная гипотеза о смысле пушкинского подзаголовка высказана Л. М. Аринштейном, обратившим внимание на статью И. Дизраэли «*The domestic life of a poet. — Shenstone vindicated*» («Личная жизнь поэта. — В защиту Шенстона» — *англ.*), включенную в третий том его труда «*Курьезы литературы*» (1817), который представлен в библиотеке Пушкина изданием в серии «*Bandy's Collection of Ancient and Modern British Authors*» (*D'Israeli I. Curiosities of Literature: In 3 vol. Paris, 1835 — Библиотека П. № 585; с. 101—112, со статьей о Шенстоне, разрезаны*). Книга Дизраэли позволяет думать, что поэму «Бережливость» Пушкин знал в извлечениях и познакомился с ней уже после создания «Скупого рыцаря». Имя Ченстона в подзаголовке появилось, по всей видимости, при публикации драмы в связи с незадолго перед тем прочитанной статьей Дизраэли. Шенстон представлен здесь как поэт, чья судьба имела определенное сходство с биографией Пушкина. Современники не приняли именно тех сторон его творчества, на которые он возлагал особые надежды. Шенстону было обещано высокое покровительство — условие, при котором он мог бы стать политическим автором. Несбывшаяся перспектива вызвала глубокое разочарование поэта. Дизраэли упоминает также о тайной печали — следствии несчастного брака и о разоренном имении — источнике крайнего материального неблагополучия семьи. В статье говорится о том, что порою лишь чуждые предубеждения иностранцы оказываются способны по достоинству оценить гения. Тут же приводятся фрагменты поэмы «Бережливость» и краткий анализ ее. С точки зрения Л. М. Аринштейна, приписать «Скупого рыцаря» можно было только реально существовавшему, но не очень известному драматургу. Вильсон и Барри Корнуолл, соответствовавшие этим требованиям, были еще живы. Шенстон же подходил во всех отношениях: далеко не все написанное им было опубликовано, рукописное наследие полностью не сохранилось, на русский язык его не переводили. Aristократичность его имени и некоторое сходство его биографии с пушкинской тоже, очевидно,

сыграли свою роль. В 1836 г. аналогичное мистифицирующее заглавие было дано стихотворению «(Из Пиндемонта)» (в первоначальном варианте — «Из Alfred Musset»). См. об этом: *Аринштейн Л. М.* Пушкин и Шенстон: (К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря») // *Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 81—95.*

Жанровое определение «траги-комедия», указанное в подзаголовке «Скупого рыцаря», восходит к ранней английской драме (трагикомедиям Р. Грина, Дж. Пиля, Дж. Флетчера и др.). Однако Пушкин, по всей видимости, не знал точного значения старого термина, обозначавшего трагедию со счастливой развязкой, и употребил его, желая подчеркнуть «шекспировскую» особенность своей драмы: смешение трагедийного и комического (см.: *Якубович 1935-1 С. 521; Томашевский 1936. С. 125;* там же см. о жанровой зависимости «Скупого рыцаря» от «Сиды» Корнеля; см. также: *Макогоненко, I. С. 206—217* — о соотношении бытового и трагического в «Скупом рыцаре»).

Мысль о трагедии без любовной интриги, занимавшая Пушкина в период создания «Бориса Годунова», реализовалась в «Скупом рыцаре», очевидно, не без известных колебаний — ср. записанный позднее остального текста и отвергнутый вариант первых стихов драмы, где акцентирована любовная коллизия: «Сам герцог звал меня на бал. Матильда Там будет...» (см.: *Томашевский 1936. С. 125*). В этом варианте имя прекрасной дамы Альбера совпадало с именем покойной жены Вальсингама (и в «Городе чумы» Вильсона, и в «Пире во время чумы»), предстающей ему в небесном видении. Однако в окончательном тексте (как и в первоначальном варианте белого автографа) героиня названа Клотильдой и отодвинута на второй план (центральное положение героиня с этим именем займет в «⟨Сценах из рыцарских времен⟩»).

В круг собственно исторических источников, из которых Пушкин мог черпать сведения о средневековье, входят имевшиеся в его библиотеке эссе «Рыцарство» Вальтера Скотта (*Scott W. Chivalry // Scott W. The Prose Works. Paris, 1827. Vol. 5. P. 629—658* — Библиотека П. № 1369; страницы эссе «Рыцарство» разрезаны полностью; фр. перевод: *Scott W. Essais historiques et littéraires. Paris, 1825. T. 1. P. 157—223; T. 2. P. 1—91*), переведенный на французский язык труд Г. Халлама «Средневековая Европа» (*Hallam H. L'Europe au Moyen Age. Paris, 1828. T. 1—4; специальный раздел посвящен рыцарству: T. 4. P. 285—323* — Библиотека П. № 966) и «История Бургундских герцогов» Баранта (*Barante A.-G.-P. Brugière de. Histoire des ducs de Bourgogne de la Maisen de Valois: 1364—1477. 4-e ed. Paris, 1826. T. 1—13* — Библиотека П. № 573). Об этих источниках см. также ниже, с. 761, 767, 768, 775.

Существует не подкрепленная серьезными доказательствами попытка коикретизировать время действия пушкинской драмы. Г. А. Гуковский, определяя его как «эпоху первоначального накопления», считал, что действие происходит при третьем из герцогов Бургундских — Филиппе Добром (1419—1467), о котором Пушкин читал в «Истории Бургундских герцогов» (см.: *Гуковский, II. С. 315*). Точка зрения Г. А. Гуковского не получила признания. Полемику с ней Ю. М. Лотмана, считавшего, что в «Скупом рыцаре» Пушкин хотел дать обобщенную картину столкновения рыцарской эпохи и Нового времени, см.: *Лотман Ю. М. Заметки к проблеме «Пушкин и французская культура»: Пушкин и поэты французского либертинажа XVII века // Лотман. Пушкин. С. 361—362. О размытой хронологии «Скупого ры-*

царя» см. также: Якубович 1935-1. С. 520. По замечанию Якубовича, «собственные имена (Альбер, Ремон, Тибо, Клотильда, Делорж) 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» (Там же). Выбор подобного места действия не противоречил стремлению Пушкина связать свое произведение с английской традицией: «В английской драматургии XVI—XVII вв. и вплоть до середины XIX в. действие чаще происходило в странах континентальной Европы, чем собственно в Англии» (*Аринштейн Л. М. Пушкин и Шенстон. С. 91*).

Пространственные координаты драмы заданы с учетом средневековой аксиоматики: башня и подвал образуют вертикаль с ценностно окрашенными верхом и низом. Однако сравнительно с классическим средневековым эта вертикаль перевернута, ибо небеса Барона — под землей (ср.: «Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах»), а противопоставленная подвалу башня — «не рай, не небеса, а ад Альбера, здесь он терпит танталовы муки, задыхаясь от нищеты в замке, наполненном золотом» (Беляк, Виролайнен. С. 80). Подобным же образом «перевернуты», обращены в свою противоположность все средневековые представления, обозначенные в тексте (в чем и выражена природа исторического момента: это слом эпох, когда все ценностные ориентиры уходящей эпохи еще присутствуют в сознании героев, но уже недействительны). Так, вызов отца, принятый сыном, опрокидывает догмат фамильной чести (см.: Рассадин. С. 78). Обязательная рыцарская добродетель — щедрость (см.: Hallam. P. 304—305) — заменена скупостью. О несовместимости скупости с рыцарским кодексом поведения писал Вальтер Скотт в «Эссе о рыцарстве» («рыцарские установления не знали скупости» — оригинал по-англ.: Scott W. Chivalry. P. 632; фр. перевод: Scott. Essais. T. 1. P. 182). Само рыцарство «больше не приносит власти. И властолюбед-рыцарь ищет нового орудия власти — денег» (Гуковский, II. С. 315). Барон «служит сокровищам, как рыцарь должен служить господину (...); он поклоняется злату, как рыцарь должен поклоняться Святому Граалю (ср. уподобление денег «священным сосудам» (...)), Мадонне или Прекрасной Даме (отсюда — эротические мотивы в его монологе); он охраняет его с тем самым мечом в руках, который будет лицемерно обещан герцогу (...). Отождествляя честь с властью и перенося ее вовне личности, барон совершает самый страшный грех с точки зрения рыцарской культуры — честь как абсолютный нравственный императив превращается для него во „внешнюю вещь“, а „внешние вещи“ — в объект истовой веры и санкцию эгоистического поведения» (*Долгинин А. О подзаголовке «Скупого рыцаря». С. 99—100*). «Служение» Барона является изменением и подменой средневековой сакральной идеи (о религиозном пафосе, характерном для рыцарства, о связанной с этим институтом церковной обрядности и о рыцарских орденах см.: Hallam. P. 293—295; Scott. Chivalry. P. 631—633; Scott. Essais. T. 1. P. 170—185). «В центральном монологе Барона реалий, отсылающих к опыту духовного служения, гораздо больше, чем тех, что указывают на простой воинский опыт. В основу накопления им положена не скаредность, но аскеза, „обузданные страсти“, „горькие воздержания“ и достигнутая этой ценой способность стать „выше всех желаний“. Золото связано для него не с атрибутами власти вообще, но власти, пересекающей со сферой сакральной (...). То действие, которое он совершает в подвале, слишком похоже на отправление культа» (Беляк, Виролайнен. С. 87—88). О сакральных символах в монологе Барона см. также: *Monnier A. Le grand œuvre du baron Philippe. P. 238*.

Предпринимались попытки прямого истолкования некоторых деталей монолога Барона как алхимических символов. К их числу, в частности, отнесены: эротическая окраска переживаний Барона, подвал как недра Матери-Земли, «слезы, кровь и пот», сравнение подвала с холмом, эпитет «глубокие», данный небесам, ремарка «смотрит на свое золото» и др. (см.: Косталевская. С. 94—101; там же, на с. 105, 106, 112, указаны источники, из которых Пушкин мог почерпнуть сведения по алхимии; убедительность предложенных истолкований существенно снижается тем, что они восходят к литературе XX в.). А. Монье соотносил желание Барона освободить золото от служения «страстям и нуждам человека» с задачей высшего очищения, о которой говорят герметисты. Он же предположил, что в монологе не случайно употреблено слово «медики», а не русское «врачи»: речь идет о средневековых и возрожденческих медиках, которые почти всегда были алхимиками (см.: *Monnier A. Le grand œuvre du baron Philippe*. P. 241). Все подобного рода соотнесения носят чисто гипотетический характер.

К темам «Скупого рыцаря» Пушкин еще раз вернулся в «(Сценах из рыцарских времен)»: действие вновь отнесено к эпохе кризиса средневековья; в условиях иной социальной среды опять разворачивается коллизия отца и сына; частично использован тот же набор имен (Клотильда, Альбер, Рсмон). См. также ниже, с. 767, 768, примеч. к ст. 29—32, 75—76 сцены I.

В исследовательской литературе широко распространено мнение, что главный герой «Скупого рыцаря» — ростовщик (см., например: *Благой Д. Мастерство Пушкина*. М., 1955. С. 146; *Гуковский, II*. С. 311; *Лотман Ю. М. Заметки к проблеме «Пушкин и французская культура»*. С. 361; *Макогоненко, I*. С. 208; *Томашевский 1936*. С. 126; *Рассадин*. С. 75—76; *Проскурин*. С. 459—460). Авторы, придерживающиеся этой точки зрения, иногда говорят о том, что в пушкинской драме изображена «моральная {...} и социальная суть капитализма» (*Гуковский, II*. С. 319; см. также: *Городецкий. Драматургия П.* С. 278; *Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина*. М., 1977. С. 485; *Макогоненко, I*. С. 207 и след.). Данная версия убедительно опровергнута А. В. Аникиным, подчеркнувшим, что любой капиталист (ростовщик, банкир) заинтересован прежде всего в движении и обороте денежного капитала. Между тем барон преследует прямо противоположную цель: остановить движение золота, заперев его в своих сундуках. «Рациональный капиталист в трагедии — Соломон {...}. ...именно на основе ссуд аристократам и дворянам в XV—XVI веках возникают огромные по тем временам состояния магнатов капитала — и безымянных фламандских богачей, которых упоминает Соломон, и, скажем, хорошо известных в истории аугсбургских банкиров Фуггеров». В тексте трагедии источник доходов Барона не уточнен. Ни прямых, ни косвенных указаний на ростовщичество не содержится. Вдова и плут Тибо вполне могли мыслиться как арендаторы земли или плательщики феодальной подати (*Аникин А. В. Муза и мамона: Социально-экономические мотивы у Пушкина*. М., 1989. С. 116—121). Ростовщик Барон и ростовщик Соломон оказались бы дублирующими друг друга фигурами. У А. Шлегеля, анализирующего Мольера, Пушкин мог встретить замечание о том, что скупой, зарывающий клад, и скупой, дающий в долг под залог, не могут совмещаться в одном лице (см.: *Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique*. Т. 2. P. 254).

Разница в отношении к деньгам Барона и Соломона объяснима и разностью в их вероисповеданиях. С точки зрения средневекового христианства, ростовщичество

является величайшим грехом: проценты со ссуды вырастают за определенное время, таким образом, ростовщик наживается как на своей собственности на времени, которое должно безраздельно принадлежать одному Богу. На Соломона христианское представление о грехе ростовщичества, естественно, не распространяется.

«Скупой рыцарь» написан характерным для шекспировских трагедий пятистопным белым ямбом, в момент трагического апофеоза переходящим в рифмованный стих (ст. 80—85 сцены II). При публикации в «Современнике» драма была помещена рядом со статьей барона Розена «О рифме», пропагандирующей белый, безрифменный, близкий к народному стих, который, по мнению Розена, должен вытеснить рифму из литературной традиции (отмечено М. И. Гиллельсоном — см.: *Макринов Д. Б.* XXIV Пушкинская конференция // *РЛ.* 1976. № 4. С. 261). С точки зрения Е. Г. Эткинда, существенно также и то, что через 40 страниц после статьи Розена Пушкин поместил свой перевод из А. Шенье «Покров, упитанный язвительною кровью...» (композицию 1-го тома «Современника» за 1836 г. Эткинд рассматривает как проявление творческой воли Пушкина, согласно которой собранные здесь материалы вступают в разнообразные смысловые отношения). Перевод из Шенье свидетельствует «о необычной, ни с чем не сравнимой художественной энергии самого классического из всех форм рифмованного стиха, симметричного александрийца. (...) Пушкин согласен с Розеном в том, что русский стих может (и должен?) обновиться и, по-видимому, избавиться от такого условного признака поэтичности, как рифма: обновление стиха осуществится за счет народной поэзии. Однако Розен предвидит отторжение народного стиха от литературного и отделение русского пути от европейского; Пушкин же стремится к слиянию обеих поэтических систем и национальных традиций с общеевропейскими, к преодолению всякой изоляции» (*Эткинд Е.* Незамеченная книга Пушкина: (Перелистывая «Современник» — сто пятьдесят лет спустя) // *Revue des Etudes Slaves.* 1987. Т. 59. P. 198, 204—209). Анализ ритмической и смысловой структуры стиха «Скупого рыцаря», в том числе с точки зрения драматической игры и сценической декламации, см. в кн.: *Шервинский С. В.* Ритм и смысл : К изучению поэтики Пушкина. М., 1961. С. 156—222. Об особенностях композиции «Скупого рыцаря» см.: *Благой Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 146—147; *Беляк, Виrolайнен.* С. 80—81. О театральных эффектах см.: *Устюжанин.* С. 36.

В «Скупом рыцаре» запечатлелись некоторые черты биографии Пушкина, прежде всего — его отношения с отцом, особенно осложнившиеся в период михайловской ссылки, к которому относится возникновение замысла «Скупого рыцаря». Небрежность Сергея Львовича в денежных делах сочеталась со скупостью, которая была общеизвестна. См., например, в «Записных книжках» П. А. Вяземского: «Первые годы молодости Льва, как и Александра, были стеснены, удручены неблагоприятностью окружающих или подавляющих обстоятельств. Отец, Сергей Львович, был не богат, плохой хозяин, нераспорядительный помещик. К тому же, по натуре своей, был он скуп. Что ни говори, как строго ни суди молодежь, а должно сознаться, что нехорошо молодому человеку, брошенному в водоворот света, не иметь, по крайней мере, несколько тысяч рублей ежегодного и верного дохода» (П. в восп. Т. 1. С. 157). Мотив униженной бедности неоднократно встречается в письмах Пушкина. См., например, в письме к брату от 25 августа 1823 г.: «Изъясни отцу моему, что я без его денег жить не могу (...) крайность может довести до крайности —

мне больно видеть равнодушие отца моего к моему состоянию» (Акад. Т. 13. С. 67). В письме к И. Н. Инзову, около 8 марта 1824 г.: «Мне стыдно и совестно, что до сих пор я не мог уплатить вам этот долг — я погибал от нищеты» (Там же. С. 90, 528; оригинал по-фр.). В письме к Л. С. Пушкину от 7 апреля 1825 г.: «... эдак с голоду умру — с отцом...» (Там же. С. 161). Описание одной из ссор с отцом, произошедших после приезда Пушкина в Михайловское, в письмах к Жуковскому от 31 октября и 29 ноября 1824 г. нашло текстуальное повторение в «Скупом рыцаре» (см. ниже, с. 775, примеч. к ст. 76—82 сцены III). В конце октября 1824 г. Пушкин набросал черновик письма к псковскому губернатору Б. А. Адеркасу, поручившему С. Л. Пушкину наблюдение за сыном: «Решился для его (отца. — *Ред.*) спокойствия и своего собственного просить е(го) и (мператорское) в(еличество), да соизволит меня перевести в одну из своих крепостей» (Акад. Т. 13. С. 116). Это была апелляция к Александру I — ср. обращение Альбера к Герцогу. Пушкин, однако, проявил благоразумие и не дал письму хода (см.: Ходасевич. С. 109). О возможных проекциях в тексте драмы отношений Пушкина с Николаем I см.: *Рецензент В. Э.* «Я жду его»: Скрытый сюжет «Скупого рыцаря» // Притяжение «Скупого рыцаря». СПб., 2001. С. 25—29.

Позднее Пушкин будет говорить и о собственной своей «наследственной» скупости, которая у него, так же как у отца, уживалась с наклонностью время от времени сорить деньгами (см. ниже, с. 767, примеч. к ст. 36—38 сцены I). О противоречивости в психологии отношения Пушкина к деньгам см.: Косталева. С. 94. Ср. также два противоположных взгляда на деньги, высказанные в стихах 1824 г.: «...И просят денег да цепей...» («Цыганы» — Акад. Т. 4. С. 185); «Без денег и свободы нет» («Разговор книгопродавца с поэтом» — Акад. Т. 2. С. 329; см.: Устюжанин. С. 32). Можно предполагать, что опытом собственных переживаний Пушкин надеялся обоих героев «Скупого рыцаря», подобно тому как это сделано, по наблюдению А. Ахматовой, в «Каменном госте» (см. наст. т., с. 845).

Еще П. В. Анненков высказал мнение, что имя Ченстопа Пушкин ввел из «боязни применений и неосновательных толков» (Анненков. Материалы 1855. С. 287). Развитие этой точки зрения см.: *Кирпичников А. И.* Мелкие заметки об А. С. Пушкине и его произведениях // РС. 1899. Т. 97. Кн. 2. С. 441; Ходасевич. С. 106—113; Якубович 1935-I С. 518—519. Возражения против узкобиографического прочтения произведения см.: *Поливанов Л. И.* «Борис Годунов» (1825) // Пол. Т. 3. С. 8—10; *Сумцов Н.* «Скупой рыцарь» // РС. 1899. Т. 98. Кн. 5. С. 334—335; *Чебышев А. А.* Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина. С. 490—491; *Лопчинский А.* Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина. М., 1924. С. 12.

К числу личных, автобиографических мотивов «Скупого рыцаря» относят и проблему чести — рыцарской или дворянской, проблему «гарантий независимости» дворянства (см.: Рассадин. С. 79—100).

Постановка «Скупого рыцаря» была назначена на 1 февраля 1837 г. в Александринском театре в Петербурге вместе с драмой в трех действиях М.-В. Ансело «Мария, или 17 лет из жизни женщины» и одноактным водевилем «Дамский доктор», переделкой с французского Д. Т. Ленского. Спектакль должен был играть в бенефис В. А. Каратыгина (см. ниже, с. 765 письмо А. И. Тургенева). В афише было указано: «...в первый же раз: Скупой Рыцарь, сцены из Ченстоновой траги-комедии (The covetous Knight) в стихах А. С. Пушкина. Действующие лица: Герцог — г-н Григорьев б.; Барон — г-н Брянский; Альбер, сын его — г-н Каратыгин б.; Соло-

мон, жид, ростовщик — г-н Борецкий; Иван, слуга Альбера — г-н Третьяков» (Якубович 1935-1 С. 522; фототипическое воспроизведение афиши см. в кн: 100 лет. Александринский театр — театр Госдрамы. Л., 1932. С. 20). М. Б. Загорский привел, правда без ссылки на источник, текст одной из программ спектакля, на которой значится, что он будет представлен «в пользу г-жи Каратыгиной» (Загорский. С. 135). Ср. указание О. М. Фельдмана, что спектакль предполагался для бенефиса А. М. Каратыгиной (Фельдман. С. 155—156), которая, однако, в своих мемуарах писала: «...Пушкин подарил моему мужу, для его бенефиса, своего „Скупого рыцаря“...» (Каратыгина А. М. Мое знакомство с А. С. Пушкиным // П. в восп. Т. 1. С. 202). Следов, свидетельствующих об интересе Пушкина к постановке, не сохранилось.

Спектакль не состоялся из-за смерти Пушкина.

31 января 1837 г. А. И. Тургенев писал брату: «Случилось, что в день отпевания, т. е. завтра, в театре дадут его пиэсу. Пойду смотреть» (ПиС. Вып. 6. С. 61). 1 февраля он сообщил А. И. Нефедьевой: «Сегодня еще прежде дуэля назначена и в афишках объявлена была для бенефиса Каратыгина пиэса из Пушкина „Скупой рыцарь“, сцены из Ченстовой траги-комедии”. Каратыгин, по случаю отпевания Пушкина, отложил бенефис до завтра, но пиэсы этой играть не будут! — вероятно, опасаются излишнего энтузиазма...» (Там же. С. 66—67). «Скупого рыцаря» заменили водевилем «Сцепление ужасов» (афишу см. в кн.: 100 лет. Александринский театр — театр Госдрамы. С. 20—21).

Подзаголовок. *The covetous Knight* — «...прилагательное „covetous” (от глагола „covei” — вожделеть, сильно желать чего-либо, домогаться) означает не столько „скупой” (то есть скарედный, патологически бережливый), сколько „жадный”, „алчный”, „корыстолюбивый” (...). В начале XIX века слово „covetous” уже (...) воспринималось как библеизм или архаизм. (...) ...наиболее точный и распространенный эквивалент русского „скупой”, „скупец” — существительное „miser” (прил. «miserly») — был, несомненно, хорошо известен Пушкину хотя бы по ироническому „гимну скупости” из XII песни „Дон Жуана” Байрона, где оно повторяется четыре раза, и прежде всего по песне Вальсингама из той самой 4-й сцены I акта „Чумного города” Джона Вильсона, которая послужила основой для „Пира во время чумы”, написанного, как и „Скупой рыцарь”, осенью 1830 г. в Болдине». «Скупец (a miser), заболевающий среди своих богатств, — одна из жертв Чумы, о которых поет Вальсингам» (Долинин А. О подзаголовке «Скупого рыцаря». С. 96—97). К 1830 г. круг английского чтения Пушкина в подлинниках был еще весьма ограничен и включал прежде всего Байрона и Шекспира (см.: Цявловский М. А. Заметки о Пушкине. (...) 2. Пушкин и английский язык // ПиС. Вып. 17—18. С. 70—71). Поэтому литературный источник, от которого шел Пушкин, выбирая слово „covetous” для подзаголовка, вероятнее всего, восходит к Шекспиру, у которого оно отмечено восемь раз. «В семи случаях из восьми Шекспир использует слово „covetous” как обычный, рядовой эпитет и лишь однажды — в знаменитом монологе Генри V, героя одноименной хроники, — обыгрывает его двойное значение, строя на нем афористическую апологию чести (...):

By Jove, I am not covetous for gold,  
Nor care I who doth feed upon my cost;  
It yearns me not if men my garments wear;

Such outward things dwell not in my desires:  
But if it be a sin to covet honour,  
I am the most offending soul alive.

(Клянусь Зевсом, я не жаден к золоту, И мне безразлично, кто кормится за мой счет; Меня не трогает, когда носят мою одежду; Столь внешние вещи не затрагивают моих желаний; Но если грешно быть жадным к чести, Тогда моя душа — самая грешная на этой земле. — *англ.*) (IV, 3: 24—29). Жадность к „внешним вещам” (корыстолюбие, скупость) Шекспир резко противопоставляет „жадности к чести”, и это же противопоставление лежит в основе „Скупого рыцаря”. «Еще более вероятно, что с Шекспиром связана и сама конструкция названия-мистификации, которое образовано по принципу оксюморона и строится на контрасте между семантикой слова „рыцарь” и несовместимого с ним эпитета, антимомичного одной из основных рыцарских добродетелей. Аналогичные сочетания существительного „knight” с пейоративным эпитетом многократно встречаются у Шекспира в комедии „Виндзорские насмешницы” и в нескольких исторических хрониках, причем чаще всего они употреблены как устойчивая характеристика сэра Джона Фальстафа — героя, которого Пушкин считал „гениальным созданием” и о котором подробно писал в заметке из „Table-talk” (XII, 160). В „Виндзорских насмешницах” Фальстафа именуют „greasy knight” (II, 1: 112; «засаленный рыцарь»), „paltry knight” (II, 1: 164; «презренный рыцарь»), „dissembling knight” (III, 3: 153; «фальшивый рыцарь»), „fat knight” (IV, 1: 29; «жирный рыцарь»), „unvirtuous fat knight” (IV, 2: 235; «недостойный жирный рыцарь»), „unclean knight” (IV, 4: 59; «грязный рыцарь»). Кроме того, еще один лжерыцарь со сходным именем Джон Фастольф (историческое лицо) появляется в первой части хроники „Генри VI” (...). Он „узурпировал священное имя рыцаря и осквернил наш достойнейший орден” (IV, 1: 40), — говорил о Фастольфе благородный лорд Тальбот, называя его „подлым рыцарем” (base knight: IV, 1: 14). (...) Едва ли случайно Пушкин перечеркнул английское название в рукописи, где оно было дано без имени автора, и восстановил лишь тогда, когда, усложнив мистификацию, приписал авторство драмы некоему Ченстону, — лишенное защитной маскировки правдоподобно звучащей фамилии, оно слишком явно выдавало свое шекспировское происхождение» (Долинин А. О подзаголовке «Скупого рыцаря». С. 97—98, 100—101). В эссе «Рыцарство» Вальтера Скотта слово «covetous» в значении «скупой, жадный» было использовано в рассказе о богатом старом священнике, у которого его племянник просил денег на наряд для пышной церемонии (Scott. Chivalry. P. 644) — «случай, явно сходный с отношениями отца и сына в пьесе Пушкина» (Шоу. С. 398; см. также: Долинин А. О подзаголовке «Скупого рыцаря». С. 101—102). Отмечалось, что слово «covetous» встречается также в монологе Вараввы в «Мальтийском еврее» Марло (IV, 1: 51—56); см.: Проскурин. С. 461—462. О малой вероятности знакомства Пушкина с «Мальтийским евреем» см. выше, с. 754. О своеобразии значения английского слова «covetous» по отношению к русскому «скупой» в связи с анализом характеров главных героев пушкинской трагедии см.: Шоу. С. 366—370.



Сцена I  
(С. 105—111)

*Иван.* — По предположению В. Э. Рецеттера, «необъяснимо русское имя слуги» могло ассоциироваться в сознании Пушкина с названием романа Вальтера Скотта «Ivanhoe» (как известно, Пушкин не знал фонетических правил чтения английского текста и название романа читал как «Ивангое») — см.: *Рецеттер В. Э.* «Я жду его»: Скрытый сюжет «Скупого рыцаря». С. 26.

Ст. 1 и след. ...на турнире... — Описания рыцарских турниров Пушкин мог найти у Г. Халлама (Hallam. P. 311—313) и в эссе «Рыцарство» Вальтера Скотта (Scott. Chivalry. P. 638—640; Scott. Essais. T. 1. P. 216—223).

Ст. 5. ...проклятый граф Делорж! — Имя «Делорж» встречается во французской истории: в 1559 г. Габриэль де Лорж, граф Монтгомери, на турнире убил ударом копья французского короля Генриха II, а впоследствии был одним из вождей гугенотов, в стане которых заменил адмирала Колиньи. То же имя носил его отец, Жак де Лорж Монтгомери. Оба были образцом воинских добродетелей (см.: Лернер. Рассказы о П. С. 220—221). Рыцарь Делорж, о смелости и любовных приключениях которого ходило множество анекдотов, послужил прототипом героя баллады Ф. Шиллера «Перчатка» («Der Handschuh», 1797), переведенной В. А. Жуковским в 1831 г. (см.: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 478; примеч. И. М. Семенко). В основе баллады — эпизод, произошедший при дворе короля Франциска I, описанный в кн. Ж.-Ф. Сенфуа (Poullain de Saint-Foix) «Исторические заметки о Париже» («Essais historiques sur Paris», 1754—1757) (см.: *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 749; коммент. С. К. Апта и Н. Н. Вильмонта).

Ст. 10. *Его нагрудник цел венецианский...* — Нагрудник графа Делоржа должен был отличаться роскошной отделкой: Венеция славилась ювелирами и чеканщиками (см.: Устюжанин. С. 30).

Ст. 29 — 32. ... как все дамы ~ *И славили герольды мой удар...* — Те же детали повторяются при описании турнира в «(Сценах из рыцарских времен)» в монологе Франца (см. наст. т., с. 209).

Ст. 36 — 38. ...скупость — *Да! заразиться здесь не трудно ею Под кровлю одной с моим отцом.* — Ср. в письме Пушкина к П. В. Нащокину около (не позднее) 20 июня 1831 г.: «Жду дороговизны и скупость наследственная и благоприобретенная во мне тревожится» (Акад. Т. 14. С. 178; см.: Якубович 1935-1. С. 519).

Ст. 49 — 51. *Да ты б ему сказал, что мой отец Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль. Всему наследую.* — Ср. в «Скупом» Мольера (II, 3): «Tout ce que je saurois vous dire, c'est que sa famille est fort riche, qu'il n'a plus de mère déjà et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois» («Все, что я могу сказать о нем, это что семья его очень богата, что мать его уже умерла и он готов поручиться, если вам угодно, что отец его умрет ранее, чем пройдет восемь месяцев» — *фр.*) (*Molière. Œuvres complètes.* Paris, 1826. T. 3. P. 197 — Библиотека П. № 1183; см.: Томашевский 1936. С. 126, 124).

О. А. Проскуриным высказывалось мнение, что «в пушкинских произведениях выбор слова „жид“ или „еврей“ всегда контекстуально мотивирован: в авторской речи практически всегда используется форма „еврей“; „жид“ возникает как элемент чужого слова» (Проскурин. С. 459). Это мнение, однако, не подтверждается при

сквозном просмотре всех указанных в «Словаре языка Пушкина» случаев употребления данных слов. Слово «жид», пейоративный оттенок которого возник лишь в второй половине XIX в., в пушкинскую эпоху было стилистически нейтральным, эквивалентным слову «еврей».

Ст. 56. *Проклятый жид, почтенный Соломон...* — В «Айвенго» Вальтера Скотта еврей-ростовщик Исаак рассказывает, как аббаты и рыцари, приходя брать в долг, называют его другом, добрейшим Исааком, а в час расплаты — проклятым жидом («damned Jew») (глава XXXIII; см.: Якубович 1935-I. С. 516). Аналогичная конструкция с оксюморонной характеристикой повторяется в «Каменном госте»: «Мой верный друг, мой ветреный любовник» (см.: Соловьев В. Трагедия «ложного воображения» // Нева. 1973. № 6. С. 186).

Ст. 73. *Что дам тебе в заклад? свиную кожу?* — Свиная кожа — «пергамент с родословным деревом, с гербом или с рыцарскими, баронскими, феодальными патентами и правами» (Гуковский, II. С. 316). Возможно, выбор выражения определен стремлением Альбера унижить еврея, согласно религиозным воззрениям которого свинья является нечистым животным (ср.: Проскурин. С. 366, 460).

Ст. 75 — 76. *Иль рыцарского слова Тебе, собака, мало?* — О неукоснительном соблюдении рыцарем данного им слова говорилось, в частности, в труде Г. Халлама (см.: Hallam. P. 300—302). Значимость рыцарского слова Пушкин подчеркивал и в («Сценах из рыцарских времен»): рыцарь «скажет слово, ему верят».

Ср. обращения Альбера к Соломону в ст. 134 («Собака, змей!») и 138 («Вон, пес!»). По замечанию Проскурина, эти «характеристики находят близкие параллели в „Венецианском купце“, что, видимо, должно было служить залогом их уместности в драме „шекспировского типа“» (Проскурин. С. 365). О том же см.: Шоу. С. 374—375. «В то же время эти образы проходят и через „Айвенго“ Вальтера Скотта, который, видимо, заимствовал их у Шекспира (и отчасти у Марло) и осмыслил как знаки „исторического колорита“. Исаака Йоркского также постоянно именуют „собакой“ (преимущественно духовные лица и рыцари)» (Проскурин. С. 365; там же см. примеры из «Айвенго»).

Ст. 78. *...сундуки фламандских богачей...* — В XII—XV вв. Фландрия была одной из самых экономически развитых областей Европы. В 1384—1477 гг. она входила в состав Бургундского герцогства. О «фламандских богачах» этого периода Пушкин мог читать в «Истории герцогов Бургундских» Баранта, который, в частности, писал о том, что богатство и могущество фламандской буржуазии, ее независимость от аристократических структур власти не имели себе равных в Европе (см.: Barante. Histoire des ducs de Bourgogne. T. 1. P. 65—67; см.: Гуковский, II. С. 316).

Ст. 92 — 94. *... да через тридцать лет Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги На что мне пригодятся?* — Ср. реплику Клеанта в «Скупом» Мольера (I, 2): «Hé! que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir» («Ах! на что нам послужит богатство, если оно придет лишь тогда, когда минует возраст, в котором мы могли бы им насладиться» — фр.) (Molière. Œuvres complètes. T. 3. P. 173). Из этой же реплики выясняется, что Клеант делает займы, собираясь, как и Альбер, вернуть долг по получении наследства (см.: Томашевский 1936. С. 126).

Ст. 94 — 95. *...деньги Всегда, во всякий возраст нам пригодны...* — Т. Шоу соотносит эти слова со стихом «Любви все возрасты покорны...» из послед-

ней главы «Евгения Онегина», также написанной осенью 1830 г.: по мнению исследователя, замечание ростовщика представляет собой своеобразный вариант той же темы, в котором любовь подменяется деньгами, а влечение — выгодой, пользой (см.: Шоу. С. 378).

Ст. 100 и след. *О! мой отцу не слуг и не друзей...* — В послании Г. Р. Державина «К Скопихину» (1803), в той строфе, начало которой Пушкин намеревался взять в качестве эпиграфа к «Скупому рыцарю» (см. ниже, с. 776), имеется сходный образ:

Престань и ты жить в погребах,  
Как крот в ущельях подземельных,  
И на чугуновых там цепях  
Стеречь, при блеске искр елейных,  
Висящи бочки серебра  
Иль лаять псом вокруг двора

(Державин. Сочинения / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. С. 454—455). Ср. также в «Воспоминаниях на святках» Н. А. Полевого: «Вы, конечно, слышали, что один скупец, боясь воров, но в то же время жалея расходов, не хотел купить собаки, а купил только цепь, и, выходя по ночам из дома, гремел цепью и сам лаял собакою» (Новый живописец общества и литературы, составленный Николаем Полевым. М., 1832. Ч. 5. С. 174). Взаимодействие Пушкина и Полевого исключено: к 1832 г. «Скупой рыцарь» был уже написан; Полевым мог с ним познакомиться лишь в 1836 г. Вероятно, образ восходит к устному анекдоту о скупце (см.: Грибушин И. И. Из наблюдений над текстами Пушкина // Врем. ПК 1973. С. 84—85).

Ст. 102. *Как алжирский раб...* — «В средневековом Алжире существовало пиратское государство, и пленник, обращенный пиратами в раба, служил не просто господам, но разбойникам-нехристям», поэтому «алжирский раб — это (...) презираемая крайность даже такого отвратительного состояния, как рабство» (Рассадин. С. 67).

Ст. 112 и след. *А можно б...* — Ср. сходный эпизод в семнадцатой главе «Пертской красавицы» Вальтера Скотта, в котором рыцарь Раморни намекает принцу Ротсею 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?..“» («„Вы не дерзнули бы омочить свои руки в королевской крови?“ — сказал принц строго. „Фу, милорд, ни в коем случае — не нужно проливать кровь: жизнь может угаснуть, она угаснет — сама собою (...). Позволить человеку умереть — не значит его убивать“. (...) „А наш отец и предшественник, — сказал Ротсей, — будет ли он жить (...) или его также постигнет одна из тех случайностей, вследствие которых люди перестают жить?..“» — *англ.*) (Scott W. The Fair Maid of Perth // Waverly Novels: In 24 vol. London, 1901. Vol. 21. P. 335—336; Ch. XVII). Возмущенный принц 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» («Не смейте, под страхом смерти, снова об этом со мною заговаривать. Я выдам вас моему отцу» — *англ.*) (Ibid. P. 337; см.: Якубович 1935-1. С. 516).

Ст. 117. *Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной...* — «Имя старичка-аптекаря Товий взято из „Венецианского купца” Шекспира, где друг Шейлока носит то же имя» (Степанов Л. А. «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. Статья 1-я: Трансформация традиций в творческом процессе // *Филология — Philologica*. Краснодар, 1993. № 1. С. 30).

Ст. 135. *На воротах повешу.* — 30 сентября 1830 г. Пушкин писал Н. Н. Гончаровой: «...ваша любовь (...) мешает мне повеситься на воротах моего печального замка (где, замечу в скобках, мой дед повесил француза-учителя, аббата Николая, которым был недоволен» (Акад. Т. 14. С. 114, 417; оригинал по-фр.); см.: Якубович 1935-І. С. 517. О том же учителе, которого дед поэта «весьма феодално повесил на черном дворе» (Акад. Т. 12. С. 311), говорится в «(Начале автобиографии)» (см.: Благой 1931. С. 176). Ср. в «Айвенго»: «... a baron who would have hung him up at his own door whithout any form of trial» («...барон, который повесил бы его у своих дверей без всякого суда» — *англ.*) (Scott W. Ivanhoe // *Waverly Novels*. Vol. 9. P. XIV; см.: Якубович 1935-І. С. 517).

Ст. 138 — 140. *Вот до чего меня доводит Отца родного скупость! Жид мне смел Что предложить!* — Ср. в «Скупом» Мольера (II, 1): «Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères: et on s'étonne, après cela, que les fils souhaitent qu'ils meurent!» («Вот до чего бывают доведены молодые люди проклятой скупостью отцов; и после этого удивляются, что сыновья желают их смерти!» — *фр.*) (Molière. *Œuvres complètes*. Т. 3. P. 196; см.: Томашевский 1936. С. 124, 126, 128).

Ст. 147 — 148. *Его червонцы будут пахнуть ядом, Как сребренники пращура его...* — О спорном прочтении ст. 147 см. выше, с. 749—750. Согласно Евангелию, Иуда предал Христа в руки иудейских первосвященников за тридцать серебряников. По мнению О. А. Проскурина, который считает, что последнее слово в ст. 147 следует читать: «адом», чисто «механическая» речевая соотнесенность «адского» зловония денег ростовщика с именем Иуды (стереотипным метонимическим обозначением любого еврея вообще) в устах Альбера приобретает более глубокий смысл, если принять во внимание, что в культурном обиходе европейского средневековья сюжет об Иуде не исчерпывался лишь канонической историей о предательстве Иисуса; так, широкую известность в средние века имело «Житие Иуды Предателя», которое, среди прочих преступлений, приписывало Иуде грех отцеубийства — т. е. тот грех, к которому Соломон подталкивает Альбера и мысль о котором, по-видимому, находит отзыв в душе рыцаря. «Трагическая острота ситуации» состоит «в том, что роль Иуды уготована» не Соломону, а «самому Альберу» (Проскурин. С. 373). Однако знакомство Пушкина с «Житием Иуды Предателя» не имеет подтверждений. Ср. иную параллель — из «Пертской красавицы», где о Двайнинге (см. о нем выше, с. 755) сказано: «Even the medicaments which are prepared by his hands have a relish of poison» («Даже лекарства, приготовленные его руками, отдают ядом» — *англ.*) (Scott W. *The Fair Maid of Perth*. P. 334).

В. Е. Ветловской была предпринята попытка истолковать многоточие в конце ст. 148 как знак незавершенности фразы, требующей продолжения. Ветловская реконструировала это продолжение, опираясь на некую гипотетически вводимую ею интонационную схему якобы «недописанных» автором или «непроизнесенных» героем стихов; по ее мнению, такая схема могла бы выглядеть следующим образом:

Его червонцы будут пахнуть ядом,

Как сребренники пращура его...

( U — U пахнут ).

В поисках образа или слова, при помощи которого можно было бы восполнить обозначенный ею же самой «пробел» (U — U), Ветловская выстраивает следующий ряд ассоциаций: червонцы Соломона связаны с преступлением и, значит, с возмездием (которое и заслужил Иуда); с другой стороны, Соломон отдает деньги под угрозой быть повешенным, следовательно, эти деньги — «выкуп за веревку». «Мотивы повешения и веревки прямо связывают червонцы ростовщика и сребреники Иуды»; соответственно, прерванная Альбером фраза может иметь следующее продолжение: «Его червонцы будут пахнуть ядом, Как сребреники пращура его... (Веревкой пахнут)» (Ветловская В. Е. Чем пахнут сребреники Иуды? // РЛ. 1991. № 3. С. 90—92). Ср. указание Проскурина на некорректность постановки подобной задачи: принципы поэтического построения «Скупого рыцаря» исключают саму «возможность авторской установки» на какую бы то ни было «читательскую реконструкцию „продолжения“ реплики Альбера». В системе стиховой речи неперенным условием таких ситуаций «является возможность правильного угадывания пропущенного пассажа. Поэтому чаще всего пропущенным элементом стиха оказывается рифмующееся слово»; очевидно, что в безрифменном произведении (каковым является «Скупой рыцарь») этот прием не применим. Кроме того, подразумеваемое Ветловской «продолжение» «вступает в резкое противоречие с принципами стиховой организации „Скупого рыцаря“»: трагедия написана пятистопным ямбом; «словосочетание „веревкой пахнут“ равняется пяти слогам, т. е. двум с половиной ямбическим стопам». Таким образом, «реконструированная» Ветловской фраза «ломает структуру стиха», что делает ее появление особенно неправдоподобным, учитывая, что «Пушкин не отступает от правильного пятистопного ямба на протяжении всей пьесы, и никаких „зависающих“ полустиший в ней нет» (Проскурин. С. 356—357).

Ст. 150 — 151. *А то, что мне прислал В подарок из Испании Ремон?* — Об иностранном вине, которое имеют обыкновение пить рыцари, говорится и в «(Сценах из рыцарских времен)»: в замке Ротенфельда вспоминают о «кипрском вине», выпитом «на прошлой неделе» (см.: Косталевская. С. 108—109).

Ст. 152 — 153. *Вечор я снес последнюю бутылку Больному кузнецу.* — В первоначальном варианте: «Больному мельнику». Возможно, замена мельника на кузнеца мотивирована стремлением к бытовому правдоподобию: Альбер скорее мог водить знакомство с кузнецом, нежели с мельником (см.: Устюжанин. С. 38). В черновых вариантах «маленьких трагедий» тема мельника и мельницы — одна из ведущих тем «Русалки» — встречается неоднократно: см. варианты сцены I «Каменного гостя», наст. т., с. 399, 402.

Ст. 157 — 158. *Меня держать как сына, не как мышь, Рожденную в подполье.* — К этой реплике Альбера восходит одна из ключевых мифологем русской культуры: образ подполья, воплощенный в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского (1864) (см.: Бем А. А. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского: (Схождения и расхождения) // Пушкинский сб. Прага, 1929. С. 224. См. также: *Благой Д. Д.* Достоевский и Пушкин // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 380—381).

Сцена II  
(С. 112—114)

Ст. 10 и след. *Читал я где-то...* — Эпизод восходит к «Истории» Геродота. У Геродота (IV, 92) рассказано, как персидский царь Дарий повелел каждому из своих воинов положить по камню на указанное место. Воины исполнили приказ, и возникла огромная груда камней (см.: *Альтман М. С. Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 119*). Анекдоты аналогичного содержания приурочивались к различным историческим моментам. Ср., например, сходное предание о том, как была воздвигнута пирамида над могилой молдавского государя в «Записках бригадира Моро-де-Бразе», которые Пушкин готовил к изданию в 1835 г. (см.: *Якубович 1935-I. С. 516*). По мнению В. Е. Ветловской, слова Барона повторяют также мотивы рассказа Геродота о Ксерксе (VII, 44): «Дойдя до Абидоса, Ксеркс пожелал произвести смотр своему войску. Для этого уже раньше (...) был воздвигнут здесь на холме трон из белого мрамора (...). там царь восседал, сверху вниз глядя на берег, обозревая войско и корабли (...). Увидев, что весь Гелеспонт целиком покрыт кораблями и все побережье и абидосская равнина кишат людьми, Ксеркс возрадовался своему счастью» (*Геродот. История: В 9 кн. Л., 1972. С. 327—328*; см.: *Ветловская В. Е. Проблемы Нового времени в понимании Пушкина. С. 69*).

Ст. 15—16. *И дол, покрытый белыми шатрами, И море, где бежали корабли.* — Ср. в «Пророке» (1826): «И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье» (*Акад. Т. 3. С. 30*).

Ст. 41. *Тут есть дублон...* — Дублон — старинная испанская монета; в XV—XVI вв. дублон чеканился также в Италии и Швейцарии.

Ст. 62—63. *...за злато отвечает Честной булат...* — Та же оппозиция — в стихотворении «Золото и булат» (1826) (см.: *Ч. ....ов. Заметки. С. 26*).

Ст. 69—70. *...приятно И страшно вместе.* — Ср. в «Моцарте и Сальери»: «...и больно и приятно, Как будто тяжкий совершил я долг, Как будто нож целебный мне отсек Страдавший член!»; в «Каменном госте»: «Странную приятность Я находил в ее печальном взоре И помертвельх губах...».

Ст. 73—74. *Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах...* — Ю. М. Лотман видит в этих словах отражение эпикурейской доктрины: боги «не вмешиваются в ход земных дел, управляемых слепой судьбою, а пребывают в глубоком покое, блаженном бездействии. Они спят сном потенциальной мощи и, не участвуя в людской суете, являют людям образец для подражания». Подобные мысли звучат у исповедовавших эпикурейский стоицизм поэтов-либертинцев, Теофиля де Вио (*Viau, 1590—1626*) и его учеников. О богах (вместо единого Бога) говорили и ренессансные предшественники либертинцев. «Таким образом, Пушкин наделяет Барона, который еще рыцарь, философией эпикурейца (либертинаж для него — явно ренессансное явление). Однако тут же совершается знаменательная подмена: (...) эпикурейские боги, блаженствующие в мощном бездействии, заменяются золотыми монетами» (*Лотман Ю. М. Заметки к проблеме «Пушкин и французская культура». С. 357—362*).

Ст. 80 и след. *Послушна мне, сильна моя держава...* — Ср. в «Борисе Годунове» (1825) реплику Шуйского, обращенную к Годунову: «Конечно, царь, сильна твоя держава». От нее Шуйский переходит к мыслям о Самозванце, от которого исходит угроза для государства. Аналогичное движение — в монологе Барона. От

утверждения силы он переходит к мыслям о наследнике, который разорит его «державу» (см.: Рассадин. С. 68).

Ст. 84 — 85. *Безумец, расточитель молодой, Развратников разгульных собеседник!* — Ср. слова Сальери о Моцарте: «...озаряет голову безумца, Гуляки праздного...» (см.: Дарский. С. 31).

Ст. 86 — 90. *...он, он! сойдет сюда <...> С толпой ласкателей, придворных жадных. <...> Он сундуки со смехом отпрет.* — Профанный смех толпы, разбивающей священные сосуды, сопоставим с образами, возникающими у Пушкина при описании отношений поэта и толпы. Ср. эпиграф к стихотворению «Поэт и толпа» (1828): «*Procul este, profani*» («Отойдите, непосвященные» — лат.) (Акад. Т. 3. С. 141); ср. также в стихотворении «Поэту» (1830): «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной» (Акад. Т. 3. С. 223; курсив наш. — Ред.) (см.: Monnier A. *Le grand oeuvre du baron Philippe*. P. 240).

Ст. 93 — 94. *Он разобьет священные сосуды, Он грязь елеем царским напойт...* — Царский елей — «миро, применявшееся <...> для совершения обряда миропомазания, важнейшей части коронационной церемонии <...> хранилось оно в освященных сосудах» (Бэлза И. Ф. Заметки о поэтике Пушкина // Контекст 1987: Литературно-теоретические исследования. М., 1988. С. 70).

Ст. 105 — 110. *И совесть никогда не грызла, совесть ~ Смущаются и мертвых высылают?..* — Ср. в «Ижорском» В. К. Кюхельбекера: «Но алчный коршун — совесть занимала, Живили угрызения меня!» (Подснежник. СПб., 1829. С. 107; см.: Виноградов. Стилль П. С. 261). 2 февраля 1853 г. И. С. Тургенев писал П. В. Анненкову: «Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток не русского происхождения — от них веет переводом, а именно:

...совесть,  
Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть

и т. д.

до

Смущаются и мертвых высылают.

Чистая английская, шекспировская манера!» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 2. С. 199). У Шекспира образ могил, извергающих своих мертвецов, повторяется неоднократно. Так, когда Макбету является дух убитого Банко (III, 4), король говорит жене:

If charnel-houses and graves must send  
Those that we bury back, our monuments  
Shall be the maws of kites.

«Если склепы и могилы высылают назад Тех, кого мы хороним, то нашими надгробиями Будут утробы коршунов — англ.). В «Буре» («The Tempest», 1611 (?)—1612) Просперо обращается к эльфам (V, 1):

...graves at my command,  
Have waked their sleepers, oped, and let'em forth

⟨Могилы по моему велению Будили своих спящих, разверзались и выпускали их наружу — *англ.*⟩. Гамлет спрашивает тень своего отца (I, 4):

Why the sepulchre,  
Wherein we saw thee quietly inurn'd  
Hath open'd his ponderous and marble jaws,  
To cast thee up again?

⟨Зачем гробница, В которую мы тебя с миром опустили, Разверзла свой тяжелый и мраморный зев И извергла тебя обратно? — *англ.*⟩. В другом месте (III, 2) Гамлет говорит: «churchyards yawп» ⟨«кладбища разверзаются» — *англ.*⟩. В «Короле Генрихе VI» («King Henry VI», 1589—1592(?)). (Ч. 2; I, 4) описана зловещая ночь, когда «ghosts break up their graves» ⟨«призраки разверзают свои могилы» — *англ.*⟩ (см.: Лернер. Рассказы о П. С. 218—220). Ср. также в песне Пэка в «Сне в летнюю ночь» («A Midsummer-Night's Dream», 1594) (V, 2):

Now it is the time of night  
That the graves, all gaping wide,  
Every one lets forth his sprite,  
In the churche-yard paths to glide.

⟨Настало такое время ночи, Когда все могилы до единой, широко разверзшись, Высылают своих духов Скользить по кладбищенским дорожкам. — *англ.*⟩ (см.: Долинин А. О подзаголовке «Скупого рыцаря». С. 95). Этот же образ Пушкин мог встретить и в «Людовико Сфорца» Барри Корнуолла: «What, can the grave give up its habitant?» ⟨«Как, разве может могила возратить своего обитателя?» — *англ.*⟩ (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. P. 5, 4th pag.; см.: Якубович 1935-1. С. 520).

### Сцена III (С. 115—120)

Ст. 2. *Стыд горькой бедности.* — Эпитет «горькой», появившийся в печатной редакции пьесы, возможно, восходит к драматической сцене Барри Корнуолла «The Falcon» ⟨«Сокол» — *англ.*⟩, которая начинается словами: «Oh! roverty. And have I learnt at last Thy bitter lesson?» (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. P. 38, 4th pag.). Пушкин пробовал переводить эту сцену: «О бедность! Затвердил я наконец урок твой горький...» (1835) (см.: Благой 1931. С. 190).

Ст. 9—10. *Я жду его. Давно мы не видались. Он был друг деду моему.* — По наблюдению В. Э. Рецептера, из этих слов видно, что Герцог вызвал Барона еще до того, как жалоба Альбера была высказана (обстоятельство, нередко ускользающее от внимания интерпретаторов пьесы). Из дальнейшего диалога Герцога и Барона следует, что они не видались около двадцати лет. За это время (возможно, незадолго до начала действия драмы) Герцог сменил на престоле своего отца. Следовательно, Барон не являлся во дворец ни на погребение, ни на торжества по поводу восшествия на престол молодого Герцога, т. е. его отдаление от двора носило почти



вызывающий, демонстративный характер. Герцог явно хочет восстановить отношения с «некогда дружественной и мощной дворянской династией», и сокровища Барона, по-видимому, служат одной из главных причин такого намерения. Отсюда — повышенное внимание Герцога к Альберу. Если допустить, что сцена в подвале разворачивается уже после того, как Барон получил герцогский вызов, то «пир», устроенный в подземелье, и сетования на неумолимое время непосредственно связаны с предстоящим визитом во дворец и возможными посягательствами государства (а не только прямого наследника). Нереализованный в печатной редакции вариант начала драмы, зафиксированный наброском начальных стихов первой реплики Альбера на л. 1 об. автографа: «Сам герцог звал меня на бал», указывал, что исходным событием драмы является не один, а два вызова, направленные Герцогом и отцу, и сыну, «а раз так, то именно Герцог является единственным источником действия в „Скупом рыцаре“, именно он властной рукой двигает скрытый сюжет» (Рецептер В. Э. «Я жду его»: Скрытый сюжет «Скупого рыцаря». С. 10—21, 29).

Ст. 32. *Турниры, праздники.* — В труде Баранта «История бургундских герцогов» неоднократно повторяется стилизованная формула «les tournois et les fêtes» («турниры и праздники» — фр.) (см.: Гуковский, П. С. 315). Озаглавленный теми же словами раздел имеется и в труде Г. Халлама (см.: Hallam. P. 311).

Ст. 63 — 64. *Уединенье И праздность губят молодых людей.* — Ср. описание Пушкиным своей жизни в Михайловском в письме к Д. М. Шварцу около 9 декабря 1824 г.: «Уединение мое совершенно — праздность торжественна» (Акад. Т. 13. С. 404; см.: Якубович 1935-1. С. 519).

Ст. 76 — 82. *Он... он меня ~ Обокрасть.* — Ср. описание Пушкиным своей ссоры с отцом в письме к Жуковскому от 31 октября 1824 г.: «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? (...) дойдет до правительства, посуди что будет. Доказывать по суду клевету отца для меня ужасно, а на меня и суда нет» (Акад. Т. 13. С. 116—117). См. также письмо к Жуковскому от 29 ноября 1824 г. (см.: Кирпичников А. Н. Мелкие заметки об А. С. Пушкине и его произведениях. С. 441).

Ст. 89. *Благодарю. Вот первый дар отца.* — Ср. реплику Клеанта в «Скупом» Мольера (IV, 5), брошенную в ответ на заявление Гарпагона, что он отрекается от Клеанта как от сына, лишает его имущества и проклинает его: «Je n'ai que faire de vos dons» («Мне нечего делать с этими вашими дарами» — фр.) (Molière. Œuvres complètes. Т. 3. P. 242).

Ст. 102 — 103. *Где ключи? Ключи, ключи мои!* — Ср. ст. 84 сцены I и ст. 89 сцены II — во всех трех случаях упоминание о ключах связано со смертью (см.: Луков В. А. Об идейной композиции «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Вопросы русской литературы. М., 1969. С. 47).

Ст. 103. *Он умер.* — Символический акт убийства повторяется в «Пиковой даме» (1833): и Германн, и Альбер становятся причиной смерти своих антагонистов, не совершая при этом физического убийства (см.: Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» // Вацуро 1994. С. 278).

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ,  
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ,  
ВАРИАНТЫ

ВАРИАНТЫ БЕЛОВОГО АВТОГРАФА

(С. 392—397)

Эпиграф. *Престань и ты жить в погребах Как крот в ущельях подземельных* — начальные стихи 7-й строфы послания Г. Р. Державина «К Скопихину» (см. выше, с. 769, примеч. к ст. 100 и след. сцены I).

## МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

(С. 121 и 398)

Автограф текста трагедии неизвестен.

Отдельная запись варианта заглавия: «Зависть» (ПД 144) — предположительно обложка трагедии на листе с записанными позднее черновиками стихотворений «В начале жизни школу помню я...» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (оба — октябрь 1830). Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 289. Научное описание, выполненное Т. И. Краснобородько, см.: Болдинские рукописи. Т. 1. С. 154—155. Факсимильное воспроизведение: Там же. Т. 3. С. 137.

«Моцарт и Сальери» трижды упоминается в пушкинских списках произведений: 1) в «(Проекте из десяти названий)» (см. наст. т., с. 243), составленном не ранее 29 июля 1826 г. и предположительно не позднее 20 октября 1828 г. (см. примеч. к нему, наст. т., с. 996—997); 2) в списке «I Окт. II Скупой III Салиери IV Д. Г. V Plague (Чума — *англ.*)» (ПД 1621, л. 2 об.; составлен, вероятно, в ноябре 1830 г. — см. Рукою П. 1997. С. 216); 3) в списке «Скуп. [Из *англ.*] Моц. и Саль. с не. Пир чумы с *анг.*» (ПД 168, л. 2 об.; составлен не ранее ноября 1830 г. и не позднее 1833 г. — см.: Рукою П. 1997. С. 217; возможно, пометы «Из *англ.* (ийского)», «с не(мецкого)» и «с *анг.* (ийского)» Пушкин предполагал поставить при публикации трагедий).

Впервые: СЦ на 1832 г. СПб., 1831. Отдел «Поэзия». С. 17—32, с датой под текстом: «26 октября 1830». Перепечатано: Стихотворения А. С. Пушкина: (Из Северных Цветов 1832 года). СПб., 1832. С. 1—12, с датой под текстом: «26 октября, 1830». Текст, за исключением одной запятой, совпадает с СЦ. Издание не поступило в продажу (вероятно, тираж был уничтожен в связи с конфликтом Пушкина с III Отделением по поводу его стихотворения «Анчар» — см.: Смирнов-Сокольский. С. 289—303). Вошло в Ст 1832, с. 89—106, в отдел произведений 1830 г., с рядом пунктуационных отличий от СЦ. Печаталось по СЦ: в цензурную рукопись Ст 1832 (ПД 420) вложены листки, вырванные из СЦ (л. 46—53 об.). Карандашом зачеркнута часть даты («26 октября»), стоявшей под текстом СЦ (вычеркивание связано с хронологическим распределением материала в Ст 1832: под текстами отдельных произведений отсутствуют датирующие пометы, поскольку произведения распределены по годовым рубрикам). Поправок в тексте нет. Пунктуационные отличия от СЦ возникли, вероятно, вследствие корректорской правки (возможно, не пушкинской).

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 1.

Печатается по Ст 1832.

Завершение работы над произведением датируется 26 октября 1830 г. в соответствии с датой, указанной в СЦ. Замысел относится ко времени михайловской ссылки. См. запись в дневнике М. П. Погодина от 11 сентября 1826 г., сделанную со слов Д. В. Веневитинова, который накануне встречался с Пушкиным, только что приехавшим в Москву из Михайловского: «„Борис Годунов“ — чудо. У него еще „Самозванец“, „Моцарт и Сальери“, „Наталя Павловна“, продолжение „Фауста“, 8 песен „Онегина“ и отрывки из 9-й(?) и проч.» (П. в восп. Т. 2. С. 9). В какой степени замысел был реализован к осени 1830 г. — неизвестно. О работе над трагедией осенью 1830 г. в Болдине имеются свидетельства самого Пушкина (письмо к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.), П. А. Вяземского (Записная книжка № 8 за 1829—1837 гг., запись от 19 декабря 1830 г. — см.: Вяземский П. А. Записные

книжки: (1813—1848). М., 1963. С. 208) и М. П. Погодина (письмо к С. П. Шевыреву от 13 апреля 1831 г. — см.: РА. 1882. Кн. 3. Вып. 6. С. 184).

Заглавие «Зависть» записано, вероятно, в октябре 1830 г. — тогда же, когда и другие тексты автографа ПД 144. В 1826 г. Пушкин собирался назвать свою драму «Моцарт и Сальери» (см. выше, запись в дневнике М. П. Погодина) и в конце концов остановился на этом первоначальном заглавии.

Источником замысла трагедии послужили слухи о предсмертном признании итальянского композитора Антонио Сальери (Salieri, 18 августа 1750—7 мая 1825) в отравлении великого австрийского композитора Йохана Хризостомуса Вольфганга Готлиба Моцарта, обычно называемого Вольфганг Амадей Моцарт (Mozart, 27 января 1756—5 декабря 1791). Печатно и изустно распространявшиеся в Европе и России в конце 1823—начале 1824 г. вместе с сообщениями о том, что Сальери покончил или пытался покончить с собой, эти слухи с новой силой вспыхнули накануне и сразу после его смерти. Широта их распространения затрудняет точное указание источников, откуда Пушкиным были почерпнуты сюжетная основа трагедии и биографические сведения об ее персонажах.

К моменту создания произведения уже существовали весьма обстоятельные биографии как Моцарта, так и Сальери. В 1798 г. в Праге первый биограф Моцарта Ф. Нимечек (Niemetschek) выпустил книгу «Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart» («Жизнь капельмейстера Вольфганга Готлиба Моцарта» — нем.). В 1828 г. в Лейпциге, также на немецком языке, вышла книга Н. Г. Ниссена (Niessen), женившегося на вдове Моцарта: «Biographie W. A. Mozart's» («Биография В. А. Моцарта» — нем.); в числе прочих сведений здесь содержится дословное повторение значительной части книги Нимечека; некоторое количество экземпляров биографии, написанной Ниссенем, продавалось в Петербурге (см.: Браудо. С. 105). В обеих книгах смерть Моцарта объясняется исключительно болезнью, но оба биографа упоминают разговор Моцарта с женой, в котором он утверждал, что его отравили: «Моцарт начал говорить о смерти и уверять, что Реквием он сочиняет для себя. При этом слезы выступили у него на глазах, и, когда она попыталась отговорить его от черных мыслей (den schwarzen Gedanken), он сказал: „Нет, нет, я слишком чувствую, что долго не протяну: несомненно мне дали яд! Я не могу отделаться от этой мысли“. Тяжело упала эта речь на сердце его супруги; она едва могла утешить его и доказать беспочвенность его тоски» (оригинал по-нем.: Niessen N. G. Biographie W. A. Mozart's. Prag, 1798. S. 563; то же: Niemetschek F. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. S. 34). По Ниссену, этот разговор состоялся приблизительно за месяц до смерти композитора. О трагическом предчувствии смерти, охватившем Моцарта перед кончиной, идет речь и в работе Стендаля «Жизнь Моцарта» («Vie de Mozart», 1814). В 1827 г. в Вене вышла весьма обширная биография Сальери, написанная И. Ф. фон Мозелем (Mosel): «Über das Leben und die Werke des... Anton Salieri» («О жизни и творчестве... Антонио Сальери» — нем.).

Знакомство Пушкина с немецкоязычными изданиями весьма сомнительно. Тем не менее книга Нимечека, а следом за ним и книга Ниссена, где Сальери охарактеризован как злейший враг Моцарта, содержат ряд фрагментов, почти дословно совпадающих с пушкинским текстом (см. ниже, с. 797, 800, 805, примеч. к ст. 20—21, 71 и след. сцены I и ст. 27—28 сцены II). Сведения о жизни Моцарта проникли и в русскую печать, в том числе находившуюся в поле зрения Пушкина. В «Пантеоне

иностранной словесности» (М., 1818. Ч. 3) в переводе Н. М. Карамзина были опубликованы «Анекдоты из жизни славного Моцарта» (с. 32—45). О последних годах жизни Моцарта там говорилось: «Приведенный в слабость болезнию и будучи от природы меланхолического характера, он беспрестанно терзался мыслями о смерти и разрушении» (с. 41). Там же была рассказана история заказа Реквиема: «Однажды, когда Моцарт погружался в горестные мысли свои, перед домом его остановилась карета; вошел человек, богато одетый, средних лет, и с важным видом сказал, что один знатный господин, которого имя не должно быть известно, просит его сочинить панихиду на смерть милого ему друга. Сие предложение и таинственный вид человека тронули Моцартову душу: он согласился. Незнакомец скрылся, оставив на столе 100 червонцев. Моцарт задумался; не слушал примечаний жены своей на сие странное явление; через несколько минут потребовал бумаги и начал писать. Казалось, что всякая нота была для него вдохновением; он работал день и ночь. Почти насильно сажали его в карету и возили по улицам: Моцарт не говорил ни слова; чувства его казались мертвыми. Через несколько времени незнакомец опять явился: Моцарт извинялся, что не успел кончить, обещая через месяц вручить ему панихиду. Незнакомец опять положил на стол 100 червонцев и вышел, не хотев наименовать себя. За ним послали слугу; но слуга потерял его из виду и возвратился ни с чем. Тут Моцарт совершенно уверился, что сей человек приходил с того света и что он Ангел смерти. Это еще более воспало его душу; он хотел оставить по себе вечный, бессмертный памятник; пылал духом, но угасал физически; часто от слабости закрывал глаза, но снова открывая их, в ту же минуту принимался опять за работу; через месяц кончил... Незнакомец пришел; но Моцарт был уже во гробе!» (с. 43—45; см.: *Серман И. Э.* Один из источников «Моцарта и Сальери» // ПИМ. Т. 2. С. 390). В 1826 г. о заказе Реквиема рассказывал Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» (№ 40. 3 апр.), в статье «Концерт 31 марта». Здесь подчеркивались обеспокоенность Моцарта этим заказом и его убежденность в том, что «Requiem он сочиняет для себя» (см.: Кац 1995—1996. С. 427).

Несомненно ориентируясь на подобного рода сведения, Пушкин, однако, явно не стремился к воссозданию документальной точности всех содержащихся в них деталей. Так, во всех без исключения биографиях говорится о тяжелой болезни композитора, мучившей его в пору написания Реквиема, между тем пушкинский Моцарт не проявляет никаких признаков недуга и умирает от яда, поднесенного ему Сальери.

Сохранилась заметка Пушкина о Сальери, написанная не ранее 1832 г.:

«В первое представление „Дон Жуана“, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта — раздался свист — все обратилось с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью.

Салиери умер лет 8 тому назад. Некоторые нем⟨ецкие⟩ журн⟨алы⟩ говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать „Д⟨он⟩ Ж⟨уана⟩“, мог отравить его творца» (Акад. Т. 11. С. 218).

Содержание заметки Пушкин почти дословно повторил 4 марта 1834 г. в разговоре с Г. Г. Гагариным, который передал этот разговор в письме к матери от 6 марта того же года. Гагарин сообщал, что Пушкин «опирался на авторитет одной немецкой газеты того времени» (оригинал по-фр.: *Найдич Э.* Пушкин и художник Г. Г. Гагарин // ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 272—274).

Упоминание о том, что на смертном одре, находясь в беспамьятстве, композитор признался в преступлении, на которое даже злейшие враги не сочли бы его способным, действительно присутствует в тексте вполне апологетического некролога Сальери, помещенного в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» (*Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1825. Bd 27. № 24. Juny. S. 413) авторитетным музыкальным критиком И. Ф. Рохлицем (Rochlitz), автором ряда статей о Моцарте. Впрочем, имени Моцарта Рохлиц не упоминает. «Всеобщую музыкальную газету» получали в Петербурге (экземпляр за 1825 г. имеется в РНБ). Сообщение Рохлица было подхвачено многими европейскими журналами (см.: Браудо. С. 107).

С точки зрения М. П. Алексеева, в заметке «〈О Сальери〉» Пушкин мог «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“». В доказательство того, что соответствующие сведения были получены Пушкиным из вторых рук и приведены по памяти, Алексеев указал на фактическую ошибку, допущенную в пушкинской заметке: Сальери не мог присутствовать на первом представлении «Дон Жуана», так как оно состоялось в Праге 29 октября 1787 г., когда Сальери находился в Вене (Алексеев 1935. С. 525). Следует, впрочем, учесть, что ссылка на немецкие журналы отнесена Пушкиным к известию об отравлении, а не к факту освидетания Сальери моцартовской оперы. Можно было бы предположить, что последнее событие произошло во время венской премьеры 7 мая 1788 г., на которой Сальери присутствовал. Однако в Вене опера была принята публикой холодно («...смею ли сказать? „Дон Жуан“ не имел успеха!» — констатировал Да Понте, автор либретто, вовсе не склонный преуменьшать успех своих произведений (оригинал по-ит.: *Da Ponte L. Memorie. Bari, 1918. P. 134*)), поэтому описанная Пушкиным картина замершего в восторге зала и сменяемого завистью Сальери не соответствует и венской премьере. Не исключено тем не менее, что именно отголоски венского провала послужили основой устной легенды, нашедшей отражение в заметке «〈О Сальери〉».

Во французскую прессу слухи об отравлении проникли в 1824 г. Как указал А. А. Долинин, 15 апреля этого года в парижской газете «*Journal des Débats Politiques et Littéraires*», которую Пушкин наверняка читал в Одессе, была напечатана анонимная заметка следующего содержания: «Сегодня в одной газете говорится об отравлении Моцарта, совершенном Сальери, как об установленном факте. Вот что пишет из Вены музыкант, часто встречающийся с прославленным композитором, из которого хотят сделать какого-то Дерю или Кастена: „Мы были сильно удивлены, прочитав в нескольких французских и даже немецких газетах, что Сальери перерезал себе горло в венской больнице, где он срочно нанял отдельную палату. Сей старец постоянно живет в кругу семьи, окруженный заботой и любовью. Однако верно, что старость несколько помутила его разум. Вот весьма необычное подтверждение этому. Одна из его причуд состоит в том, что он отводит в сторону всех своих знакомых и говорит им с веселой миной на лице: „Я должен раскрыть вам маленькую тайну: именно я, мой дорогой, отравил Моцарта, потому что чрезмерно ему завидовал; но, признаюсь вам, я не испытываю ни малейших угрызений совести, потому что это не мешает мне сочинять прелестные каноны“. Все те, кому он сделал свое странное признание, расценивают его как проявление безумия. Есть ли во всей жизни Сальери такое, что можно было бы совместить с ужасом подобного злодейства? В то, что он за-

видовал возвышенному автору «Дон Жуана», очень легко поверить; но между завистью и убийством нужно еще, слава Богу, преодолеть огромное расстояние. Сальери же всегда слыл за человека достойных чувств и доброго нрава» (оригинал по-фр.). А.-Ф. Дерю (Desrues, 1744—1777) и Э. Кастен (Castaing, 1796—1823) — знаменитые отравители. Последний убил близкого друга, напоив его за ужином отравленным вином. Дальнейшие сведения, сообщаемые в заметке, неточны: с конца 1823 г. и до самой смерти Сальери находился в больнице, и посетители к нему допускались только в порядке исключения. См.: Долинин А. Из газет: (К генезису замысла «Моцарт и Сальери») // *Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана*. М., 2009 (в печати). 17 апреля в той же газете появилось письмо С. Нейкома (Neukomm), дружившего с семьей Моцарта. Нейком опровергал не только слух об отравлении, но и версию о завистничестве: «Не будучи связаны тесной дружбой, Моцарт и Сальери питали такое взаимное уважение, которое друг другу оказывают люди больших заслуг. Никогда никто не подозревал Сальери в чувстве зависти. (...) Он не мог быть убийцей и сохранить в течение тридцати трех лет, протекших со смерти Моцарта, эту свойственную ему веселость ума (ср. ст. 42—43 сцены II «Моцарта и Сальери» и примеч. к ним, с. 810—811. — *Ред.*), 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 74-летним старцем» (письмо помечено: «Париж, 15 апреля 1824»). Это же письмо было напечатано и в немецкой газете: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1824. № 19. 12 Mai. S. 172 (см.: Алексеев 1935. С. 528—529; там же см. более полный текст письма Нейкома) и в других европейских изданиях, в частности — в брюссельском журнале «*Des Annales Belges*» (1824. Vol. 13, 1-er semestre. P. 169) под заголовком «Моцарт и Сальери» и с преамбулой, где говорилось: «Французские газеты сообщили, что Сальери на смертном одре обвинил себя в отравлении Моцарта. Мотивом сего преступления была зависть, которую прекрасные сочинения и блестящие успехи Моцарта вызывали у его соперника по славе и талантам» (оригинал по-фр.; см.: Долинин А. Из газет).

Печатным источником, из которого Пушкин несомненно почерпнул биографические сведения о Сальери, является предисловие Бомарше к либретто оперы «Тарар» («*Tarare*», 1787; музыка Сальери) (см.: Алексеев 1935. С. 535—537). Создавая «Тарара», Бомарше стремился преобразовать оперу, уравнив в правах музыку и драматический текст. Сальери, прошедший школу Глюка, чья оперная реформа была направлена к той же цели (см. ниже, с. 798, примеч. к ст. 32—39 сцены I), был готов к совершению подобного шага. В манере Глюка написаны речитативы «Тарара» (см.: *Кречмар Г. История оперы*. Л., 1925. С. 297). Премьера оперы состоялась 8 июня 1787 г., а 8 января 1788 г. она была исполнена в Бургтеатре в Вене под новым названием «Аксур, царь Ормуза». Итальянское либретто к новой редакции оперы («*Achur, re d'Ormus*») написал Л. Да Понте, осуществив вольный перевод текста Бомарше. Имя Бомарше и упоминание о «Тараре» занимают в трагедии одно из ключевых мест, поэтому знакомство Пушкина с произведением не вызывает сомнений. «Тарар» и предисловие к нему вошли во второй том имевшегося в библиотеке Пушкина издания сочинений Бомарше (*Beaumarchais P.-A. C. Œuvres complètes*. Paris, 1828 — Библиотека П. № 588). Предисловие Бомарше озаглавлено «Абонентам оперы, которые хотели бы любить оперу» («*Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra*») и содержит развернутую характеристику Сальери: «Этот боль-

шой композитор, гордость школы Глюка, усвоивший стиль великого маэстро, от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и исключительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлиняли сцену и замедляли действие; но за эту жертву его вознаградят мужественный и энергичный стиль и стремительность и гордость всего произведения. Этот непризнанный гений, прекрасная опера которого „Горации” вызвала одно пренебрежение, заранее ответил в „Тараре” на упрек, который мне могут сделать в том, что в поэме мало лирики. Но мы и не стремились к этому, мы искали драматической музыки. Друг мой, говорил я ему, смягчение мыслей, излишняя женственность фразы, чтобы сделать их музыкальнее, — вот истинный источник недостатков, споривших нам оперу. Осмелимся поднять музыку на высоту волнующей и сильной по содержанию поэмы; мы возвратим ей все ее благородство; мы, может быть, достигнем того огромного впечатления, которым так прославились сценические представления древних греков. Вот честолюбивый труд, который взял у нас несколько лет, и я откровенно говорю: никакие соображения не заставили бы меня выйти из моего кабинета, чтобы взяться в сотрудничестве с заурядным человеком за работу, которая, благодаря Сальери, стала отдыхом моих вечеров и часто давала мне истинное наслаждение» (пер. Т. А. Щепкиной-Куперник; оригинал по-фр.: *Beaumar-chais P.-A. C. Œuvres complètes. T. 2. P. 374—375*).

Установление печатных источников, к которым восходят сведения о Моцарте и Сальери, затруднительно еще и потому, что Пушкин располагал широчайшими возможностями черпать сведения из устного общения.

Характер изустно передаваемых сведений об убийстве Моцарта в известной степени можно реконструировать по разговорным тетрадям глухого Бетховена. В конце января 1824 г. Карл Бетховен, племянник композитора, записал: «Сальери утверждает, что он отравил Моцарта» (оригинал по-нем.: Ludwig Van Beethovens Konversationshefte. Leipzig, 1970. Bd 5. S. 92). Вскоре ту же тему затронул секретарь композитора А. Шиндлер (Schindler): «С Сальери опять очень плохо. Он в полном расстройстве. Он бредит, что виновен в смерти Моцарта, что он дал ему яд» (Ibid. S. 95). Через несколько дней, рассказывая о «продолжающемся обсуждении того, верить ли признаниям Сальери», Шиндлер записал: «Нет совершенно никаких доказательств, но вера укрепляется» (Ibid. S. 132). Яснее всего спектр мнений по этому поводу проявляется, когда разговор об убийстве заводит журналист И. Шик (Schickh): «Дети и дураки говорят истину, ставлю 100 против одного, что признание Сальери — правда!» (Ibid. S. 136). Очевидно, Бетховен возразил ему, потому что следующая реплика Шика — «Обстоятельства смерти Моцарта подтверждают признание!». Высказывания Шика явно рассердили Бетховена, и Шиндлер обращается к композитору: «Не принимайте так близко к сердцу, это обычная судьба великих людей!» (Ibid. S. 137). Его слова относятся к факту слетен и легенд, а не к факту отравления, который вряд ли можно назвать «обычной судьбой». Однако, судя по всему, Бетховен все еще не может успокоиться, потому что Шиндлер отвечает, что «живы еще многие, кто может засвидетельствовать, как умирал Моцарт и были ли симптомы» (по-видимому, отравления). Тема убийства упоминается в разговорных тетрадах еще только однажды, примерно через год, когда Карл записывает: «Сейчас очень много говорят о том, что Сальери — убийца Моцарта» (Ibid. Bd 7. S. 114). Разговор на эту тему вновь не был поддержан — следующая реплика



уже никак с ним не связана. В промежутках между приведенными записями Сальери временами упоминается в разговорах, но вне всякой связи с Моцартом. Таким образом, хотя высказывания самого Бетховена не зафиксированы, можно предположить, что слухи об убийстве Моцарта воспринимались им с раздражением. Разговорные тетради Бетховена привлечены к анализу исторической основы «Моцарта и Сальери» И. Ф. Бэлзой, однако их содержание изложено им несколько тенденциозно (см.: Бэлза 1962. С. 246; Бэлза И. Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М., 1988. С. 91—92). Впервые на этот источник в связи с пушкинской трагедией указал М. П. Алексеев (см.: Алексеев 1935. С. 527).

Среди собеседников Пушкина были музыканты и меломаны, прекрасно ориентировавшиеся в событиях музыкальной жизни, а также люди, имевшие возможность общаться с очевидцами венских событий. Сведения о музыкальной Вене Пушкин мог получить еще от своего лицейского учителя хорового пения и музыки Людвига Вильгельма (Вильгельма Петровича) Теппера де Фергюсона (ок. 1775—не ранее 1823), хорошо знавшего Вену моцартовских времен (см. о нем: Ступель А. М. Лицейский учитель музыки // ПИМ. Т. 3. С. 362—377; Яценко О. Учитель пения: Штрихи к биографии Людвига Вильгельма Теппера де Фергюсона // Арс: Тематический выпуск (№ 1): Дома у Пушкина. СПб., 1994. С. 40—46). В 1819—1820 гг. на заседаниях «Зеленой лампы» Пушкин познакомился с А. Д. Улыбышевым (1794—1858), будущим автором получившей европейское признание биографии Моцарта (*Oulibicheff A. Nouvelle biographie de Mozart*. М., 1841—1843. Т. 1—3; в русском переводе М. И. Чайковского: *Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта*. М., 1890—1892. Т. 1—3). К работе над книгой Улыбышев приступил осенью 1830 г., однако уже в середине 1820-х гг. он следил за европейской литературой о Моцарте. В 1816—1830 гг. Улыбышев заведовал редакцией газеты «*Journal de St. Pétersbourg*» (до 1825 г. — «*Conservateur impartial*») и помещал в ней свои статьи на музыкальные темы, в частности — краткое известие о смерти «великого композитора Сальери» (1826. № 8. 16 (28) Jan. P. 30), а также статью о Реквиеме Моцарта: «...история „Реквиема“ известна. Все должно было быть необычайно в судьбах человека, самое имя которого выражает абсолютную идею совершенства в музыке. Virtuoz — в том возрасте, когда едва умеют читать по складам, прославленный композитор уже в самой ранней юности, Моцарт в 31 год достиг вершины искусства и вскоре предупрежден был о своей близкой смерти. Он написал „Дон Жуана“: миссия его была выполнена, и час призыва не замедлил пробить» (оригинал по-фр.: *Ibid.* 1826. № 48—49. 22 avril (4 mai). P. 193; см.: Алексеев 1935. С. 531—532). В версию о Сальери-отравителе Улыбышев не верил ни в 1826 г., когда назвал его «великим композитором», ни позже: «По преданиям, дошедшим до нас, (<...> Сальери даже отравил Моцарта. К счастью для памяти италианца, эта сказка лишена всякого основания и правдоподобия» (*Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта*. Т. 1. С. 133). Однако, как видно из этой цитаты, сама версия была ему прекрасно известна. В трактовку отношений двух композиторов введена тема зависти. Так, о венской премьере «Дон Жуана» Улыбышев писал: «Я предоставляю психологам заботу решить, был ли день торжества Сальери над Моцартом (речь идет об успехе «Тарара» Сальери и неудачной премьеры «Дон Жуана». — *Ред.*) лучшим или самым жестоким в жизни Сальери. Он, правда, торжествовал, благодаря невежеству венцев и благодаря персоналу оперы, исказившему гениальное сочинение Моцарта. Он должен был бы радоваться; но в нем была не одна зависть: он был также хороший музыкант. Он читал партитуру „Дон Жуана“; про-

изведения врагов, как вы знаете, читаются с особенным вниманием. Каким горьким восхищением он должен был проникнуться при этом чтении! Как глубоко он должен был почувствовать высоту гения врага! Сколько новых змей зашевелилось и зашипело в ветке лавров, только что надетой на его голову!» (Там же. С. 149—150). Не исключено, впрочем, что в этом фрагменте сказалось влияние пушкинской трагедии. Улыбышев сообщал и о подозрении Моцарта, что его отравили, высказанном им примерно за месяц до смерти (см.: Там же. С. 165).

Некоторые знакомые Пушкина могли поделиться с ним и личными воспоминаниями о музыкальной Вене. К их числу принадлежали Мих. Ю. Виельгорский (1788—1856; особенно интенсивно Пушкин общался с ним с 1827 г.) и Н. Б. Голицын (1794—1866), в 1824—1826 гг. переписывавшийся с Бетховеном. Пушкин встречался с Голицыным у Лавалей в 1818—1819 гг.; в конце 1820-х гг. они могли видаться у Е. И. Голицыной. Вену моцартовских времен помнил адресат пушкинского послания «К вельможе» (1830) кн. Н. Б. Юсупов (1751—1831); его впечатления о Европе XVIII в., о встречах с Бомарше были известны Пушкину, который общался с Юсуповым в 1827 г., а также весной и летом 1830 г. В 1828 г. у польской пианистки М. Шимановской (1789—1831), знакомой с сыном Моцарта Вольфгангом Ксаверием Амадеем (1791—1844), Пушкин мог встречаться с жившим в России пианистом и композитором Д. Фильдом (1782—1837), близко знавшим Бетховена и Сальери. См.: Алексеев 1935. С. 529—530.

Несмотря на то что общепринятой к настоящему времени является точка зрения, отстаивающая невиновность исторического Сальери, который был полностью реабилитирован научной сессией Центрального института моцартоведения в Зальцбурге в 1964 г., в пушкиноведческой литературе вопрос о том, действительно ли Сальери был убийцей Моцарта, остается спорным. Попытки доказать достоверность пушкинской сюжетной версии предприняты в работах И. Ф. Бэлы. См.: Бэла 1953. С. 47—53; Бэла 1962. С. 237—266; Бэла 1964. С. 487—501. Опровержение доводов Бэлы см.: Штейнпресс Б. С. Антонио Сальери в легенде и действительности // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. М., 1980. С. 164—174. В последнее время в защиту легенды об отравлении выступила В. Е. Ветловская (см.: Ветловская В. Е. Заметки о Моцарте и Сальери Пушкина // Pro memoria: Памяти академика Георгия Михайловича Фридлендера. СПб., 2003. С. 56—68). Более существенным является вопрос, верил ли Пушкин в вину Сальери.

Высказывалось мнение, что в момент возникновения замысла трагедии Пушкин поверил слухам об отравлении, но за годы, отделявшие михайловскую сссылку от болдинской осени (т. е. прошедшие от возникновения замысла до его воплощения), он имел возможность удостовериться в несоответствии этих слухов действительности (см.: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1951. С. 20). В самом деле, в это время раздался голос в защиту Сальери — однако едва ли они оказались убедительными для Пушкина. Осенью 1830 г. в «(Опровержении на критики)» он писал: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною» (Акад. Т. 11. С. 160). Маловероятно, чтобы подобное высказывание сопутствовало созданию произведения, в котором возводилась сознательная клевета на историческое лицо.

Единственным письменным объяснением Пушкина по данному поводу является «(Заметка о Сальери)» (см. выше, с. 779), не поддающаяся вполне однозначному истолкованию. Она записана на обороте письма к Пушкину Н. М. Смирнова (фев-

раль—май(?) 1832 г.) и, следовательно, появилась уже после публикации «Моцарта и Сальери» в «Северных цветах» и постановки пьесы в Большом театре 27 января 1832 г. (см. ниже, с. 795—796). Не исключено, что заметка была задумана как «набросок примечания к будущим переизданиям пьесы в целях самозащиты от тех обвинений в искажении исторической правды, которые Пушкину были сделаны П. А. Катениным» (Алексеев 1935. С. 525). Интерпретация заметки как ответа Катенину была предложена П. В. Анненковым (Анненков. Материалы 1855. С. 288), в 1853 г. сообщившим в письме к И. С. Тургеневу о своей полемике с Катениным по данному поводу (см.: Майков Л. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 320—321). Точка зрения Катенина изложена в его «Воспоминаниях о Пушкине», составленных в 1852 г. по просьбе Анненкова: «„Моцарт и Сальери“ был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» (П. в восп. Т. 1. С. 192). Поскольку заметка «(О Сальери)» не может быть названа «верным доказательством» и Пушкин не пытался ее опубликовать, можно предположить, что целью ее было представить версию об отравлении как имеющую право на существование наравне с другими и не являющуюся заведомой клеветой или сплетней.

В трагедию введены значительные фрагменты из музыкальных произведений Моцарта. Степень знакомства Пушкина с музыкой Моцарта определить трудно. В детстве поэт слышал ее дома (ср. в стихотворении «К сестре» (1814): «Иль звучным фортепьяно Под беглою рукой Моцарта оживляешь?..» — наст. изд., т. 1, с. 39). Он мог слышать ее и в Лицее, где его музыкальное окружение составляли Теппер де Фергюсон, лицеисты Н. А. Корсаков, М. Л. Яковлев, М. А. Корф и, наконец, семейство Е. А. Энгельгардта.

1820-е гг. в России отмечены культом Моцарта (см.: Алексеев 1935. С. 530). В сезон 1826—1827 гг. Пушкин мог посещать итальянскую оперу в Москве, где шли оперы Моцарта. В 1827 г. «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» ставились в петербургском немецком театре (см.: СПч. 1827. № 30. 10 марта); с 1818 по 1830 г. «Дон Жуан» здесь ставился 31 раз, «Свадьба Фигаро» с 1812 по 1830 г. — 25 раз (см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003. С. 135—136). С 1828 г. «Дон Жуан» шел в петербургской русской опере. По воспоминаниям А. О. Смирновой, в 1829 г. в Филармонической зале «давали всякую субботу концерты: „Requiem“ Моцарта, „Création“ Гайдена, симфонии Бетховена, одним словом, серьезную немецкую музыку. Пушкин всегда их посещал» (Смирнова-Россет А. О. Автобиографические записки // Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 183 (Сер. «Литературные памятники»)). Музыка Моцарта звучала и в частных домах, посещаемых Пушкиным. В 1826 г. в Москве он бывал у восторженных почитателей Моцарта Ушаковых. Е. Н. Ушакова исполняла вокальные фрагменты из «Дон Жуана» и Реквиема. Вполне вероятно, что Моцарта ставили в доме З. А. Волконской, где постановками руководили артисты московской итальянской оперы (см.: Эйгес. С. 174—176). Мих. Ю. Вильгорский, по воспоминаниям современника, «почти что помешался на превосходстве Моцарта над всеми прочими композиторами, вследствие чего не проходило ни одного почти публичного концерта из аматоров, чтобы он не поместил в

программу чего-нибудь из оперы „Дон Жуан” (*Бутурлин М. Д. Записки // РА. 1901. № 12. С. 435—436; см.: Алексеев 1935. С. 532*). Постоянно исполняла Моцарта М. Шимановская (*Бэлза И. Мария Шимановская. М., 1956. С. 101*).

Глубокими интерпретаторами музыки Моцарта были А. Д. Улыбышев и В. Ф. Одоевский. Теоретические рассуждения о моцартовском творчестве нередко встречались на страницах русских журналов. В 1825 г. в связи с постановкой «Дон Жуана» в московском итальянском театре Одоевский поместил в «Московском телеграфе» две статьи, посвященные Моцарту (1825. Ч. 1. № 4. Февр. Прибавление. С. 62—67; 1825. Ч. 2. № 8. Апр. Прибавление. С. 129—132), в которых анализировалось, в частности, разделение московских меломанов на «моцартистов» и «россинистов». Пушкин наверняка познакомился с этими статьями еще в Михайловском, где внимательно читал первые книжки «Московского телеграфа» (см., например, письма к П. А. Вяземскому 1825 г.: от конца марта—начала апреля, от 25 мая и около середины июня, от начала июля, от 13 июля — *Акад. Т. 13. С. 159—160, 183—184, 185, 187*). Германофильская музыкальная линия «Московского телеграфа» в конце 1820-х гг. была поддержана «Московским вестником» — журналом любомудров, с которыми Пушкин тесно общался по возвращении из михайловской ссылки. См.: *Алексеев 1935. С. 530—531, 532—533*.

В России исполнялась и музыка Сальери. Его опера «Тарар» шла под названием «Аксур, царь Ормуза» (см.: *Стасов В. В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России. СПб., 1898. С. 7*); 19 февраля и 12 июня 1818 г. она ставилась в Петербурге на сцене Немецкого театра (см.: *Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 382, 260*). Отдельные номера из нее исполнялись в концертах (*Алексеев 1935. С. 535*). Однако характер включения «Тарара» в сюжет «Моцарта и Сальери» позволяет предположить, что Пушкин скорее был хорошо знаком с литературной основой этой оперы, созданной Бомарше, нежели с ее музыкой (см. выше, с. 781, о предисловии Бомарше к «Тарару» и ниже, с. 790, о соотношении сюжетных коллизий «Тарара» и «Моцарта и Сальери»; см. также ниже, с. 809—810, примеч. к ст. 38—40 сцены II). Характерно, что Пушкин употребляет то название произведения, которое дано в собрании сочинений Бомарше, а не то, под каким оно исполнялось на современной Пушкину русской оперной сцене.

Идейный комплекс и художественная структура трагедии соотносимы с определенным крутом литературных источников.

В описании творческого пути музыканта, данном в первом монологе Сальери, Пушкин использовал ряд деталей из книги Вакенродера—Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (см. ниже, с. 796, примеч. к ст. 4 и след. и 40—48 сцены I), вышедшей в Москве в 1826 г. в переводе С. П. Шевырева, В. П. Титова и Н. А. Мельгунова. Для перевода было избрано третье из предпринятых Л. Тиком изданий творческого наследия В. Г. Вакенродера: *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder / Hrsg. L. Tieck. Neue veränderte Auflage. Berlin, 1814*. Отрывок из второй части — «Примечательная музыкальная жизнь художника Иосифа Берглингера» в переводе С. П. Шевырева — был несколько ранее опубликован в «Московском телеграфе» (1826. Ч. 8. № 9. Отд. 2. С. 25—26). Перевод книги был осуществлен будущими сотрудниками «Московского вестника», с которыми Пушкин сошелся

именно в 1826 г., по возвращении из михайловской ссылки. Поэтому книга не могла пройти мимо его внимания. См.: Алексеев 1935. С. 538.

К той же книге восходит, по мнению М. П. Алексеева, и главная идея трагедии в том виде, как ее сформулировал В. Г. Белинский: «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» (*Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Белинский. Т. 7. С. 557*). Множество исследователей, писавших о «Моцарте и Сальери», вслед за Белинским повторяли именно такую формулировку основного конфликта трагедии, иногда видоизменяя ее и обозначая центральную коллизию драмы как конфликт художника и ремесленника. Подобный взгляд был оспорен С. М. Бонди, заметившим, что «в пушкинской трагедии нет противопоставления ремесленника Сальери художнику Моцарту», ибо Сальери вовсе не заменил искусство ремеслом, а лишь поставил ремесло «подножием искусству» (Бонди. Статьи. С. 240). Корректным, однако, остается положение Белинского о том, что в трагедии противопоставлены «два типа художественной мысли», причем в Моцарте дан «тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия» (*Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя. С. 559*). В книге «Об искусстве и художниках» сходная типология представлена в главе «Ученик и Рафаэль». Юный художник Антонио (охарактеризованный как ремесленник в искусстве) обращается к Рафаэлю: «Как я ни думал, как ни ломал себе голову, но все не мог постичь, что особенного в ваших картинах, почему нельзя вам подражать, почему невозможно достигнуть вашего совершенства (...) Прошу, умоляю вас, научите меня — (...) что я должен делать, чтоб хоть несколько вам уподобиться?». Рафаэль отвечает на это: «Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под мою руку ложатся так, а не иначе. (...) 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» (*Об искусстве и художниках. С. 26, 29—30; см.: Алексеев 1935. С. 540*).

В главе «Ученик и Рафаэль» между двумя типами художников не происходит катастрофического столкновения. Такое столкновение описано в предшествующей главе книги: «Замечательная смерть древнего, знаменитого в свое время живописца Франческо Франчия, основателя Ломбардской школы». С точки зрения М. П. Алексеева, к этой главе, повествующей о художнике, «причиной смерти которого была зависть к „божественному Рафаэлю“, слишком неожиданно сменившаяся раскаянием», вероятно, восходит идея Пушкина сделать зависть причиной и движущей силой трагического конфликта (Алексеев 1935. С. 541; ср. замечание И. Нусинова, подчеркнувшего, что в тексте Вакенродера слово «зависть» ни разу не употребляется, — *Нусинов И. «Моцарт и Сальери» // Литературная учеба. 1941. № 5. С. 76—79*). Действительно, Франчия умер не от зависти к Рафаэлю, но оттого, что, восхищенный его картиной, взглянул «на целую жизнь свою как на жалкую, недоконченную картину какого-нибудь грешного художника» (*Об искусстве и художниках. С. 19*). Тем не менее ряд черт пушкинского Сальери сходствует с описанным Вакенродером Франчия в его отношениях к Рафаэлю. Франческо Франчия достиг вершин славы благодаря своему неутомимому прилежанию и духовным устремлениям. Сам божественный Рафаэль восхищался его картинами. Похвалы, повсеместно раздававшиеся в адрес Франчия, пробудили в его душе благородную гордость своим искусством. Одного лишь Рафаэля, картин которого он не видел, но составил о них

ясное представление по многочисленным описаниям, признавал Франчия своим соперником, полагая, впрочем, что в некоторых отношениях превзошел даже и его. Неожиданно Рафаэль отправил в Болонью, где жил Франчия, предназначенный для тамошней церкви образ святой Цецилии, полностью доверив Франчия попечение о картине. Впервые воочию увидев творение Рафаэля, Франчия раскаялся в своей гордыне — вскоре его нашли мертвым. «Наши холодные критики не хотят, да и не могут верить воплощению духов необыкновенных (...) и утверждают, что Франческо Франчия был отравлен» (Там же. С. 21). О романтически понятом Рафаэле как прообразе Моцарта см. ниже, с. 802, 805—806, примеч. к ст. 81—82 и 126—130 сцены I.

По убедительному предположению Н. Н. Мазур, обращение Пушкина к Вакенродеру содержало полемику, адресованную кругу «Московского вестника». Согласно концепции Любомудров, гений — тот, кто открывает универсальные истины, способствующие общечеловеческому усовершенствованию (всеобщей пользе); его личные этические качества должны соответствовать художественным идеалам; его взгляды и сумма идей, выраженных в творчестве, должны носить систематический характер. Искусство полагалось умопостигаемым, доступным рациональному изучению. Когнитивному началу отводилась более важная роль, чем началу креативному. Вера в прогресс искусства сочеталась с пониманием прогресса как сознательного усовершенствования, а не органического развития. Именно этот комплекс идей передан пушкинскому Сальери. Между тем как московские переводчики Вакенродера пытались доказать близость его идей собственным взглядам, Пушкин, обратившись к первоисточнику, обличал их в неточном его прочтении. Показательно отражение в первом монологе Сальери ряда деталей, восходящих к одному из фрагментов книги «Об искусстве и художниках» (глава «Внутреннее существо музыки и душа новейших ее творений»), иллюстрирующих тезис Вакенродера о невозможности подчинить искусство аналитическим правилам: «Важный глубокий смысл Музыки объяснен многими умозрителями, которые (...) ищут красоты не неволью, не по влечению любви чистой и открытой (...) должно взирать на отдельные труды сих мужей не иначе, как на превосходное познание Анатомии и трудных академических положений в Живописи. (...) Кто вечно ищет цели и причины в изящных, божественных созданиях мира духовного, тому нет дела до их красоты и божественности; он желает заключить их в узы определенных понятий и подвергнуть вычислениям» (с. 290, 294). Подлинный гений — Моцарт — у Пушкина решительно не соответствует «московской» концепции, как не соответствовало ей личное поведение Пушкина с его эпатажными манерами и беспорядочной жизнью (см.: Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: Вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфордe. 1999 : Материалы и исследования. М., 2001. С. 54—105).

Противопоставление гения ремесленнику в искусстве не принадлежало исключительно Вакенродеру. В русском эстетическом сознании 1820—1830-х гг. оно было едва ли не общим местом. Ср., например, противопоставление «талантов» и «гениев», «поэтов» и «слово-искусников» в «Путешествии» В. К. Кюхельбекера (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 18, 35 (Сер. «Литературные памятники»)). Противопоставление творческого гения подражательному, ремесленному искусству содержалось в переведенной Д. В. Веневитиновым драматической поэме Гете «Апофеоза художника» («Künstlers Apotheose», 1788; перевод Веневитинова впервые: Сочинения Д. В. Веневитинова. М., 1829; см.: Блюменфельд В. К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина // ВЛ. 1958.

№ 2. С. 126—128). Соотношение таланта и гения в театральном искусстве стало предметом ожесточенной полемики вокруг имен П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина в первой половине 1830-х гг. (в ней, в частности, принял участие и Белинский; см.: Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 260—261).

Для Пушкина, однако, данное противопоставление не было особенно существенным. Ср. его высказывания о Гнедиче и Погодине: «...когда талант чуждается труда {...}; когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительно труду, бескорыстным вдохновениям, и совершению единого, высокого подвига» («Илиада Гомерова, переведенная Н. Гнедичем...», 1830 — Акад. Т. 11. С. 88). «...Поблагодарим неизвестного автора за добросовестность его труда, поруку истинного таланта. Он написал свою трагедию {...} вполне предавшись независимому вдохновению, уединясь в своем труде» («О народной драме и драме „Марфа Посадница“»), ноябрь 1830 — Там же. С. 180—181). См. об этом: Цейтлин А. Мастерство Пушкина. М., 1938. С. 111.

Определенную близость к «Моцарту и Сальери» имеют «Драматические сцены» («Dramatic Scenes», 1819) Барри Корнуолла: «Микеланджело» («Michelangelo»; см.: Bayley J. Pushkin. A Comparative Commentary. Cambridge, 1971. P. 209), «Людовико Сфорца» («Ludovico Sforza»; см.: Благой 1931. С. 177—178) и «Хуан» («Juan»; см.: Довгий О. Л. Об одном источнике «Маленьких трагедий»: Драматическая сцена «Хуан» Барри Корнуолла // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 1990. № 6. С. 43). Сцены «Людовико Сфорца» и «Хуан» вошли в сборник «The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall: Complete in One Volume» (Paris, 1829), имевшийся у Пушкина в Болдине (см. наст. т., с. 857—858, примеч. к «Пиру во время чумы»). В «Людовико Сфорца» — тот же сюжет отравления, правда осуществляемого по иным мотивам (см. ниже, с. 811—812, 813, примеч. к ст. 49—50 и 73—75 сцены II); в «Микеланджело» — то же противопоставление двух типов художников. У Барри Корнуолла это творец «Адама», суровый Микеланджело, для которого искусство — единственный предмет любви, и женственный Рафаэль, творец «Галатеи», дитя природы, чье искусство оказывается одним из проявлений любви к женщине. Герой «Хуана», задумавший и совершивший убийство своей жены, подозреваемой им в неверности, так же как и Сальери, считает себя избранником высших сил, призванным совершить акт справедливого возмездия.

Соперничество двух композиторов — Глюка и Пиччинни — описано в поэме Ж. Ф. Мармонтеля (1723—1799) «Полигимния» («Polygamie»), которая содержит ряд сюжетных положений и мотивов, близких к «Моцарту и Сальери», представленных, однако, у Мармонтеля в комическом ключе. В песни седьмой «Полигимнии» описана совместная трапеза двух соперников; один из них (завистник Глюк) смертельно мрачен — но вино пробуждает его искренность. Приглашению, полученному пушкинским Моцартом («Послушай: отобедаем мы вместе В трактире Золотого Льва» — сц. I, ст. 111—112), соответствует приглашение на трапезу, полученное Глюком у Мармонтеля: «Chez le Breton viens souper avec nous» («Поужинай вместе с нами у Бретонца» — фр.) (Marmontel J. F. Œuvres posthumes. Paris, 1820. P. 303). В двух соседствующих стихах «Полигимнии» соположены «простодушие» и «змеи зависти» (ср. тему «простодушия гения» в «Моцарте и Сальери»; см. о ней: Вацу-

ро В. Э. Простодушие гения // Вацуро 1994. С. 116): «Et Piccini, par sa simplicité, Semblait charmer les serpents de l'envie» («И Пиччинни своим простодушием (простотой), Кажется, зачаровал змей зависти» — *фр.*) (*Marmontel J. F. Œuvres posthumes*. P. 303) — ср. ст. 54—57 сцены I. Сюжетная параллель тем более знаменательна, что непосредственно перед этим, в ст. 50—51, Сальери говорит о соперничестве Глюка и Пиччинни. Ср. характеристику парижан, данную у Пушкина приверженцем Глюка Сальери («...Пиччини Пленить умел слух диких парижан...») и у Мармонтеля Глюком: «Ce peuple est vain, suffisant, ridicule: Pour son oreille il ne faut pas que des cris» («Это народ пустой, самодовольный, смешной: Их уши воспринимают только крик» — *фр.*) (*Ibid.* P. 304). О споре «глюкистов» и «пиччиннистов» Пушкин мог узнать из самых разнообразных источников (см. ниже, с. 798, примеч. к ст. 50—51 сцены I), лишь один из которых может быть указан точно: это предисловие к «Полигимнии», написанное сыном Мармонтеля Луи-Жозефом (1789—1830) и помещенное в цитированном издании Мармонтеля. Это издание, представляющее собой дополнительный том к 18-томному собранию сочинений Мармонтеля 1818—1819 гг., имелось в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 1137). На с. 157—169 (страницы разрезаны) — подробное изложение истории борьбы Глюка и Пиччинни за первенство на парижской оперной сцене. Страницы самой поэмы в принадлежавшем Пушкину экземпляре остались неразрезанными — что не исключает его знакомства с «Полигимнией» по какому-либо другому экземпляру этого или более раннего издания. Подробнее см.: Кац 1995—1996. С. 421—426.

Сходным образом использован в «Моцарте и Сальери» «Тарар» Бомарше: из предисловия к опере почерпнуты фактические сведения о Сальери (см. выше, с. 781); сюжетная коллизия трагедии симметрично повторяет коллизию «Тарара». В обоих произведениях действуют два соперника, один из которых смертельно завидует доле другого. У Бомарше Атар, жестокий царь Ормуза, жаждет погубить солдата Тарара из зависти к его неизменной удачливости. Написанный в предреволюционной Франции, «Тарар» трактует социально-историческую проблематику исходя из обрисованной в прологе к опере метафизической организации космоса. Согласно космогоническому мифу Бомарше, и личные добродетели, и социальные места достались героям по жребию, выпавшему по воле случая. Вот почему социальные места необходимо перераспределить в соответствии с личными достоинствами так, чтобы над случайностью восторжествовала законная справедливость. Это и происходит к финалу оперы. Пушкин подчеркивает, что Сальери — соавтор «Тарара». По логике этого произведения, близкой к рассуждениям Сальери в его первом монологе, он заслужил судьбу Тарара — и тем не менее оказался в роли Атара и обнаружил в себе ту же самую зависть. Симметричный сюжет оказался перевернут, ибо в случае с Моцартом Сальери вместо жребия (т. е. поправимой с рациональной точки зрения игры случая) столкнулся с даром (т. е. с чудом, не предусмотренным тем вариантом просветительской логики, который заявлен в позднем произведении Бомарше). Подробнее см. об этом: *Беляк Н. В., Виролайнен М. Н.* «Там есть один мотив...»: («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // *Врем. ПК. Вып. 23*. С. 33—35. Там же высказано предположение, что начальные слова первого монолога Сальери (сц. I, ст. 1—2) выражают не абстрактно богоборческий порыв, но бунт против той просветительской картины мироздания, которая была очерчена в «Тараре» и оказалась несостоятельной по отношению к жизненной коллизии Сальери.



Неоднократно проводились прямые или опосредованные библейские параллели к «Моцарту и Сальери». В качестве литературного прообраза Сальери указывали на мильтоновского Сатану, который позавидовал Сыну Божию («With envy' against the Son of God» — см.: «Потерянный рай» («Paradise Lost», 1667), кн. 5, ст. 662), восстал против Неба и был низвергнут (Jackson R. L. *Miltonic Imagery and Design in Puškin's «Mozart and Salieri»: The Russian Satan // Amer. Contributions to the Seventh Intern. Congr. of Slavists. Vol. 2: Literature and Folklore. Warsaw, 1973. P. 261—269*). Сальери сближали и с Каином Байрона, подчеркивая при этом, что богоборчество является главным мотивом действий пушкинского героя (Строев В. «Моцарт и Сальери» Пушкина // Столица и усадьба. 1916. № 67. С. 11). Ср. точку зрения, согласно которой Сальери в первом своем монологе предстает как «новый Каин» — старший сын из евангельской притчи о блудном сыне, позавидовавший брату, незаслуженно с его точки зрения одаренному отцом (см.: Ч....ов. Заметки. С. 36—38, здесь впервые указаны библейские архетипы трагедии; о том же см.: Трофимов Е. А. Эсхатологический смысл «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1998. Вып. 4. С. 52; Листов В. С. Благодать и закон: «Моцарт и Сальери» // Листов. С. 192—193). Ср. также точку зрения Е. М. Винокурова, который видит в трагедии скорее ветхозаветный, чем новозаветный архетип, полагая при этом, что Сальери совершает «убийство из-за благодати небесной» (Винокуров Е. Заметки о Пушкине // ВЛ. 1974. № 1. С. 233—234; о гении Моцарта как даре Божественной благодати см. также: Иванов Вяч. Два маяка // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 332—335; Непомнящий 1999. С. 315).

Осенью 1830 г. Пушкин дважды изобразил героя, ропщущего на Судьбу, справедливо распределив свою дары: это Сальери в трагедии и Сильвио в повести «Выстрел» (созвучие итальянских имен, по-видимому, не случайно); см.: Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» // Вацуро 1994. С. 276—283.

Высказывалась мысль о том, что в «Моцарте и Сальери» изображено столкновение двух разных типов культур: классицизма и романтизма. Система Сальери — «это система XVIII столетия. (...) Показательно, что Сальери говорит словами Вольтера (см. ниже, с. 810—811, примеч. к ст. 42—43 сцены II. — Ред.). (...) Сальери выступает перед нами как человек просветительской культуры, рационалист и скептик, смеющийся над мечтами, предчувствиями, романтическими порывами духа. (...) Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в пьесе в образе Сальери, как классицизм, или, точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина» (Гуковский, II. С. 306—307; впервые мысль о столкновении в «Моцарте и Сальери» классицизма и романтизма высказана в неопубликованной статье Б. Я. Бухштаба). В данном отношении показательно, что, заимствуя у Вакенродера черты биографии Сальери, Пушкин в корне трансформировал ту подробность, которая в источнике характеризовала музыканта-романтика: «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 свободно, я принужден был учиться ходить на помочах музыкальной азбуки» (Об искусстве и художниках. С. 228). В отличие от героя Вакенродера Сальери не ропщет на «строгий закон», на «азбуку» искусства, так как приемлет рационалисти-

ческие основы творчества, утвержденные эстетикой XVIII столетия и опровергаемые романтизмом. См.: Алексеев 1935. С. 539.

Соположение двух типов культуры, формирующее конфликт трагедии, организует и ее построение. Сцена первая построена по законам Сальери, она обрамлена двумя его монологами, типичными для драмы, ориентированной на классицизм. Герой с предельной ясностью обнажает в слове свое прошлое и настоящее, свое намерение и весь комплекс побудительных мотивов к нему. Пушкинский Моцарт существует по законам романтической речи, фрагментарной, заведомо и нарочито не договаривающей. По тем же законам организована и поэтика второй сцены, раскрытой, незавершенной, оборванной на вопросе. Аналогом сальериевским монологам здесь служит исполняемый Моцартом Реквием (ср. исполнение музыки в сцене первой, где ему предшествует словесно выраженная «программа» произведения). Подробнее см. об этом: Беляк, Виролайнен. С. 82. О значении просветительской идеологии для формирования самосознания пушкинского Сальери см.: Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...». С. 32—39, 46.

Указывалось также, что в формировании художественного пространства «Моцарта и Сальери» участвуют два универсальных культурных архетипа: античности и христианства (см.: Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков. С. 296—300; см. также: Беляк, Виролайнен. С. 89—90).

В исследовательской литературе поставлен, но едва ли удовлетворительно разрешен вопрос о «зашифрованности» в тексте «Моцарта и Сальери» некоторых масонских символов, восходящих к опере Моцарта «Волшебная флейта» («Die Zauberflöte», 1791). См.: Kerner D. Mozarts Tod bei Alexander Puschkin // Deutsches Medizinisches Journal. 1969. 20 Dez. S. 745—746.

Хотя Моцарт и Сальери являются фигурами историческими, в пушкинских героях могут быть обнаружены и другие возможные биографические проекции. Так, один из прообразов Моцарта видели в композиторе М. И. Глинке (1804—1857), с его беспечностью, веселостью, охотой к шуткам, чередовавшимися с приступами тоски и уныния. В своих «Записках» Глинка пишет о частом общении с Пушкиным в 1828-м—начале 1830 г. (см.: Глинка М. Литературное наследие. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы. Л.; М., 1952. С. 110; см.: Эйгес И. Пушкин и Глинка // Музыка и революция. 1926. № 5. С. 20—23; Эйгес. С. 193).

Неоднократно отмечалось сходство между пушкинским Моцартом и самим Пушкиным. В социально-бытовом поведении пушкинского Моцарта реализовано постоянно отстаиваемое Пушкиным право художника на частную бытовую жизнь, независимую от жреческого служения музам (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 283—285). В то же время некоторые из пушкинских автобиографических мотивов и лирических тем оказались отданными Сальери (см., например, примеч. к ст. 29—31 и 141 и след. сцены I, с. 798, 806). Сходство автора трагедии с Моцартом (предопределенное, по-видимому, не столько передачей герою собственных черт, сколько выбором героя, типологически родственного Пушкину по личностному и творческому складу) вовсе не было очевидным для современной Пушкину критики. В конце 1820-х гг. Моцарта, как композитора «мысли», глубокого и серьезного создателя новых музыкальных форм, противопоставляли Россини, приятному, гармоничному, но поверхностному (см., например, статью В. Ф. Одоевского «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году» — МТ. 1825. Ч. 2. № 8. Апр. Прибавление. С. 130—132, подпись: У. У.). Это противопоставление проеци-

рвалось в статье о Пушкине, которому отводилось место Россини. См., например, замечание Ф. В. Булгарина: «...стихосложению он дал легкость и звучность россиниевской школы, а не сотворил новых форм» (\*\*\*) [Булгарин Ф. В.]. Разбор поэмы «Полтава», соч. Александра Сергеевича Пушкина // СО и СА. 1829. Т. 3. № 15. С. 45; то же: П. в критике, II. С. 135; см. там же, с. 397—398, примеч. О. Н. Золотовой и Е. В. Лудиловой). Булгарин и позднее, в «Письмах о русской литературе» («Письмо II: О характере и достоинстве поэзии А. С. Пушкина») повторял ту же мысль, утверждая, что «Пушкин есть только следствие века и поэзии байроновской», как «Россини есть следствие музыки Моцарта» (СО и СА. 1833. Т. 33. № 6. С. 313—314; то же: П. в критике, III. С. 232—233). Статью Булгарина о «Полтаве» Пушкин помнил — он полемизировал с ней в «(Опровержении на критики)», над которым работал осенью 1830 г. Вывода в Моцарте психологический тип художника, имеющий явные автобиографические проекции, Пушкин «примерял» к себе ту роль, в которой отказывала ему критика.

В связи с прототипами Сальери назывались два имени: Е. А. Баратынского и П. А. Катенина. Первое было названо И. Щегловым, не имевшим иных доказательств своей версии, кроме указания на факты, которые могут быть истолкованы как зависть Баратынского Пушкину (Щеглов И. Новое о Пушкине. СПб., 1902. С. 145—150). Поддержку версии Щеглова см.: Розанов В. В. Кое-что новое о Пушкине // Нов. вр. 1900. № 8763. С. 2; Цейтлин А. Мастерство Пушкина. М., 1938. С. 61. Документированное опровержение и полемику с ней см.: Б(рюсов) В. 1) Баратынский и Сальери // РА. 1900. Кн. 2. С. 537—541; 2) Пушкин и Баратынский // Там же. 1901. Кн. 1. С. 158—164; 3) Старое о г-не Щеглове // Там же. 1901. Кн. 3. С. 574—579; Гофман М. А. 1) Боратынский о Пушкине // ПиС. Вып. 16. С. 143—160; 2) Клевета на Боратынского // Благонамеренный. Брюссель, 1926. Кн. 1. С. 73—81; Городецкий. Драматургия П. С. 281; Мейер Г. Баратынский и Пушкин: (Вокруг старого спора) // Возрождение. 1956. С. 104—113; Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromso, 1973. С. 180—186. Слух о зависти Баратынского возник, по-видимому, еще при жизни Пушкина. Единственное прямое свидетельство тому — запись П. И. Бартенева, сделанная в 1851 г. со слов П. В. и В. А. Нащокиных: «Баратынский не был с ним искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубокомыслием, чего Пушкин в простоте и высоте своей не замечал» (Бартнев П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта: Воспоминания современников. М., 1992. С. 345; на полях рукописи Бартенева — замечание С. А. Соболевского: «Это сушая клевета» — Там же). По всей видимости, слухи были вызваны «целым комплексом амбиций и обид московских знакомых обоих поэтов» — см.: Песков А. М. Пушкин и Баратынский: Материалы к истории литературных отношений // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995—1996. С. 262—266. В постскриптуме к этой работе высказано предположение: «Незадолго до того письма, в котором Баратынский сообщал Пушкину о его гениальности («ты, в ком поселился гений!») — см.: 1825, декабрь, после 7 — 29 марта того же года Баратынский писал Н. В. Путьте о себе: «...в молодости судьба взяла меня в свои руки. Все это служит пищею гению; но вот беда: я не гений» (...). Последние три слова полностью совпадают с кульминационной репликой пушкинского Сальери. И если хоть однажды Баратынский говорил нечто подобное Пушкину, то отнюдь не исключено, что именно самооценка Баратынского явилась источником реплики Сальери. Может быть, Пушкин и не скрывал этого от Баратынского» (Там же. С. 270).

На Катенина как на прототип Сальери указывал М. Гершензон: «В Сальери решительно есть черты Катенина» (*Гершензон М. Мудрость Пушкина.* [М.], 1919. С. 113). Гипотеза была развита и обоснована Ю. Н. Тыняновым, считавшим, что возникновение данной аллюзии имело свою предысторию. В ходе поэтической и идеологической полемики с Пушкиным Катенин в 1828 г. послал ему стихотворение «Старая была», вместе со стихотворным посвящением «А. С. Пушкину». Скрытый смысл «Старой были», имеющей своим сюжетом состязание двух певцов, был направлен против Пушкина; посвящение содержало отводящий подозрение комплимент. Здесь говорилось о кубке, некогда ставшем наградой русскому витязю-певцу, а ныне доставшемся Пушкину. Однако питье, которым наполнен кубок, таит в себе опасность: «Но не облей неосторожно, Он, я слышал, заворужен, И смело пить тому лишь можно, Кто сыном Фебовым рожден...» (*Катенин П. А. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 185* (Б-ка поэта. Большая сер.)). Публикуя в «Северных цветах» на 1829 г. «Старую была», переданную в его распоряжение, Пушкин вместо посвящения напечатал в том же выпуске альманаха свой «Ответ Катенину» (1828):

Напрасно, пламенный поэт,  
Свой чудный кубок мне подносишь  
И выпить за здоровье просишь:  
*Не пью, любезный мой сосед,*  
Товарищ милый, но лукавый,  
Твой кубок полон не вином,  
Но упоительной отравой...

(Акад. Т. 3. С. 135). «„Ответ“ Пушкина был гневен и ироничен (...). Жившему ряд лет в изгнании Катенину Пушкин говорил: „Он заманит меня потом Тебе вослед опять за славой“ (следует отметить характерное „опять“ — воспоминание Пушкина о своей ссылке). Еще ироничнее — ввиду тогдашней литературной перспективы — желание „убраться на покой“ и желание остаться ему, Катенину, загнанному литературными врагами, в делах Парнаса взамен Пушкина...» (*Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов. С. 74—83*). По предположению Тынянова, этот эпизод заставил Катенина увидеть в появившейся в тех же «Северных цветах» на 1832 г. трагедии «Моцарт и Сальери» своеобразный ответ на поэтическое состязание, изображенное в «Старой были», и с подозрением отнестись к фигуре Сальери. Отсюда — его резкий позднейший отзыв о трагедии. «Сальери, с его „глухою славой“, который „отверг рано праздные забавы и предался музыке“, как бы высокий аспект Катенина, „проводящего всю жизнь в платоническом благоговении и важности“ у поэзии в гостях. Фигурирует здесь и отравленный кубок — образ из „Ответа Катенину“» (Там же. С. 84). Ср. пушкинскую характеристику Катенина 1820 г.: «Он опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии» (письмо к П. А. Вяземскому около (не позднее) 21 апреля 1820 г. — Акад. Т. 13. С. 15; о связи образа Сальери с культурой XVIII в. см. выше, с. 791—792). Ср. точку зрения Б. П. Городецкого, считавшего данную гипотезу столь же обоснованной, как и версию о Баратынском (Городецкий. Драматургия П. С. 281).

«Моцарт и Сальери» — единственное драматическое произведение Пушкина, поставленное при его жизни. Премьера состоялась в Петербурге, в Большом театре, 27 января 1832 г., в бенефис Я. Г. Брянского (1790—1853), исполнявшего роль Сальери. Брянский был учеником А. А. Шаховского, представителем школы условной пластики и трагической напевной декламации, одним из последних представителей классицизма на русской сцене. Сохранился отзыв о нем Пушкина, относящийся к 1820 г.: «...какая холодность! какой однообразный, тяжелый напев! (...) Брянский всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Дмитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны. Напрасно говорите вы ему: расшевелись, батюшка! развернись, рассердись, ну! ну! Неловкий, размеренный, сжатый во всех движениях, он не умеет владеть ни своим голосом, ни своей фигурой. Брянский в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил. Несмотря на это, как комический актер, он имеет преимущество и даже истинное достоинство» («Мои замечания об русском театре» — Акад. Т. 11. С. 12—13). Роль Моцарта исполнял И. И. Сосницкий (1794—1872), по преимуществу выступавший в комедийных и водевильных ролях и также начинавший театральную карьеру под руководством А. А. Шаховского. По воспоминаниям П. В. Нащокина, Пушкин «с Сосницким был хорош» (*Нащокин П. В., Нащокина В. А. Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым // П. в восп. Т. 2. С. 193*). Во время премьеры Пушкин был в Петербурге (*Летопись 1999. Т. 3. С. 441*), однако не сохранилось известий ни о его интересе к постановке, ни даже о его присутствии на спектакле.

Судя по писарской копии «Моцарта и Сальери», служившей так называемым «ходовым» экземпляром (хранится в СПбГТБ, I.3.3.45), в спектакле было мало движения, он в основном состоял из декламации в гриме и в костюмах: в «ходовых» экземплярах обычно расписывались мизансцены, но в данном случае были указаны только выходы и введение музыки (см.: *Березарк И. Пушкин в драматическом театре николаевской России // Рабочий и театр. 1936. № 23. С. 19*).

В афише сообщалось, что после «Моцарта и Сальери» будет представлен «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина, новая комедия в четырех действиях, с водевильными куплетами, соч. князя А. А. Шаховского; происшествие в маскараде взято из комической поэмы „Расхищенные шубы“» и что «в заключение спектакля дан будет „Девкалионов потоп, или Меркурий предъявитель“, водевиль дивертиссемент в одном действии, соч. князя А. А. Шаховского, в равномерных и вольных стихах, с полетами, бурю, наводнением и разнонародными плясками...», с «разлитием воды, наполняющей всю сцену» (воспроизведение афиши — Пушкин 1935. Т. 7. Между с. 544 и 545). Предварявшая пышные водевильные зрелища, трагедия Пушкина игралась во время съезда зрителей. Обстановку на спектакле описал анонимный рецензент «Северной пчелы»: «Удивительно, даже непонятно, как г. бенефициант, человек, понимающий достоинство истинной поэзии, отважилась 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, а 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 вполне» (СПч. 1832. № 28. 4 февр.; П. в критике, III. С. 148). Возмож-

но, в том, что «Моцарта и Сальери» играли на съезде, виноват был не Брянский, а театральная дирекция (см.: *Дурылин С.* Пушкин на сцене: Маленькие трагедии // Театр и драматургия. 1936. № 10. С. 578). См. также выше, с. 784—785, отзыв Катенина о спектакле. Есть основания оценить постановку «Моцарта и Сальери» как провал. Именно тогда, по всей видимости, и было сформировано до сих пор сохранившееся устойчивое мнение, что пьесы Пушкина не предназначены для театра. Впервые оно было высказано обозревателем «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“», который объединил в своем отзыве трагедию Пушкина с поэмой «Цыганы»: «Сии два гениальные произведения А. С. Пушкина, известные всей образованной публике, мелькнули на сцене и скрылись с нее. Причин этому несколько. Первая, что помянутые сочинения созданы не для театра, вторая, что... но, кажется, достаточно и одной первой причины» («Репертуар русского театра» за 1832 год // ЛПРИ. 1833. Т. 9. № 18. 2 марта. С. 142—143; П. в критике, III. С. 392).

### Сцена I

(С. 123—128)

Ст. 4 и след. *Родился я с любовью к искусству...* — Ср. в книге Вакенродера—Тика «Об искусстве и художниках»: «От самых ранних лет музыка составляла главное удовольствие Иосифа. Он слышал иногда игру на клавире и сам играл несколько. Мало-помалу повторяя часто свое наслаждение, 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». Ср. в письме Иосифа: «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!». «Иосиф достиг своей цели неутомимым прилежанием и наконец увидел себя на высокой вершине неожиданного счастья» (с. 205—206, 210, 213, 227—228; см.: Алексеев 1935. С. 538—539). Б. А. Кацем указано, что «апология учености и трудоемкости композиторского творчества» в сопоставлении с характером моцартовской одаренности дана в статье Ф. В. Булгарина «Музыкант Иван Яковлевич Миллер (Johann Heinrich Müller)»: «...не многие из любителей музыки знают, с какою трудностью сопряжено познание сего искусства! Большая разница между (...) приятным композитором и ученым музыкантом, постигнувшим все тайны своего искусства, т. е. гармонию или, как обыкновенно говорится, *генерал-бас*. Это то же самое, что в словесности основательное познание языка и грамматики, которую многие почитают маловажностью, хотя на ней основано все здание литературы. (...) В сем-то трудном искусстве, в теоретической части музыки, в генерал-басе и контрапункте отличался покойный Иван Яковлевич Миллер, и даже почитался первым в Европе между всеми ныне живущими музыкантами. В истории музыки имя его станет в ряду с именами Баха и Моцарта, и хотя Моцарт несравненно выше его в отношении к мелодии или музыкальному гению, но он должен уступить Мил-

леру в контрапункте» (СПч. 1826. № 33. 18 марта. С. 3—4; см.: Кац 1995—1996. С. 428).

Ст. 20—21. *Поверил Я алгеброй гармонию.* — Ср. выше, с. 796, фрагмент из книги Вакенродера «Об искусстве и художниках». Здесь можно видеть еще один полемический выпад против «московских юношей» — представителей круга «Московского вестника», пропагандировавших взгляд на математику как «необходимое условие всех наук», или «закон мира» (примечание Д. В. Веневитинова к переведенной им летом 1825 г. с немецкого статье И. И. Вагнера «О математической философии» — *Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 237*) и охотно прибегающих в своих статьях к математическим метафорам. Полемизируя с одним из «Исторических афоризмов» М. П. Погодина, пытавшегося дать алгебраическое описание исторического процесса, Пушкин в заметке «〈О втором томе „Истории русского народа“ Полевого〉» (1830) записал: «...провидение — не алгебра...» (Акад. Т. 11. С. 127). См.: *Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши». С. 84—85.* Ср. также слова Сальери, переданные Бомарше в предисловии к «Тарару»: «*Ma phrase musicale est posée dans la règle austère de l'art*» («Моя музыкальная фраза составлена по строжайшим правилам искусства» — *фр.*) (*Beaumarchais P.-A. C. Œuvres complètes. T. 2. P. 375*). Согласно традиционному прочтению, Сальери признается в том, что вдохновение он подчинил схоластическим рассудочным правилам. Предлагалась, однако, и другая трактовка: «...тут говорится о тех математических приемах, которыми композиторы пользовались в так называемом сложном контрапункте» (*Пасхалов В. Музыка в произведениях русских писателей // Музыка и жизнь. М., 1910. № 12. С. 11*). Высказывалось также предположение, что знаменитую фразу Сальери можно соотнести с творчеством композитора Ж.-Ф. Рамо (*Rameau, 1683—1764*), прославившегося сочинениями по теории музыки, заложившего «теоретические основы современной теории гармонии» и придававшего ведущее значение именно гармонии «в противовес мелодии, для которой почти невозможно дать определенного правила, ибо здесь хороший вкус имеет больше значения, чем все остальное» (см.: *Белый А. А. «Что пользы, если Моцарт будет жив?..» // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М., 1997. С. 750, 764*). Однако никаких указаний на знакомство Пушкина с теоретическими трудами Рамо обнаружить не удалось. Рассуждения о математической основе музыки встречаются слишком часто, чтобы можно было говорить об их конкретном источнике. У Нимечека, а следом за ним и у Ниссена, подобные рассуждения связаны с музыкой самого Моцарта: «...ihm alles mathematisch genau zu der Harmonie berechnet ist...» («...все в его гармонии математически точно выверено...» — *нем.*) (*Niemetschek F. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. S. 51*; то же: *Niessen N. G. Biographie W. A. Mozart's. S. 641*). Слово «гармония», имеющее специальное терминологическое значение в музыкальной науке, Пушкин, вероятно всего, употреблял в более общем смысле (ср., например, в «〈Заметке о Сальери〉»: «...весь театр (...) упивался гармонией Моцарта» — Акад. Т. 11. С. 218). В том же значении «красоты», «совершенства» использовали это слово и современники Пушкина (см.: *Эйгес. С. 191*).

Ст. 29—31. *Я жег мой труд и, холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рожденны, Пылая, с легким дымом исчезали.* — Возможно, автобиографический мотив: за семь дней до окончания работы над «Моцартом и Сальери» Пушкин сжег десятую главу «Евгения Онегина» (помета на рукописи «Мятели» гласит:

«19 окт(ября) сожж(ена) X песнь» — Акад. Т. 8. С. 622; см.: Городецкий. Драматургия П. С. 282).

Ст. 32 — 39. *Когда великий Глюк ~ И встречным послан в сторону иную?* — Отражение подлинного факта творческой биографии Сальери. Его первые оперы были написаны под влиянием венских учителей в стиле немецкой музыки. С 1778 г. Сальери обратился к итальянской традиции и был уже зрелым, признанным композитором, когда знакомство с творчеством немецкого композитора Кристофа Виллибальда Глюка (Gluck, 1714—1787) побудило его кардинально сменить эстетические ориентиры. Он сделался последователем предпринятой Глюком оперной реформы, согласно которой драматическое содержание выдвигалось на первое место и подчиняло себе музыку. Не получившая поддержки в Вене, реформа Глюка была реализована в предреволюционном Париже, где на ее стороне решительно выступили энциклопедисты (Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Д'Аламбер и др.). Переехав в Париж, Сальери благодаря Глюку получил заказ на оперу «Данаиды», написал ее под руководством старшего композитора и стяжал огромный успех (пост. 1784). В предисловии к «Тарару» Бомарше указал на принадлежность Сальери к школе Глюка, а также на близость собственных положений об оперном искусстве к смыслу и пафосу реформы Глюка. Об отношении Глюка к Сальери см.: Браудо. С. 105—106. Имя Глюка, как и появляющееся позже имя Бомарше, подчеркивает кровную связь Сальери с культурой просветительства.

Ст. 50. ...ниже... — ни, ни даже (*устар.*).

Ст. 50 — 51. ...когда Пиччини Пленить умел слух диких парижан... — Итальянский композитор Никола Пиччинни (Piccini, 1728—1800) — представитель неаполитанской оперной школы, противник оперных реформ Глюка (см. о них выше, коммент. к ст. 32—39). В Париже имела громадный успех опера Пиччинни «Роланд» («Roland», пост. 1778). Борьба «глюкистов» и «пиччиннистов», т. е. приверженцев новых и старых оперных традиций, стала крупным событием французской музыкальной жизни XVIII в. Пушкин мог знать о ней из предисловия к «Полигимнии» Мармонтеля (см. выше, с. 789—790) и, вероятно, также и из других источников: о ней писали Руссо, Дидро (см.: Алексеев 1935. С. 535), Н. М. Карамзин в III части «Писем русского путешественника» (гл. <107> «Оперное знакомство»; см.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 659—660; примеч. Ю. М. Лотмана (Сер. «Литературные памятники»)).

Ст. 53. ...«Ифигении» начальны звуки. — Глюком созданы оперы «Ифигения в Авлиде» («Iphigénie en Aulide», 1774, либретто Ф. Леблана дю Рулле (Lebland du Roulet) по трагедии Ж. Расина) и «Ифигения в Тавриде» («Iphigénie en Tauride», 1779, либретто Н.-Ф. Гийяра (Guillard) по драме Гимона де Ла Туша (Guimond de La Touche de)); обе оперы восходят к сюжетам Еврипида. О какой из них идет речь — не вполне ясно. По мнению М. П. Алексеева, Пушкин, вероятнее всего, имел в виду популярную увертюру к «Ифигении в Авлиде», которую мог слышать в Петербурге, где опера часто шла в начале XIX в. (Алексеев 1935. С. 535; см. также: Глузов А. Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950. С. 217; Бонди. Статья. С. 241). Указания на «Ифигению в Тавриде» см.: Францев В. А. К творческой истории «Моцарта и Сальери»: (К вопросу об автобиографичности Пушкина) // Slavia. 1931. № 2; отд. отт.: Прага, 1931. С. 13. Об «Ифигении в Тавриде» говорится и в предисловии к «Полигимнии» Мармонтеля (см.: Кац 1995—1996. С. 422). Увертюры к обеим «Ифигениям» описаны в новелле Э. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк» («Ritter Gluck», 1809), которую Н. О. Лернер считал одним из источников «Мо-



царта и Сальери» (Лернер. Рассказы о П. С. 216—217). Если полагаться на хорошую осведомленность Пушкина в музыкальной истории, преимущество следует отдать «Ифигении в Тавриде», поставленной год спустя после успеха Гиччинни в Париже, — в этом случае рассказ Сальери получает хронологическую стройность. Кроме того, соревнуясь с Глюком, Гиччинни также написал оперу «Ифигения в Тавриде» (либретто А. Дюконже-Дюбрёя (Ducongé-Dubreuil)), поставленную в 1781 г. Можно, однако, истолковать «Ифигению» (подобно другим названным в трагедии музыкальным произведениям) как один из ключей к прочтению сюжета — при таком подходе речь должна идти об «Ифигении в Авлиде» с положенным в ее основу мифологическим сюжетом жертвоприношения в его античном варианте. Согласно мифу, Агамемнон, ведущий войска на Трои, должен принести в жертву свою дочь Ифигению, дабы умиловить Артемиду, наславшую ветры, которые не позволяют греческим кораблям двинуться в путь. Исход вариативен. По Эсхилу, Горацию и Лукрецию, Ифигения принесена в жертву. По Еврипиду и Овидию, Артемиды в последнее мгновение заменила девушку ланью. По другой версии в жертву была принесена дочь Елены и Тезея, также звавшаяся Ифигенией. Этой версии придерживался Расин, с текстом которого Пушкин несомненно был знаком лучше, чем с оперным либретто. Расиновская «Ифигения в Авлиде» занимала видное место в репертуаре петербургских и московских театров (см.: *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века—октябрь 1917 года. СПб., 1994. С. 106, 109, 111—112; *Ельницкая Т. М.* Репертуарная сводка // ИРДТ. Т. 2. С. 481; Последовательный, по дням репертуар императорских московских театров с 1806 по 1825 г. // Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров. СПб., 1908. Вып. 1, кн. 2. С. 1—272; см. также роспись репертуара театров Москвы и Петербурга в «Летописи русского театра» П. Н. Арапова (СПб., 1861)). В трагедии Расина имеется несколько сюжетных параллелей с «Моцартом и Сальери». Так, Агамемнон зовет Ифигению к брачному алтарю, который на самом деле оказывается жертвенником, — Сальери зовет Моцарта на дружескую трапезу, которая задумана как смертный пир. У Расина важной сюжетной темой является зависть Эрифилы (она и оказывается второй Ифигенией) к невесте Ахилла (IV, 1): «Jamais (...) mon esprit agité Ne porta plus d'envie à sa félicité» («Никогда еще (...) в моей смятенной душе Не возникало столь сильной зависти к ее счастью» — фр.) (*Racine J.* Œuvres. Paris, 1808. P. 249). Собираясь погубить Ифигению и отомстить своим врагам, Эрифилла уверяет себя и свою наперсницу, что намеревается принести жертву во имя спасения родины. Само соперничество двух Ифигений — «счастливой» и «несчастливой», благородной и злобной, той, в которой люди видят жертву, желанную богам, и той, которая была назначена в жертву самими богами, — отчасти является параллелью коллизии, описанной в «Моцарте и Сальери» и до некоторой степени — в «Тараре» Бомарше. (О мифе, связанном с Ифигенией, в контексте пушкинских разработок сюжета жертвы см.: *Виротайнен М. Н.* Посвящение «Андрея Шенье» // Новые безделки. С. 354—365.)

Ст. 55—57. ...завистником презренным, Змеей, людьми растоптанною, живие Песок и пыль грызущую бессильно? — Библейская реминисценция. Ср. Быт. 3: 14—15: «И рече Господь Бог змию (...) на персех твоих и чреве ходити будещи, и землю снеси вся дни живота твоего и вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем тоя: той твою блюсти будет главу и ты блюсти будещи его пяту...» («И сказал Господь Бог змею: (...) ты будещи ходити на чреве твоём, и будещи есть прах во все дни жизни твоей. И вражду положу

между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пятую...» — *ц.-слав.*). Ср. также упоминание «змей зависти» в «Полигимнии» Мармонтеля (см. о ней выше, с. 789).

Ст. 61. *Где ж правота...* — Один из лейтмотивов «маленьких трагедий». Ср. ст. 95—96 сцены II «Скупого рыцаря» (Фридман Н. В. Героический романтизм «последекабрьского» Пушкина: (К вопросу о происхождении маленьких трагедий) // Учен. зап. МГУ им. М. В. Ломоносова. Вып. 110. Тр. каф. рус. лит. Кн. 1. М., 1946. С. 137).

Ст. 65 — 66. *А озаряет голову безумца, Гуляки праздного?*.. — В «Скупом рыцаре» (сц. II, ст. 84—85) аналогичная характеристика дана Бароном Альберу (Дарский. С. 31—32). Определение Моцарта как «гуляки праздного», имеющее негативный смысл в устах Сальери, в то же время отсылает к культуре поэтической лени, характерному для дружеского послания Пушкина и поэтов его окружения в 1810—1820-х гг. (см.: Мартынова С. А. Риторическая и разговорная речь героев трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 119).

Ст. 71 и след. *Но, проходя перед трактиром, вдруг...* — В моцартовской биографии Нимечека есть рассуждение (дословно повторенное затем Ниссеном) о математической выверенности музыки Моцарта (см. выше, с. 797, примеч. к ст. 20—21), которое завершается словами: «...so giebt es auch kein so arges Missge-tön, als wenn rohe Hände unwissender Bierfiedler sich an seine Heiligthümer wagen» («...поэтому ничто так не оскорбляет слух, как когда грубая рука невежественного трактирного скрипача осмеливается прикоснуться к святыне» — *нем.*) (Niemetschek F. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. S. 51; то же: Niessen N. G. Biographie W. A. Mozart's. S. 641).

Ст. 75. *...voi che sapete.* — Канцона Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» («Le nozze di Figaro», 1786) («Voi che sapete» — начало фразы «Вы, которые знаете, что такое любовь...» — *ит.*). Имя Керубино, персонажа Бомарше и Моцарта, по-французски означает «херувим» (Chérubin) — ср. слова Сальери о Моцарте: «Как некий херувим...». Образ Керубино владел сознанием Пушкина в период написания «маленьких трагедий» — см. созданное в Болдине стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год» и эпиграф к нему: «C'est l'âge de Chérubin» («Это возраст Керубино» — *фр.*) (Акад. Т. 3. С. 234; см.: Вольперт. С. 178—179). Возможно, Пушкин был знаком с оперой по отдельным номерам и, с наибольшей вероятностью, слышал их в доме Мих. Ю. Виельгорского (см.: Кац Б. А. «Из Моцарта нам что-нибудь!» // Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 21). Там же высказано мнение, что Пушкин ошибся в обозначении арии и написал «Voi che sapete» вместо «Voi sapete quel che fa» («Вы знаете, что (он) делает» — *ит.*) — слов из арии Лепорелло в опере Моцарта «Наказанный распутник, или Дон Жуан» («Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni», 1787) (подробнее см. ниже, примеч. к ремарке: *Старик играет арию из «Дон Жуана»*).

Ремарка между ст. 78 и 79. *Старик играет арию из «Дон Жуана»...* — О знакомстве Пушкина с оперой «Дон Жуан» см. примеч. к «Каменному гостю», наст. т., с. 831. Темы и мотивы моцартовского «Дон Жуана» многократно вплетены в сюжетную ткань «Моцарта и Сальери» и значимы для всего цикла «маленьких трагедий». Черный человек вызывает ассоциации с Командором; «гуляка праздный» звучит как характеристика, ориентированная на Дон Жуана (см.: *Гаспа-*

ров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Врем. ПК 1974. С. 119—120); программа «безделицы», которая приложима и к «Пиру во время чумы» (см. там же), напоминает содержание финала «Дон Жуана» (см.: Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956. С. 22). К донжуановскому сюжету отсылают также начальные строки монолога Барона во II сцене «Скупого рыцаря». «Каменный гость», с эпиграфом из либретто оперы, непосредственно разрабатывает этот сюжет.

Отсутствие в пушкинском тексте указаний на то, какую именно арию из «Дон Жуана» исполняет слепой скрипач, породило множество разноречивых трактовок. В опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1898) скрипач играет первые восемь тактов арии Церлины из I акта. В. В. Вересаев (не обосновывая своего мнения) заявляет, что скрипач должен играть мелодию, на которую статуя Командора поет слова: «Дон Жуан, к себе на ужин Звал меня ты, и я явился!» (Вересаев В. Невыдуманные рассказы. М., 1968. С. 258). По мнению М. П. Алексева, Пушкин считал, что «Voi che sapete» является арией из «Дон Жуана» (Алексеев 1935. С. 534), хотя текст не дает однозначных оснований полагать, будто скрипач дважды (в трактуре и у Сальери) исполняет одну и ту же мелодию. Развивая гипотезу Алексева, Б. А. Кац указывает на арию Лепорелло «Madamina, il catalogo e questo» как на одну из наиболее популярных арий из «Дон Жуана» (в этой арии Лепорелло перечисляет список побед хозяина — ср. «донжуанский список» Пушкина, составленный в 1829 г.). Обозначая арию словами «Voi che sapete» в ст. 75, Пушкин мог ошибиться, заменив ими близкие по звучанию слова «Voi sapete quel che fa», повторяющиеся в конце арии Лепорелло шестикратно, с кадансирующим построением (т. е. соответствующие тому моменту, который, по данным музыкального восприятия, запоминается лучше всего). «В этом случае становится ясным, почему Пушкин не уточнил, какую арию из „Дон Жуана“ играет слепой скрипач. Написав „voi che sapete“ вместо „voi sapete quel che fa“, он мог думать, что ария уже указана» (Кац Б. А. «Из Моцарта нам что-нибудь!»). С. 21—22). По мнению Б. М. Гаспарова, здесь должна исполняться процитированная в «Дон Жуане» ария Фигаро из «Свадьбы Фигаро» («Мальчик резвый...»), где рассказывается о будущей судьбе Керубино, по характеру близкого Дон Жуану. В финале «Дон Жуана» идет веселый ужин, во время которого приглашенные музыканты играют популярные мелодии из опер 1790-х гг., в том числе и названную арию из «Свадьбы Фигаро» самого Моцарта. «Услышав ее, Дон Жуан восклицает: „Эта музыка мне знакома!“ (...) Дело, однако, не столько в наличии в музыке цитат и автоцитаты, сколько в том, как Моцарт цитирует „сам себя“. (...) В „концерте“ участвуют только деревянные духовые и валторна. Отсутствуют струнные — основа симфонического оркестра, отсутствуют труба и тромбоны — важные средства оркестровой красочности и драматизации в партитурах Моцарта. Вместо симфонического оркестра перед нами типичный бытовой, уличный ансамбль. (...) Все оркестровое богатство и сложность оригинала полностью исчезают. Комическое впечатление производит неуклюжая передача гобоем и кларнетом воздушных скрипичных пассажей, примитивно-однообразная басовая партия и т. д. (...) Перед нами та самая картина, которую (...) живописал Сальери: шедевр, изуродованный уличными музыкантами, играющими на потеху публике. Параллель между этой сценой и пушкинским слепым скрипачом (...) очевидна» (Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». С. 117—120).

Ст. 81—82. Мне не смешно, когда маляр негодный Мне пачкает Мадону Рафаэля... — Ср. в раннем стихотворении Пушкина «Возрождение» (1819), написанном, по-видимому, в связи с историей реставрации картины Рафаэля «Святое се-

мейство» (или «Мадонна с безбородым Иосифом», 1506, Гос. Эрмитаж; реставрация восстановила подлинное письмо Рафаэля — см. примеч. к этому стихотворению: наст. изд., т. 2, ч. 1, с. 618—619): «Художник-варвар кистью сонной Картину гения чернит И свой рисунок беззаконный Над ней бессмысленно чертит» (Там же. С. 68; см.: Городецкий. Драматургия П. С. 282—283). Сравнение Моцарта с Рафаэлем было общим местом музыкальных статей пушкинского времени (Алексеев 1935. С. 534). В России 1820—1830-х гг. с именем Рафаэля связывалось романтическое представление об истинном искусстве, способном воплощать идеальную, «небесную» красоту. Почерпнутое из книги Вакенродера—Тика «Об искусстве и художниках» (где при имени Рафаэля стоит почти постоянный эпитет «божественный»), оно было подхвачено В. К. Кюхельбекером, В. А. Жуковским, С. П. Шевыревым, Н. А. Полевым, В. Ф. Одоевским и другими и опиралось на легенду о видении Рафаэля, в котором ему явился образ Мадонны, послуживший моделью его картин. Сопоставление грубого исполнения музыки Моцарта с искажением рафаэлевской Мадонны Пушкин мог встретить в рецензии на исполнение Реквиема: Булгарин Ф. В. Концерт 31 марта // СПЧ. 1826. № 40. С. 3—4 (см.: Кац 1995—1996. С. 427—428).

Ст. 83—84. *Мне не смешно, когда фигляр презренный Пародией бесчестит Алигьери.* — Данте Алигьери (Dante Alighieri, 1265—1321), отвергнутый в XVII—XVIII вв. эстетикой классицизма и просветительства и заново открытый романтиками, был для Пушкина одним из величайших поэтических авторитетов. Мотивы Данте возникают в написанных в Болдине «Бесах», в «Гробовщике», в терцинах «В начале жизни школу помню я...» (см.: Благой Д. Д. Данте в сознании и в творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования: Сб. статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. М., 1967. С. 238, 243—245). Там же указан ряд пушкинских пародий на Данте: в «Евгении Онегине» (глава третья, строфа XXII; глава четвертая, строфа XXVI), в терцинах 1832 г. «И дале мы пошли...», в автопортрете, шаржирующем профиль Данте. В то же время известны негодующие пушкинские отклики на произведения, бесчестящие, по его мнению, великого писателя, — см., например, в его статье «(О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“)» об образе Мильтона, созданном В. Гюго в «Кромвеле» и А. де Виньи в «Сен-Маре» (см. также: Благой Д. Д. Il gran'padre (Пушкин и Данте) // Дантовские чтения. 1973. М., 1973. С. 9—64). По мнению М. Н. Розанова, «пример пародии на „Божественную комедию“ мог дать Пушкину Ариосто в XXXIV песни „Неистового Роланда“, где в самых легких и игривых тонах описывается путешествие рыцаря Астольфо в ад и рай» (Розанов М. Н. Пушкин и Данте // Пис. Вып. 37. С. 37). По предположению М. П. Алексеева, в ст. 84 отразилась интересовавшая Пушкина полемика вокруг имени Данте в XVIII в. В ходе полемики итальянский критик Ж. Торелли (Torelli), стремясь опровергнуть заявленную Вольтером отрицательную оценку поэзии Данте, перевел обратно на итальянский язык стихи Данте в переводе Вольтера. «Получилась забавная пародия на Данте, которая французам напоминала „Энеиду“ Скаррона» (Алексеев 1935. С. 544). Высказывалось предположение, что слово «фигляр» должно ассоциироваться с «Фигляриным» — частым у Пушкина обозначением Ф. В. Булгарина, полемические выпады против которого неоднократно встречаются в болдинских рукописях 1830 г. (Городецкий. Драматургия П. С. 282—283).

Ст. 89—101. *Нет — так; безделицу. Намедни ночью ~ Незапный мрак иль что-нибудь такое...* — Ср. помещенное в «Сыне отчества» (1827. Ч. 116.

С. 215) повествование самого Моцарта о том, «каким образом он сочиняет»: «Когда случается мне быть на свободе, совершенно одному и в хорошем расположении духа, например в повозке, во время путешествия, или на прогулке после порядочного обеда, или ночью, когда не спится, — тут всего лучше и всего изобильнее собираются и стремятся ко мне идеи» (см.: Алексеев 1935. С. 533). Известно, что бессонница и в самом деле мучила Моцарта.

По Пушкину, «безделица» была сочинена после Реквиема. В действительности Моцарт не успел закончить Реквием и после него уже ничего не писал. Поэтому вопрос о том, какое произведение исполняется в I сцене трагедии, не может быть решен однозначно. Неоднократно указывалось, что программа клавирной пьесы Моцарта чрезвычайно близка к финалу «Дон Жуана» (Бэлза 1953. С. 20; Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. С. 22; Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». С. 120). Е. В. Фролова, подчеркивая гипотетичность своего предположения, отмечала, что Пушкин мог иметь в виду фортепьянную сонату Моцарта фа мажор (KV 332): «В связующем разделе первой части находим почти буквальное соответствие пушкинской „программе“. Здесь в тематизм, генетически восходящий к комической опере (условная параллель «я весел»), вторгается драматическая тема в моцартовской „тональности смерти“ ре минор («вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак»)» (Фролова Е. В. Музыкальная драматургия трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» // ПиС (Нов. сер.). Вып. 2 (41). С. 234). По мнению Д. Л. Устюжанина, здесь исполняется «или кусок Requiem'a, или (вернее) что-то сопутствующее ему» (Устюжанин. С. 56). Высказывалась также точка зрения, что, «создав программу этого неизвестного произведения Моцарта, Пушкин как бы сконцентрировал в немногих словах свое представление о главном содержании всего творчества композитора, а может быть, и о содержании искусства вообще» (Агранович С. Э., Рассовская Л. П. Генезис и эволюция образов трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С. 10). В опере Римского-Корсакова «безделица» сочинена самим автором оперы и является, по мнению И. Бэлзы, «творческим обобщением наиболее характерных черт моцартовской музыки» (Бэлза 1953. С. 98). Опираясь на мнение музыковедов, согласно которому подобной инструментальной пьесы нет в наследии Моцарта, постановщики иногда дают здесь музыку других композиторов (так, например, в телевизионном спектакле 1972 г. Л. С. Вивьен использовал в данном случае фортепьянную пьесу Шостаковича; см.: Малышева И. В. Музыка в трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Роль традиции в развитии литературы и фольклора. Пермь, 1974. С. 13). По мнению М. П. Алексеева, Пушкин «произвольно навязывает Моцарту едва ли мыслимое в его устах „программное“ и зрительное истолкование его вдохновенной импровизации» (Алексеев 1935. С. 533—534). Программная музыка действительно получила распространение лишь после исполнения «Фантастической симфонии» Берлиоза, состоявшегося 5 декабря 1830 г. в Париже. Однако слова Моцарта не обязательно следует воспринимать как «программу» музыкального произведения: «композитор, в интимном порядке, может охотно ввести слушателя своей новой пьесы в ту атмосферу чувств и образов, в какой возникла эта пьеса» (Эйгес. С. 185, 186).

Ст. 102 — 104. Ты с этим шел ко мне И мог остановиться у трактира И слушать скрипача слепого! — Ср. образ поэта в стихотворении «Гнедичу» (1832): «Таков прямой поэт. Он сетует душой На пышных играх Мельпомены И улыбается забаве площадной И вольности лубочной сцены» (Акад. Т. 3. С. 286; см.: Устюжанин. С. 54).

Ст. 108 — 110. *Ты, Моцарт, бог <...> Но божество мое проголодалось.* — Данный фрагмент сопоставляли с вошедшим в компилятивный сборник Афиней (II—III вв. н. э.) «Пирующие софисты» рассказом о том, как Менеkrat, врач царя Филиппа Македонского, возомнил себя богом. Узнавший об этом царь пригласил Менеkrата на пир и окружил его божескими почестями, но не предложил никакой пищи, поскольку боги в ней не нуждаются. Менеkrat пришел в крайнее негодование. Сборник Афиней на французском языке имелся в библиотеке Пушкина (*Athénée. Banquet des Savans... Paris, 1789* — Библиотека П. № 559; см.: *Альтман М. С. Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 120—121*).

Ст. 116 — 118. *Нет! не могу противиться я доле Судьбе моей: я избран, чтоб его Остановить...* — Ср. слова Людовико Сфорца в одноименной сцене Барри Корнуолла, которыми герой мотивирует свое решение отравить племянника: «I'm borne upon the wings of fate to do Some serious act <...> and will Not quarrel with my destiny...» («На крыльях судьбы несусь я совершить Дело важное <...> Не буду спорить с тем, что мне предначертано...» — *англ.*) (*The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P. 6, 4th pag.; см.: Благой 1931. С. 181*).

Ст. 118 — 119. *...не то мы все погибли, Мы все, жрецы, служители музыки...* — Ф. Нимсчек во втором издании биографии Моцарта привел отсутствовавшую в первом издании фразу, сказанную после его смерти одним композитором (имени которого он не назвал): «Конечно, жаль такого великого гения, но благо нам, что он умер. Живи он дольше, наши композиции перестали бы приносить нам кусок хлеба» (оригинал по-нем.: *Niemetschek F. X. Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. S. 81; см. также: Niessen N. G. Biographie W. A. Mozart's. S. 645—646*). В книге Л. Ноля (*Nohl L. Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, 1880. S. 399*) эта фраза без каких-либо обоснований была приписана Сальери, что породило затем ошибочную интерпретацию комментируемых строк как поэтического воспроизведения якобы подлинных слов исторического Сальери (см., например: Браудо. С. 106; Алексеев 1935. С. 526—527).

Ст. 121. *Что пользы, если Моцарт будет жив...* — Негативное отношение Пушкина к идее пользы, которую должны приносить искусство и художник, см., например, в стихотворении «Поэт и толпа» (1828; см.: Ч....ов. Заметки. С. 42—43). Ср. также в статье «(О народной драме и драме „Марфа Посадница“)\», написанной в Болдине в 1830 г.: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжел(ого) педанта Готштеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза» (Акад. Т. 11. С. 177; см.: Макогоненко, I. С. 178).

Ст. 126 — 130. *Как некий херувим, Он несколько занес нам песен райских, Чтоб, возмутив бескрылое желанье В нас, чадах праха, после улететь! Так улетай же!..* — Сравнение Моцарта с херувимом, возможно, навеяно стихотворением С. П. Шевырева «Преображение» (МВ. 1830. Ч. 1. № 2. С. 126—130, ценз. разр. 16 янв. 1830 г.), где легенде о Рафаэле предпослана «небесная» предыстория. Некоему серафиму довелось увидеть на Фаворе чудо Преображения Христова. Возвратясь на небеса, век за веком он пел ангелам об этом видении.

Раз затерянные звуки  
 Долетели до земли:  
 Сколько слез, молитв и муки  
 Звуки те произвели!  
 Не одна душа, желаньем  
 Истомясь узреть Фавор,  
 С несвершенным упованьем  
 Отлетела в Божий хор.  
 К тем молениям Создатель  
 Слух любви преклонил:  
 Божьей тайны созерцатель  
 К нам на землю послан был.

Свершив свой жизненный путь, Рафаэль-серафим покидает землю:

И уж Бога лик открытый  
 Он очами ясно зрел;  
 Но, видением насытый,  
 Бросил кисть... и улетел!

Образ Рафаэля-ангела восходит к диалогу «Картины», написанному Августом Шлегелем и Каролиной Шлегель для журнала «Атенеум» в 1798 г. (см.: *Данилевский Р. Ю.* Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе. Легенда о Рафаэле // *Русская литература и зарубежное искусство.* Л., 1986. С. 295). Ср. также в «Лалла Рук» В. А. Жуковского (1821, опубл. 1827):

Ах! не с нами обитает  
 Гений чистый красоты;  
 Лишь порой он навещает  
 Нас с небесной высоты;  
 Он поспешен, как мечтанье,  
 Как воздушный утра сон;  
 Но в святом воспоминанье  
 Неразлучен с сердцем он!

Он лишь в чистые мгновенья  
 Бытия бывает к нам  
 И приносит откровенья,  
 Благовторные сердцам;  
 Чтоб о небе сердце знало  
 В темной области земной,  
 Нам туда сквозь покрывало  
 Он дает взглянуть порой;

<...>

А когда нас покидает,  
 В дар любви у нас в виду  
 В нашем небе зажигает  
 Он прощальную звезду

(Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 223). Фрагмент стихотворения («Он лишь в чистые мгновенья ~ Он прощальную звезду») процитирован Жуковским в статье «Рафаелева Мадонна: (Из письма о Дрезденской галерее)» (ПЗ на 1824 г. С. 244).

Ст. 131—132. *Вот яд, последний дар моей Изоры. Осьмнадцать лет ношу его с собою...* — По мнению М. П. Алексеева, Изора «выдумана Пушкиным» (Алексеев 1935. С. 537—538). Попытки Пизаровица (*Pisarowitz K. M. Salieriana: Eine streiflichtende Dokumentarstudie // Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg, 1960. № 3—4*) идентифицировать Изору как близкое Сальери историческое лицо, активно поддержанные И. Ф. Бэлзой (Бэлза 1964. С. 496), лишены каких-либо документальных оснований (см.: *Штейнпресс Б. С. Антонио Сальери в легенде и действительности. С. 171—174*). Выказывалось предположение, что при выборе имени героини в качестве побочной ассоциации отразилась сцена из мелодрамы Теодора Н\*\*\*, Бенжамена и Франсиса (Théodore N\*\*\* (T. Nezel), Benjamin (B. Antier), Francis (F. Cornu) «Isaura, drame en trois actes»; представлена в Париже 1 октября 1829 г.), которую переводил для своего бенефиса В. А. Каратыгин («Изора, или Бешеная»); роль Изоры предназначалась для А. М. Каратыгиной. Факт знакомства и общения Пушкина с Каратыгиными общеизвестен. В июле 1830 г., когда Пушкин приехал в Петербург, Каратыгин заканчивал свой перевод, одобренный к представлению 13 августа, — т. е. через три дня после отъезда Пушкина. В одном из эпизодов мелодрамы Изора, вынужденная к браку с благородным, но нелюбимым человеком, передает своему возлюбленному в качестве прощального подарка кольцо, которое, впрочем, не заключает в себе ничего смертоносного. Экземпляр пьесы в переводе Каратыгина см.: СПбГТБ 1.4.4.45/2617; 1.4.5.110/2817 (см.: *Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше: (Заметки) // ПИМ. Т. 7. С. 208—209*).

Ст. 141 и след. *Что умирать? — я мнил: быть может, жизнь...* — Ср. сходное развитие темы отвержения жажды смерти в «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...»), созданной той же болдинской осенью (см.: Бэлза 1962. С. 244).

Ст. 145. *Гайдн* — Йозеф Гайдн (Haydn, 1732—1809) — австрийский композитор, основоположник музыкального классицизма (так называемой венской классической школы). Один из первых композиторов, заслуживших мировую славу — сначала своими многочисленными симфониями и квартетами, а в конце жизни — ораториями. Сальери был с Гайдном в дружеских отношениях. При первых исполнениях оратории Гайдна «Сотворение мира» («Die Schöpfung») под управлением автора (апрель 1799 г.) Сальери исполнял партию чембало; по сообщению «Московских ведомостей» (1808. № 38. 9 мая. С. 1012), Сальери дирижировал той же ораторией в присутствии «достопочтенного старца». Все сохранные памятью современников отзывы Сальери о Гайдне преисполнены глубокого уважения (*Штейнпресс Б. Антонио Сальери в легенде и действительности. С. 138*).

Ст. 156. *Переходи сегодня в чашу дружбы.* — Выказывалось мнение, что «в стихах Пушкина {...} „чаша дружбы“ и „чаша круговая“, — то есть такая, из которой последовательно отпивают пирующие (даже если их только двое), — синонимичны», и, значит, Сальери задумал не только убийство, но и самоубийство (*Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде». С. 282*).



## Сцена II

(С. 129—132)

Ст. 7. *Давно, недели три.* — Реальная работа Моцарта над Реквиемом продолжалась около двух месяцев (*Wolff Ch. Mozarts Requiem: Geschichte, Music, Documente, Partitur des Fragments. Kassel, 1991. S. 34*). Несмотря на подхваченное пушкинским Моцартом «давно», сочинение такого произведения, как Реквием, в три недели явилось бы беспрецедентным случаем в истории композиторского искусства. Какие-либо из многочисленных легенд об удивительной скорости, с какой Моцарт сочинял музыку (например, о сочинении увертюры к «Дон Жуану» в ночь перед премьерой), могли быть известны Пушкину. Нельзя исключить, что приписанная Моцарту чрезвычайная быстрота создания Реквиема была введена в трагедию как автобиографический мотив (ср. скорость пушкинской творческой работы в период болдинской осени 1830 г.).

Ст. 9 и след. *Недели три тому, пришел я поздно...* — Долгое время считалось, что «черным человеком», явившимся к Моцарту летом 1791 г., был Ф. А. Лейтгеб (*Leitgeb*), управляющий делами графа фон Вальзегга (*von Walsegg zu Stuppach, 1763—1827*), истинного заказчика Реквиема. Композитор-дилетант граф фон Вальзегг намеревался выдать заказанный Моцарту Реквием за собственное сочинение, созданное в память скончавшейся в феврале того же года молодой жены, и потому прибег к анонимной форме заказа (имя заказчика стало известно вдове Моцарта только в 1800 г.). Новейшие исследования показали, однако, что Ф. А. Лейтгеб был знаком и Моцарту, и его жене, а потому не мог выступать инкогнито. Наиболее вероятно, что анонимный заказ передал кто-то из служащих адвокатской конторы И. Н. Зортшана (*Sortschan*) — венского поверенного графа фон Вальзегга; во всяком случае именно таким путем фон Вальзегг осуществил заказ надгробного памятника для усопшей жены. Получив после смерти Моцарта Реквием, граф сделал копию партитуры, поставил на ней свое имя как авторское и исполнил Реквием во время поминальной службы 14 декабря 1793 г. в одном из соборов в предместьях Вены. Однако еще 2 января того же года Реквием под именем его подлинного автора впервые прозвучал (вероятно, без ведома заказчика) в Вене — в одном из благотворительных концертов в пользу вдовы Моцарта и его детей (*Wolff Ch. Mozarts Requiem. S. 10—11*). Черный цвет одежды пушкинского незнакомца имеет бытовую мотивировку: Реквием заказывает человек, потерявший кого-то из близких и потому облаченный в траур (*Благой Д. «Маленькие трагедии»: («Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери») // Литературный критик. 1937. № 2. С. 83*). Однако он несомненно имеет и символическое значение, возможно восходящее к неустановленному источнику. Ср. устойчивую немецкую традицию, в которой посланец, явившийся к Моцарту, стилизовался под романтический облик «посланца в сером» — *«der graue Bote»* (*Wolff Ch. Mozarts Requiem. S. 9; Deutsh O. E. Der Graue Bote // Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1963. S. 1—3; Кац 1995—1996. С. 429*). Ср., например, в новелле немецкого писателя Г. Николаи «Ненавистник музыки» (*Nicolai G. Der Musikfeind // Nicolai G. Arabesken für Musikfreunde. Leipzig, 1835. Th. 1*), где Сальери, выведенный под именем «Antonio Doloso, ein Venetianer von Geburt» («Антонио Долорозо, венецианец по рождению» — нем.), тоже выступает как отравитель Моцарта, а таинственный посланец обозначен как «человек, одетый во все серое» («*durchaus grau gekleideter Mann*») (см.: *Францев В. А. К творческой истории «Моцарта и Сальери». С. 23*; здесь указана пра-

вильная дата выхода книги — 1835 г.; ср.: Алексеев 1935. С. 527). В немецкой литературной традиции серый цвет маркирует нечистую силу, черта. Ср., например, в «Необычайной истории Петера Шлемиля» («Peter Schlemil's Wundersame Geschichte», 1814), А. Шамиссо (Chamisso), где человек в сером покупает у героя его тень. О мистическом истолковании фигуры посланца в некоторых рассказах о заказе Реквиема см. выше, с. 778—779. Исторический Сальери в 1821 г. также создавал заказанный ему Реквием и, ожидая скорой смерти, просил исполнить его во спасение его души (см.: Бэлза 1964. С. 495).

Ст. 19—20. *Сел я тотчас И стал писать...* — В реальности Моцарт начал работу над Реквиемом примерно через два с половиной месяца после получения заказа.

Ст. 22—24. *...мне было б жаль расстаться С моей работой, хоть совсем готов Уж Requiem.* — Моцарт оставил Реквием незаконченным, основная работа по завершению произведения была выполнена его учеником Ф. К. Зюсмайром (Süßmayr, 1766—1803). Сознательно или по неведению игнорируя этот факт, Пушкин ввел в трагедию автобиографический мотив трудного прощания автора с оконченным сочинением. Ср., в частности, стихотворение «Труд», написанное в связи с завершением «Евгения Онегина» той же болдинской осенью 1830 г. (см.: Агранович С. Э., Рассовская Л. П. Генезис и эволюция образов трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». С. 16).

Ст. 27—28. *За мною всюду Как тень он гонится.* — Нимечек, описывая историю заказа Реквиема, рассказывает, как при отъезде Моцарта в Прагу, когда композитор с женой уже садились в карету, посланец явился снова, как призрак — «wie ein Geist» (Niemetschek F. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. S. 33).

Ст. 31—32. *Бомарше Говаривал мне...* — О знакомстве Пушкина с творчеством П.-О. К. Бомарше (Beaumarchais, 1732—1799) см., например.: Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше. С. 204—214. Сведения Пушкина о французском комедиографе восходили не только к литературным источникам, но также и к устным рассказам, в частности — Н. Б. Юсупова, лично знавшего Бомарше (см.: Алексеев 1935. С. 537; Вацуро В. Э. «К вельможе» // Вацуро 2000. С. 195—196, 198—199). Отмечалось, что упоминание Сальери о Бомарше призвано актуализировать в сознании Моцарта мысль о «союзе трех имен»: оба композитора написали оперы по драмам Бомарше («Свадьба Фигаро» Моцарта (1786) и «Тарар» Сальери) (см.: Вольперт. С. 181).

Ст. 33—35. *Как мысли черные к тебе придут, Откупори шампанского бутылку Иль перечти «Женитьбу Фигаро».* — Ср. в предисловии Бомарше к «Севильскому цирюльнику» («Le barbier de Séville», 1775), озаглавленном «Сдержанное письмо о провале и о критике „Севильского цирюльника“»: «Имею честь предложить вашему вниманию новую мою вещьцу. Хорошо, если бы я попал к вам в одно из тех счастливых мгновений, когда, свободный от забот, довольный состоянием своего здоровья, состоянием своих дел, своею возлюбленною, своим обедом, своим желудком, вы могли бы доставить себе минутное удовольствие и прочитать моего „Севильского цирюльника“, так как без этих условий человек не способен быть любителем развлечений и снисходительным читателем. Но если, паче чаяния, ваше здоровье подорвано, ваша красавица нарушила свои клятвы, ваш обед оказался невкусным, а пищеварение ваше расстроено, — о, тогда оставьте моего „Цирюльника“, вам сейчас не до него! (...) Разве произведение легкого жанра способно

рассеять мрачные думы?» (пер. Н. М. Любимова; оригинал по-фр.: *Beaumarchais P.-A. C. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 255; см.: Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина Евгений Онегин. СПб., 1998. С. 580—581). В предисловии к этому изданию Бомарше (Т. 1. P. XXXV) рассказана «чувствительная история молодого бедняка, которого веселость комедии „Женитьба Фигаро” и доброта ее автора спасли от самоубийства» (Вольперт. С. 182).

Ст. 36 — 38. *Да! Бомарше ведь был тебе приятель; Ты для него «Тарара» сочинил, Вещь славную.* — О сотворчестве Бомарше и Сальери при создании оперы «Тарар» см. выше, с. 781. В посвящении и предисловии к «Тарару» подчеркнуто дружеское расположение Бомарше к Сальери. Долгие годы «Тарар» пользовался в Европе большой популярностью, соперничая с «Дон Жуаном» Моцарта. О соотносительности сюжета «Тарара» с сюжетом «Моцарта и Сальери» см. выше, с. 790.

Ст. 38 — 40. *Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив... Ла ла ла ла...* — Высказывалось предположение, что Моцарт напевает отрывок из популярной в пушкинское время арии «Тарара» «Астасия-богиня...» (Алексеев 1935. С. 535). Однако эта ария мало соответствует тому состоянию счастья, о котором говорит Моцарт: Тарар в ней оплакивает свою возлюбленную, ср. следующую реплику, комментирующую настроение и характер арии: «*Quoi! soldat! pleurer une femme!*» («Как! солдат! оплакивать женщину!» — фр.) (*Beaumarchais P.-A. C. Œuvres complètes*. Т. 2. P. 404). Согласно другой версии, Моцарт цитирует фрагмент из сцены коронования Тарара, вставленной в финал оперы в издании 1790 г. (*Beaumarchais P.-A. C. Tarare, mélodrame en cinq actes (...). Troisième édition. Augmentée du Couronnement de Tarare... Paris, 1790*; в имевшемся в библиотеке Пушкина издании Бомарше данная сцена отсутствует). Сцена имеет откровенно публицистический характер: Бомарше высказывается здесь за конституционную монархию. Вступая на трон, Тарар дарует милости своим подданным, в частности, возвращает человеческое достоинство неграм из Зангебара, которые появляются на сцене закованными в цепи. Обращаясь к ним с краткой речью, Тарар восклицает: «*Soyez tous heureux!*» («Все будьте счастливы!» — фр.) (*Ibid.* P. 109, 3-me pag.). Затем следует экстатическая ария молодого негра, восхваляющего Тарара и грядущее счастье негров, в финале которой, обращаясь к зрителям, молодой негр указывает на спасителя, «*qui est là*» («который перед вами» — фр.), и продолжает петь: «*Là, là, là, là, là, là, là, là*» (*Ibid.*), после чего начинается живописная пляска негров и негритянок, выражающая их восторг. Данная гипотеза предполагает, что «Ла ла ла ла» пушкинского Моцарта является не столько музыкальной, сколько словесной цитатой из «Тарара», имплицитно указывающей на то, что счастье для Моцарта связано с восторженным переживанием свободы и с определенного рода музыкально-эстетическим переживанием. В театре революционного Парижа, для которого была написана сцена, действие разворачивалось как на подмостках, так и в зрительном зале, где зрители распевали вместе с хором, активно реагируя на любые аллюзии и отстаивая свои политические взгляды (см.: *Державин К. Театр Французской революции*. Л., 1932. С. 117—138). Бомарше несомненно рассчитывал на вполне определенную реакцию зала, заканчивая эксцентрическую арию негра прямым обращением к зрителям с экстатическим «*Là, là, là, là, là, là, là, là*». Пушкин мог с особым удовольствием ввести в качестве скрытой цитаты негритянский мотив, на уровне лейтмотива поддержанный в «Пире во время чумы», где негр управляет телегой с мертвыми телами. Излагаемая версия основана на предпосылке, что Пушкин ориентировался не на

музыку Сальери, а на текст Бомарше: свидетельств исполнения в России сцены коронования Тарара не обнаружено (Беляк Н. В., Виротайнен М. Н. «Там есть один мотив...». С. 39—46). В опере Римского-Корсакова цитируемый Моцартом фрагмент музыки Сальери исполнен в «галантном» стиле (см.: Бэлза 1953. С. 115).

Ст. 40 — 41. *Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?* — Легенда о том, что Бомарше отравил двух своих жен, чтобы завладеть их состоянием, была известна Пушкину еще в Лицее: она рассказана Лагарпом, желавшим разоблачить тех, кто оклеветал Бомарше (*La Harpe J. F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*. Paris, 1800. Т. 11. P. 553—555). Этот слух активно распространялся в Париже XVIII в., и Бомарше вынужден был публично защищаться (см.: *Lomenie L. de. Beaumarchais et son temps: Etudes sur la société en France au XVIII s.* Paris, 1856. P. 91—92; *Fournier E. Vie de Beaumarchais // Beaumarchais. Œuvres complètes*. Paris, 1874. Т. 1. P. XV—XVI; *Веселовский А. Н. Бомарше и его судьба: (Опыт характеристики)* // ВЕ. 1887. № 2. С. 568—569; Лернер. Рассказы о П. С. 216).

Ст. 42 — 43. *Не думаю: он слишком был смешон Для ремесла такого.* — В уста Сальери вложены слова Вольтера о Бомарше (см.: Лернер. Рассказы о П. С. 216). В письме к графу д'Аржанталю от 31 января 1774 г. Вольтер говорит: «Je persiste à croire que Beaumarchais n'a jamais empoisonné personne, et qu'un homme si drôle ne peut être de la famille de Locuste» («Я продолжаю быть уверен, что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать к семейству Локусты» — фр.) (*Voltaire. Correspondence / Ed. Th. Bestermann. [Paris], 1987. Т. 11. P. 603 («Bibliothèque de la Pléiade»)*). Пушкин не мог знать точно текста письма, так как в его эпоху с Вольтером знакомы по 70-томному так называемому кельскому изданию (édition de Kehl, 1785—1789) или перепечаткам с него. Редактором издания был Бомарше, который снабдил цитированное место примечанием, дезавуирующим легенду, и заменил «drôle» (смешной) на «gai» (веселый), видимо, чтобы устранить имевшийся в оригинале пренебрежительный оттенок. Сальери в трагедии оказывается ближе к оригиналу. Пушкин явно цитирует Вольтера по Лагарпу, приведшему формулу Вольтера неточно, но сохранившему слово «drôle»: «Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur: il est trop drôle» («Этот Бомарше никак не отравитель: он слишком смешон» — фр.) (*La Harpe J. F. Lycée...* Т. 11. P. 555). Лагарп комментирует высказывание Вольтера: «Я бы добавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, — он слишком добр (il est trop bon), слишком чувствителен, слишком открыт, слишком доброжелателен, чтобы сделать злое дело» (оригинал по-фр.: *Ibid.*). Пушкинский Сальери определяет Бомарше словами Вольтера, в которых за апологией сквозит недоброжелательство. Подобный оттенок не случаен: Лагарп сообщает о зависти Вольтера к Бомарше, возникшей при чтении мемуаров Бомарше против Гезмана (*Ibid.* P. 583). Легенда о «зависти» Вольтера имела в России некоторое распространение и, в частности, отразилась в конспекте статьи Пушкина «О французской словесности» (1822 (?)): «Вольтер — Буало убивает фр(анцузскую) слов(есность), его странные суждения, зависть Вольтера...» (Акад. Т. 11. С. 191—192). Подробнее о характере цитации слов Вольтера в трагедии Пушкина см.: *Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше*. С. 211—213. Вольтер, таким образом, оказывается одним из прототипов Сальери: «Пушкин присвоил Сальери ту же логику опровержения, ту же пренебрежительно-снисходительную интонацию» (Вольперт. С. 188).

Ст. 43—45. Он же гений, Как ты да я. А гений и злодейство — Две вещи несовместные. — Высказывание Моцарта соотносили со стихом из «Руслана и Людмилы»: «Со смехом ужас несовместен» (Акад. Т. 4. С. 40; см.: *Благой Д. Д.* II gran'radje : (Пушкин и Данте). С. 27). См. также ниже, с. 813, примеч. к ст. 73—75 сцены II. По предположению Н. Ф. Филипповой (*Филиппова Н. Ф.* Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». М., 1991. С. 44), дважды употребленное здесь Моцартом слово «гений» имеет разные значения. В первый раз оно «означает: „человек-творец“; „человек феноменальной одаренности“». В суждении „А гений и злодейство...“ происходит тончайший с точки зрения искусства слова процесс абстрагирования понятия. Слово „гений“ приобретает более отвлеченное значение: сама способность к творчеству, исключительный творческий дар. (...) В таком значении это слово нередко встречается в поэзии Пушкина — ср., например: «Предметы гордых песнопений Разбудят мой уснувший гений» («Война», 1821 — Акад. Т. 2. С. 166); «Уже сиял твой мудрый гений» («Андрей Шенье», 1825 — Там же. С. 398); в монологе Барона в «Скупом рыцаре»: «И вольный гений мне поработится...». В том же значении слово употребляется в монологе Сальери (сц. I, ст. 62). В. К. Резников также подчеркивал, что «Пушкин понимал под словом „гений“ качество, но отнюдь не его высочайшую степень. Ведь часто, говоря о „гении“, Пушкин особо указывал и на „степень гениальности“ — ср., например: „Конечно, беден гений мой“ («Моему Арстарху», 1815) или „И жертва темная, умрет мой слабый гений“ («К Овидию», 1821)» (*Резников В.* Вечные проблемы человечества в творчестве А. С. Пушкина // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. С. 539).

Ст. 46. Ты думаешь? (Бросает яд в стакан Моцарта.) Ну, пей же. — Существуют диаметрально противоположные версии прочтения сюжетно-фабульного смысла данного эпизода. В подавляющем большинстве исследований предполагается, что Сальери бросает яд украдкой, и Моцарт пьет отравленное вино не подозревая о том. Другая версия — открытого отравления — предложена режиссером Н. В. Беляком и разработана в статьях: *Чумаков Ю. Н.* Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери». С. 282—296; *Беляк Н. В., Виролайн М. Н.* «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // ПИМ. Т. 15. С. 119—121; *Виролайн М. Н.* Пушкинский возможный сюжет и виртуальная реальность // Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма: Сб. ст. к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 37—38. Полемику с этой версией см.: *Непомнящий 1999.* С. 332—336; *Непомнящий В.* Из заметок составителя при подготовке этой книги // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. С. 876—896.

Ст. 49—50. Постой, Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня? — Возможный источник стихов — эпизод из «Людовико Сфорца» Барри Корнуолла:

Isabella

Ha!

Stay, stay — soft, put it down.

Sforza

Why, how is this?

Isabella

Would — would you drink without me?

(Изабелла. Ах! Остановись, остановись — не спеши, поставь его. Сфорца. В чем дело? Изабелла. Но... разве ты выпьешь без меня? — *англ.*) (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. P. 7, 4th pag.; см.: Благой 1931. С. 177—178). Ср. также в «Ромео и Джульетте» («Romeo and Juliet», 1593) Шекспира (V, 3): «Poison, I see, hath been his timeless end. O churl! — drunk all, and left no friendly drop To help me after?» («Я вижу, яд принес ему безвременный конец — О жадный! выпил все и не оставил ни одной дружественной капли Мне в помощь?» — *англ.*) (см.: Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери». С. 302). Интерпретация эпизода неоднозначна. Он может толковаться как жест самоубудания Сальери, готового проговориться и мгновенным усилием воли подавляющего свой порыв (Благой, II. С. 626), — либо как обнаружение замысла Сальери умереть вместе с Моцартом, выпив яд из одного стакана с ним (ср. выше, с. 807, примеч. к ст. 156 сцены I) (Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери». С. 289—296). Последний вариант прочтения (желание совместной смерти, приводящее к смерти одной жертвы) отразился в «Маскараде» Лермонтова (1835—1836), насыщенном реминисценциями из «Моцарта и Сальери» (см.: Вазуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде». С. 279—291).

Ст. 51—52. *Слушай же, Сальери, Мой Requiem. (Играет).* — Постановщики трагедии используют разные фрагменты Реквиема, чаще других — начало произведения или «Lacrimosa...». В опере Римского-Корсакова здесь исполняется четырнадцать первых тактов Реквиема.

Ст. 52—53. *Эти слезы Впервые лью: и больно, и приятно...* — Ср. в «Скупом рыцаре»: «...приятно И страшно вместе» и в «Каменном госте»: «Странную приятность Я находил в ее печальном взоре» (см.: Благой 1931. С. 222—223).

Ст. 60—63. *Но нет: тогда б не мог И мир существовать; никто б не стал Заботиться о нуждах низкой жизни; Все предались бы вольному искусству.* — Ср. в диалоге Платона «Федр» (259 С): «Когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогдашних людей пришли в такой восторг от этого удовольствия, что среди песен они забывали о пище и питье и в самозабвении умирали» (Платон. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. А. Н. Егунова. М., 1993. Т. 2. С. 168). Сочинения Платона на французском языке имелись в библиотеке Пушкина (Platon. Œuvres. Paris, 1822—1832. Т. 1—8 — Библиотека П. № 1267; разрезан лишь т. 1 до с. 211; см.: Альтман М. С. Читая Пушкина. С. 119).

Ст. 73—75. *А Бонаротти? или это сказка Тупой, бессмысленной толпы — и не был Убийцею создатель Ватикана?* — Микеланджело Буонаротти (1475—1564) завершил строительство центрального сооружения ватиканского архитектурного ансамбля — собора Св. Петра. Купол собора был возведен после смерти Микеланджело по его проекту. Кроме того, в разные годы он выполнил роспись свода и фреску «Страшный суд» на стене Сикстинской капеллы в Ватикане. Существовала легенда, согласно которой, изображая распятие, Микеланджело распял своего натурщика, чтобы наблюдать, как он умирает. Знакомство Пушкина с данной легендой могло восходить к разнообразным источникам. В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина (письмо 23). Дрезден, 12 июля) говорится: «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» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 53; см.: Эфрос. С. 88). Легенда упомянута Стендалем в «Истории живописи в Италии» («Histoire de la peinture en

Italie», 1817, кн. 7, гл. 176; см.: Бэлза С. За пушкинской строкой // Наука и жизнь. 1971. № 8. С. 76) и маркизом Д. А. Ф. де Садом в романе «Жюстина, или Злоключения добродетели» («Justine, ou les Malheurs de la vertu», 1791), где сказано: «...quand Michel-Ange voulut rendre un Christ au naturel, se fit-il un cas de conscience de crucifier un jeune homme, et de le copier dans les angoisses...» («...когда Микеланджело захотел натурально изобразить Христа, он не посоветился распять одного молодого человека и воспроизвести его мучения...» — фр.) (Sade D. A. F. de. Œuvres. [Paris], 1995. Т. 2. P. 218 («Bibliothèque de la Pléiade»); см.: Лернер. Рассказы о П. С. 217; там же см. о вероятности знакомства Пушкина с романом де Сада). В поэме А. М. Лемьера (Le Mierre) «Живопись» («La Peinture», 1769) легенда о Микеланджело соотнесена со словами о гении и преступлении, текстуально близкими к пушкинским: «Pour peindre un Dieu, mourant sur le funeste bois, Michel-Ange aurait pu! Le crime et le génie! Tais-toi, monstre execrable, absurde calomnie!» («Чтобы изобразить на картине Бога, умирающего на скорбном древе, Микеланджело мог бы это сделать! Преступление и гений! Замолчи, гнусное чудовище, нелепая клевета!» — фр.) (Le Mierre. La Peinture. Paris, [1769]. P. 64). Стихи снабжены примечанием Лемьера: «On a souvent répété que pour donner plus de verité à un Crucifix, Michel-Ange poignarda un modèle mis en croix (...). Jamais le moment de l'enthousiasme ne peut être celui du crime, et même je ne puis croire que le crime et le génie soient compatibles» («Часто повторяли, что, для того чтобы усилить правдоподобие распятия, Микеланджело заколол распятого на кресте натурщика (...). Минута энтузиазма никогда не может стать минутой преступления, я не могу поверить даже в то, что гений и преступление совместимы» — фр.) (Ibid. P. 95; см.: Эфрос. С. 87—88).

## КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

(С. 133 и 399)

## Автографы:

1) ПД 920 — беловой с одновременной и последующей правкой; текст всей пьесы, с пометой под текстом: «4 ноября 1830 Болди(но)» (цифра «4» исправлена из первоначальной «3»). Сцена I (л. 2—4 об.) писана на трех фабричных полулистах. Бумага № 39 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — см.: Рукоп. П. 1937. С. 303. Начало сцены II (л. 6—7 об.) — на той же бумаге, на полном фабричном листе, сложенном пополам. Все эти листы были вложены Пушкиным один за другим внутрь сложенного пополам полного писчего листа, левый полулист которого (л. 1) служил обложкой (на нем помещались заглавие и эпиграф), а на правом (л. 8—8 об.) разместились конец сцены II. Бумага л. 1 и 8 — № 44 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — см.: Рукоп. П. 1937. С. 305. Сцены III и IV (л. 9—16) писаны на четырех фабричных листах in folio, сложенных пополам и положенных один за другим. Бумага л. 9—16 — № 24а по «Описанию бумаги Пушкина в автографах его, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. Ленина», составленному Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским в 1936 г. (неопубликованная рукопись — ПД), белая верже с водяным знаком: на левом полулисте в середине, внутри круга, образуемого двумя скрещивающимися ветвями (правая — дубовая, левая — пальмовая), — монограмма «АМ». Под ветвями — горизонтальная четырехугольная подставка. На правом полулисте посредине — «1827», на сгибе между полулистами буква «Д» (на некоторых листах отсутствует). После смерти Пушкина жандармами к л. 4 был подклеен полулист фабричного формата, л. 2 и 3 были подклеены друг к другу, затем все листы были вложены один в другой и сшиты тетрадью. Этот неправильный порядок отразился в жандармской нумерации. Ст. 97—99 сцены I отчеркнуты для переноса, место которого, однако, не обозначено. У ст. 24—27 и 50—51 сцены IV поставлены знаки, которыми Пушкин обычно отмечал места вставок или переработок. Однако никаких поправок или добавлений, соответствующих этим местам, в сохранившихся бумагах Пушкина не обнаружено. Неизвестно, были ли они вообще сделаны. Такой же знак поставлен у ст. 89 сцены IV. Ему соответствуют исправления и вставка (ст. 90—102), зафиксированные в автографах ПД 921 и ПД 922 (см. ниже, с. 815). Форма имени главного героя колеблется. В первой сцене в пределах ст. 1—78 и далее, начиная со ст. 92, пишется «Дон Жуан». Однако в ст. 79—91 написано уже «Дон Гуан». Первоначальная форма имени местами исправлена на «Дон Гуан». В дальнейшем единственной формой остается «Дон Гуан», за исключением ст. 88 сцены II, где сначала было записано «Дон Ж(уан)», а затем выправлено в соответствии с утвердившимся написанием. Можно предположить, что в черновом тексте была избрана форма «Дон Жуан», которую Пушкин изменил в процессе работы над беловым автографом. Вся правка сделана чернилами. В конце сцены I — рисунок чернилами, изображающий испанца в плаще со шпагой на фоне дерева и отдаленного городского пейзажа. Здесь же рукой Жуковского переписаны два последних стиха сцены I, расшифровывающие (вероятно, для облегчения работы переписчика) поправку Пушкина: «Проклятое etc», которая отсылала к прежде зачеркнутым стихам. При этом конец второго из двух переписанных стихов изменен Жуковским (вместо: «сил уж нет» записано: «нет уж сил»). Единственные карандашные исправления — в эпиграфе («Juano» исправлено на «Giovani»), в ст. 81 сцены III и в ст. 84 сцены IV, — судя по всему,



принадлежат не Пушкину, а Жуковскому. Реплика Доны Анны в ст. 81—82 сцены III в чернильном слое читалась: «Так это вы Молчите?»; карандашом она была исправлена на: «И так-то вы Молчите?». Ст. 84 сцены IV в чернильном слое читался: «Ты... ты мне враг — ты отнял у меня» (многоточие вписано); после карандашной поправки он принял следующий вид: «О ты мне враг — ты отнял у меня». Обе поправки учтены в издании: Сто русских литераторов. СПб., 1839. Т. 1; карандашная поправка в ст. 81 сцены III учтена в Посм. П. В. Анненков, обратившийся при издании «Каменного гостя» к автографу, печатал эти два места по чернильному слою (см.: *Анн. Т. 4. С. 398, 409*). Такое же решение принято в Генн. 1859, Генн. 1869—71, во всех изданиях под редакцией П. О. Ефремова, в Мор. 1887 (в Мор. 1903—06 решение изменено: основной текст напечатан с учетом карандашных поправок), в Венг. Карандашные поправки стали вводиться в основной текст начиная с издания: *Пушкин А. Каменный гость. С приложением вариантов и истории текста. М.; Пг., 1923 / Под ред. Б. Томашевского, К. Халабаева. Напечатано: Сто русских литераторов. Т. 1. С. 49—85, с рядом редакторских грамматических поправок, конъектур и искажений текста (см. ниже, с. 816—818). Факсимильное воспроизведение: Болдинские рукописи. Т. 3. С. 199—230.*

2) ПД 921, л. 4 об. — набросок ст. 89—91 сцены IV (вставка в первоначальный текст); на одном листе с черновиками стихотворения «Не розу пафосскую...» и статьи о втором томе «Истории русского народа» Н. А. Полевого. Рядом с наброском — рисунок, изображающий двух кавалеров, дерущихся на шпагах. Писано, вероятно, в то же время, что и л. 9—16 автографа ПД 920: на л. 4 об. — отпечаток чернил с л. 15 об. автографа ПД 920. Бумага № 24в (описана Т. И. Краснобородько — см. в издании: *Болдинские рукописи. Т. 1. С. 192—193*), которая отличается от бумаги № 24а (см. ее описание выше, с. 814) монограммой «М» на левом полулисте. Жандармская помета на л. 4: «46». Напечатано: Ефр. 1887. Т. 2. С. 298. Факсимильное воспроизведение: *Болдинские рукописи. Т. 3. С. 238.*

3) ПД 922 — черновой текст ст. 90—102 сцены IV. Это последний вариант вставки после ст. 89 сцены IV. Писано на четверке фабричного листа бумаги № 24а. Лист был вложен в тетрадь, сшитую жандармами из листов автографа ПД 920. Жандармская помета: «8». Напечатано: *Сто русских литераторов. Т. 1. С. 82—83, с искажениями, возникшими вследствие неверного чтения чернового автографа, в ст. 94—96 (записаны в два стиха с произвольной редакторской конъектурой: «Быть может, тяготеет; но с тех пор, Как вас увидел я, все изменилось»), 99 («И в первый раз смиренно перед нею» вместо: «И в первый раз смиренно перед ней»), 100 («Дрожащие колена преклонил» вместо: «Дрожащие колена преклоняю») и 102 («Слыхала я: он хитрый человек...» вместо: «Слыхала я — он хитрый искуситель»). Факсимильное воспроизведение: *Болдинские рукописи. Т. 3. С. 239—240.**

Копия в Тетр. Жуковского (ТЖ — ПД, ф. 244, оп. 8, № 93, л. 11—32; см. о ней наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 401) — писарская, с двумя заглавиями (на первом титульном листе: «Каменный гость», на втором титульном листе: «Дон-Жуан») и с датой: «4 ноября 1836 г.» (вероятно, ошибочной, вместо «4 ноября 1830»). Изготовлена для Посм. В копии учтены карандашные поправки в эпиграфе и в ст. 81 сцены III. При этом поправка в эпиграфе воспроизведена ошибочно: вместо «Giovani» записано: «Geosap». Между ст. 20 и 21 сцены I неизвестной рукой карандашом вписано: «Из милости ко мне меня отсюда». Ст. 21—22 отчеркнуты карандашом и от-

мечены на полях значком «NЗ». На полях сцены II (у ст. 120—123) и сцены IV (у ст. 109—112) — карандашные пометы одинакового содержания: «В подлиннике поправлено, но разобрать нельзя». Вставка, сделанная на листе ПД 922, не учтена. Напечатано: Посм. Т. 9. С. 25—68 (публ. В. А. Жуковского).

Строки, соответствующие ст. 17—19 сцены II, были дважды записаны Пушкиным в альбомы:

1) В альбом М. Шимановской — текст, совпадающий с текстом белого автографа, с подписью: «Александр Пушкин» и пометой: «С. Петербург 1 марта 1828». Хранится в музее Адама Мицкевича в Париже (Bibliothèque polonaise de Paris, musée Adam Mickiewicz, № 971). Фотокопия: ПД, ф. 244, оп. 1, Прилож. № 12. Альбом содержит 346 страниц; запись Пушкина — на с. 323 (описание альбома и автографа см.: *Шур (Shur) Л.* Пушкинские материалы Польской библиотеки в Париже // *Revue des Etudes Slaves*. 1987. Т. 59. № 1—2. Р. 368—369). Напечатано: *Лернер Н. О.* Неизданные строки Пушкина и хронология «Каменного гостя» // *ИВ*. 1905. № 7. С. 319 (по копии, присланной А. Ф. Онегиным); *Рукою П.* С. 647—648 (публ. Л. Б. Модзалевского, по фотокопии, полученной из музея Мицкевича в Париже). Воспроизведение: *Эттингер П.* Пушкин и Мария Шимановская // *Красная нива*. 1929. № 24. С. 12.

2) В альбом П. А. Бартеновой (ПД 923, л. 21), с отличием в ст. 19 сравнительно с записью в альбоме М. Шимановской: «Но и любовь Гармония». Под записью помета: «5 окт(ября) 1832» (цифра «5» исправлена из первоначальной «3») и подпись: «А. Пушкин». Напечатано в каталоге пушкинской выставки в Праге: *Puškiniana: Katalog díla Puškinova a parci o něm / Sestaven úředníky knihoven museini a slovanské. Praha, 1932 (Výstava «Puškin a jeho doba» (...)) v Praze v březnu. 1932*). С. 12; см. также: *Лозинский Г.* Романтический альбом П. А. Бартеновой // *Временник общества друзей русской книги*. Париж, 1932. Вып. 3. С. 93—106. Воспроизведение: Там же. С. 106.

Название «Д(он) Жуан» фигурирует в «(Проекте из десяти названий)» (см. наст. т., с. 243), составленном не ранее 29 июля 1826 г. и предположительно не позднее 20 октября 1828 г. (см. примеч. к нему, наст. т., с. 996—997); название «Д(он) Г(уан)» — в списке «I Окт. II Скупой III Салиери IV Д. Г. V Plague (Чума — англ.)» (ПД 1621, л. 2 об.), составленном, вероятно, в ноябре 1830 г. (см.: *Рукою П.* 1997. С. 216).

Впервые: *Сто русских литераторов*. Т. 1. С. 49—85, с учетом вставки на отдельном листке (ПД 922), с неточностями и редакторскими вторжениями в текст. Пушкинская форма имени героя заменена на «Дон Жуан». В эпиграфе исправлены ошибки автографа, но вместо правильного «Ah, Padrone!» напечатано «Ah, Padroni!».

В ст. 21 сцены I можно предполагать поправку, вызванную требованиями цензуры («Меня он удалил в мою же пользу» вместо: «Меня он удалил, меня ж любя»).

В двух случаях введены редакторские конъектуры, необходимые в силу того, что стихи остались недоработанными. В сцене I ст. 59 принял в «Ста русских литераторах» следующий вид: «А муж ее был негодяй суровый». В рукописи этот стих первоначально читался: «Отец ее был негодяй суровый». Затем слово «Отец» было заменено словом «Муж», в результате чего получился просодически неправильный стих «Муж ее был негодяй суровый». В сцене IV ст. 114 после поправок в рукописи читался: «Сюда вы; узнать могли бы люди вас». Составлявшее лишний слог слово

«вы» в «Ста русских литераторов» исключено. В ст. 53 сцены II запись Пушкина «18 лет» передана как «Восемнадцать лет». О конъектуре в ст. 96, в котором в результате не доведенной до конца правки не хватало двусложного слова, см. выше, с. 815.

Ст. 97—99 сцены I, отчеркнутые Пушкиным (см. выше, с. 814), оставлены на их первоначальном месте. Ст. 81 сцены III и ст. 84 сцены IV напечатаны с учетом карандашных поправок, сделанных в автографе (см. выше, с. 814—815).

Значительная часть искажений в тексте первой публикации вызвана ошибками при чтении автографа и тем, что переписчик и публикаторы не разобрались в пушкинской правке. К таким различиям между текстом «Ста русских литераторов» и автографом можно с достаточной степенью уверенности отнести в сцене I ст. 1 («Дождемся ночи здесь; мы наконец» вместо: «Дождемся ночи здесь. Ах, наконец»), 23 («Ну то-то ж» вместо: «Ну то-то же!»), 29 («Вот видишь ли, мой милый Лепорелло» вместо: «Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло»; поправка в автографе сделана неотчетливо, тонким пером), ст. 123 дан по проясняющей записи Жуковского («Мне с ним возиться? Право, нет уж сил» вместо: «Мне с ним возиться? Право, сил уж нет»); в сцене II в ст. 94 неправильно определено место вставки ремарки «осматривает тело», в результате чего ремарка оказалась отнесенной не к Лауре, а к Дон Гуану; в сцене III ст. 29 («При вас мое моление может к небу» вместо: «При вас мои моления могут к Небу»), 31 («И вас свой голос с ним соединить» вместо: «И вас свой голос с ними съединить»); здесь чтение, согласованное со ст. 29), 69 («Пройдете кудри наклонять и плакать» вместо: «Пойдете кудри наклонять и плакать»); в сцене IV ст. 21 («Мой сан, мое богатство, все бы отдал» вместо: «Мой сан, мои богатства, все бы отдал»), 24 («Все ваши прихоти я б изучил» вместо: «Все ваши прихоти я б изучал»), 28 («Диего! перестань же — я грешу» вместо: «Диего, перестаньте: я грешу»), 29 («Внимая вам — мне вас любить нельзя» вместо: «Вас слушая, — мне вас любить нельзя»); здесь не замечена поправка, сделанная неотчетливо, тонким пером), 43 («Передо мной? Скажите, в чем же — в чем?» вместо: «Передо мной? Скажите, в чем же. Дон Гуан. Нет»), 85 («Все, все что в жизни — ...» вместо: «Все, что я в жизни...»), ст. 94—96, 99, 100, 102, переписанные с черновой вставки на отдельном листке (см. выше, с. 815), 109 («Когда б я вас обманывал, сеньора» вместо: «Когда б я вас обманывать хотел»), 137—138 («Пожатие твое! Оставь! Пусти» вместо: «Пожатье каменной его десницы! Оставь меня, пусти, пусти мне руку...»); здесь редакторская конъектура в трудночитаемом месте автографа). Под текстом неверная дата «4 ноября 1836» вместо: «4 ноября 1830».

К числу случайных ошибок переписчика, возможно, принадлежат также в сцене I ст. 2 («Достигли мы ворот Мадрита. Скоро» вместо: «Достигли мы ворот Мадрита! скоро»), 52 («И помертвельх губках» вместо: «И помертвельх губах»), 81 («Отшельники ему хвалы поют» вместо: «Отшельники хвалы ему поют»); в сцене II ст. 68 («Поди, открой балкон. Как небо тихо!» вместо: «Приди — открой балкон. Как небо тихо», ремарка в ст. 87 («не слушая ее» вместо: «ее не слушая»); в сцене III ст. 21 («Как на булавке стрекоза — и был» вместо: «Как на булавке стрекоза — а был»), 38 («Вы кудри черные на мрамор бледный» вместо: «Вы черные власы на мрамор бледный»); здесь, вероятно, по небрежности переписчика не была учтена пушкинская правка), 45 («И окроплен ее любви слезами» вместо: «И окроплен любви ее слезами»); в сцене IV ст. 6—7 («Наслаждаюсь молча Глубокой мыслью быть наедине» вместо: «Наслаждаюсь молча, Глубоко мыслью быть наеди-

не»), 10 («И вижу вас уже не на коленях» вместо: «И вижу вас уже не на коленях»), 45 («Вы предо мной виновны? В чем, скажите?» вместо: «Вы предо мной не правы? в чем, скажите?»), 73 («Я не Диго — Дон Жуан!» вместо: «Я не Диго, я Гуан»), 82 («Проснись, опомнись: твой Диго» вместо: «Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диго»; здесь не учтена пушкинская правка), 127 («В залог прощанья мирный поцелуй» вместо: «В залог прощенья мирный поцелуй»).

Следы произвольных редакторских изменений и грамматической (возможно, даже корректорской) правки находим в сцене I в открывающей ее ремарке («Ночь. Кладбище близ Мадрита» вместо: «Дон Гуан и Лепорелло»), в ст. 47 («Инезу черноглазую?.. О, помню!» вместо: «Инеза! — черноглазую... о, помню!»); в сцене II в ст. 33 («Я глуп, что рассердился» вместо: «Я глуп, что осердился»); в сцене III в ст. 7 («Пушуся в разговоры с ней — пора!» вместо: «Впушуся в разговоры с ней; пора»), 18 («До своего он носа дотянуть» вместо: «До своего он носу дотянуть»), 58 («Если кто войдет!..» вместо: «Если кто взойдет!..»), 79 («Старался б быть везде замечен вами!» вместо: «Старался быть везде б замечен вами»), 122 («Сказала вам два ласковые слова» вместо: «Сказала вам два ласкового слова»), 156 («И стать на страже у дверей. Что? Будешь?» вместо: «И стать на стороже в дверях. Что? будешь?»); в сцене IV в ст. 110 («Признался ль бы, сказал ли б я то имя» вместо: «Признался ль я, сказал ли я то имя»), 112 («Где ж видны тут обдуманность, коварство?» вместо: «Где ж видно тут обдуманность, коварство?»).

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 9, с рядом воспроизведенных в последующих изданиях редакторских грамматических поправок, конъектур и искажений текста, не совпадающих с отступлениями от текста автографа, допущенными при первой публикации. Пушкинская форма имени героя заменена на «Дон Жуан», пушкинское «Дона Анна» заменено на «Донна Анна». Вставка на отдельном листке ПД 922 не учтена. Источником для этого издания явно послужила копия ТЖ. В Посм. и в этой копии совпадают следующие разночтения с автографом: в сцене I — в ст. 1, 11, 47, 50, 52, 59 (в Посм., как и в копии, сделана необходимая в этом стихе редакторская конъектура), 65, 83, 92—100 (здесь не учтена намеченная в автографе, но не доведенная до конца перестановка стихов), 111, 114 (вставлена отсутствующая в автографе ремарка), 120; в сцене II — в расположении ремарки в ст. 94 (как и в «Ста русских литераторах», она отнесена не к Лауре, а к Дон Гуану); в сцене III — в ст. 31, 38, 69, 79, 106, 115, 122, 156; в сцене IV — в ст. 43—44, 82, 89—102 (ст. 90—101 отсутствуют), 128, между ст. 129 и 130 (вставлена ремарка «Стучат»); под текстом — ошибочная помета с указанием 1836 г. Некоторые из этих разночтений совпадают с отступлениями от автографа в «Ста русских литераторах»; к их числу относятся: в сцене I — ст. 47, 52, 59; в сцене II — ремарка в ст. 94; в сцене III — ст. 38, 69, 79, 122. Разночтения копии и автографа приведены в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», наст. т., с. 412—415.

При публикации эпиграфа в Посм. исправлены ошибки, содержащиеся в копии и автографе, но допущены новые ошибки; эпиграф получил следующий вид:

*Leporello.* O statua gentilissima  
Del gran Commendatore!..  
Ah, pardon!  
Don Giovanni.

В сцене I учтено намеченное в копии и, возможно, имеющее цензурную причину (см. ниже, с. 823) изменение ст. 21—23, которые получили в Посм. следующий вид: «Из милости ко мне ж меня отсюда Он выслал. Он хотел меня от мщенья Семьи убитого спасти. Ле порелло. Ну что ж?». Редакторская правка была направлена и на восполнение ст. 23, который в копии оказался неполным («Ну то-то ж»), поскольку переписчик не заметил пушкинского исправления в последнем слове (вариант «Так то-то ж!» был исправлен в автографе на: «Ну то-то же!»).

В сцене II в начале ст. 120 в копии не учтена пушкинская правка в автографе (вместо: «Кого? ты, видно, бредишь» написано: «Кого? ты бредишь») а вторая часть ст. 120 и ст. 121 были не разобраны переписчиком, оставившим для них свободное место. В Посм. начало ст. 120 напечатано по копии, а в целом ст. 120—121 получили следующий вид:

Лаура

Кого? ты бредишь.

Дон Гуан

Нет. А сколько раз,

Скажи, ты мне успела изменить...

В сцене IV в ст. 114 введена необходимая редакторская конъектура: «Сюда вы; здесь узнать могли бы вас».

Ряд мест изменен как сравнительно с копией, так и сравнительно с автографом. Так, в сцене II ремарка между ст. 89 и 90 «Кидается на постелю» заменена на: «Кидается на постель»; в ст. 123 вместо: «Скажи» напечатано: «Скажи ж». В сцене III в ст. 7 вместо: «Впущуся в разговоры» напечатано: «Пущуся в разговоры» (то же изменение — в «Ста русских литераторах»). В сцене IV ст. 84 напечатан без учета карандашной поправки (см. о ней выше, с. 814—815).

В ряде стихов допущены ошибки. Так, в сцене I ст. 29 напечатан с пропуском слова: «Вот видишь ли, мой Лепорелло» (в автографе стих первоначально читался: «Вот видишь ли, мой милый Лепорелло», затем слово «милый» было вычеркнуто, а заменившее его слово «глупый» записано неотчетливо и очень тонким пером). В сцене IV в ст. 55 в копии стояло лишнее слово («Но знать хочу желаю. — Дон-Жуан. Не желайте знать»); здесь следовало исключить слово «хочу», однако в Посм. исключенным оказалось слово «желаю». Ст. 109—111, в копии отличавшиеся от автографа, в Посм. подверглись дополнительной правке, в результате которой в ст. 109 оказался нарушенным размер («Когда бы я тебя обманывал, Признался ль бы, сказал ли бы то имя, Которого не можешь ты и слышать?»). В ст. 127 вместо «прошенья» напечатано «прощанья».

Пушкинская форма имени Дон Гуан впервые восстановлена: Мор. 1903—06. Т. 3. Первое критическое издание, где текст напечатан по автографу с устранением ошибок предшествующих публикаций: Пушкин А. Каменный гость. С приложением вариантов и истории текста. Там же на с. 62—87 см. подробную историю публикаций текста и разночтения предшествующих изданий.

Печатается по автографу ПД 920 с включением последнего варианта вставки ст. 90—102 сцены IV (ПД 922), с унифицированным написанием имени героя «Дон Гуан» и исправлением двух ошибок, допущенных Пушкиным в эпиграфе («Comandator» вместо правильного «Commendatore» и «Juano» вместо правильного

«Giovanni»). В ст. 59 сцены I принята конъектура Б. В. Томашевского (впервые в изд.: *Пушкин А.* Каменный гость. С приложением вариантов и истории текста. Подробное обоснование данной конъектуры см.: Томашевский 1935. С. 548). Ст. 81 сцены III и ст. 84 сцены IV печатаются по чернильному слою, без учета карандашных поправок, которые, судя по всему, не являются пушкинскими (см. выше, с. 814—815). В сцене I ст. 97—99 отчеркнуты Пушкиным для переноса их в другое место, однако это место в рукописи не отмечено. Оно устанавливается по смыслу так, как это было впервые сделано Б. В. Томашевским в издании «Каменного гостя» 1923 г. Там же впервые введен в основной текст отсутствовавший во всех изданиях ст. 95 сцены IV. Четвертое слово в этом стихе записано неразборчиво. В издании 1923 г. оно расшифровано как «усердный». В КН это же чтение было принято П. Е. Щеголевым, который в ГИХЛ 1931 изменил его на «искусный», а в ГИХЛ 1934 вернулся к чтению «усердный». В ГИХЛ 1935 Б. В. Томашевский предложил другое чтение: «покорный», которое и сохранялось во всех последующих изданиях. В настоящем издании в качестве наиболее вероятного принято чтение: «испра(вный)» («Я долго был испра(вный) ученик»). В ст. 96 сцены IV — редакторская конъектура. В рукописи читается: «Но с той как вас увидел я...». Недостающее слово — существительное женского рода, согласованное со словами «с той» и с ударением на последнем слове: «Но с той (поры), как вас увидел я» — восстановлено впервые в изд.: *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери. Каменный гость. СПб., 1919. С. 44. В сцене IV в ст. 114 в последнем слове правки оказался нарушенным размер: «Сюда вы; узнать могли бы люди вас». Правка стиха, таким образом, не была доведена до конца. Возможно, впрочем, что Пушкин просто забыл вычеркнуть слово «вы». В этом случае окончательный вариант должен был бы читаться: «Сюда; узнать могли бы люди вас». Исходя из этого предположения он и печатается в основном тексте. В ст. 119—120 правка осталась не доведенной до конца: «И [ты] Вы о жизни бедного Гуана Заботишься!». Форма «Заботишься» в основном тексте исправлена на «Заботи(тесь)». Нельзя полностью исключить, что в ст. 121 единственное число местоимения второго лица оставлено по недосмотру: «Так ненависти нет В душе твоей небесной, Д(она) Анна?» — ср. ст. 113—115, 118—119 и 122, где единственное число исправлено на множественное, и ст. 120, где единственное число глагола не исправлено на множественное по ошибке. Однако безусловных оснований для введения в этом случае редакторской конъектуры не имеется. Обозначения действующих лиц, записанные в автографе в сокращенном виде, печатаются полностью, без угловых скобок.

Завершение работы над «Каменным гостем» датируется 4 ноября 1830 г. Число и месяц определяются согласно помете в автографе. Датировка 1830 г. подтверждается водяным знаком на бумаге, на которой писан автограф, а также упоминанием пьесы («Д. Жуан») в числе «маленьких трагедий», написанных в Болдине, в письме Пушкина к Плетневу от 9 декабря 1830 г. (Акад. Т. 14. С. 133). По воспоминаниям С. П. Шевырева, замысел драмы существовал уже в 1826 г. (см.: Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245). Запись трех стихов, совпадающих со ст. 17—19 сцены II, в альбоме М. Шимановской, сделанная 1 марта 1828 г., не может служить доказательством того, что какая-то часть данной сцены была написана к этому времени, поскольку нельзя исключить, что при создании драмы были использованы стихи, имевшие при своем возникновении автономное значение. Предположение, что Пушкин цитировал свою заготовку к «Каменному гостю» (см. эту точку зрения: Эйгес. С. 202; Лернер Н. Незданные строки Пушкина и хронология «Каменного

гостя» // ИВ. 1905. № 7. С. 318—320), вызывавшее сомнения и ранее (см.: Томашевский 1935. С. 551), было отвергнуто Б. А. Кацем (см.: *Кац Б.* Любовь — мелодия или Гармония? Несколько соображений об афористических строках из пушкинского «Каменного гостя» // *Эткиндовские чтения.* [Вып. 2—3]: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб., 2006. С. 51—53; подробнее об этом см. ниже, с. 851).

Характер автографа ПД 920 свидетельствует, что ему предшествовал неизвестный нам черновой автограф. В беловом автографе имеются описки, типичные для переписывания готового текста; так, в сцене III стих «Когда за Ескурьялом мы сошлись» был первоначально записан не на своем месте после ст. 18, а сразу после ст. 16, что объяснимо лишь тем, что при переписывании готового текста Пушкин по ошибке пропустил два стиха (ошибка была исправлена тут же, по ходу дальнейшего переписывания).

Рукопись создавалась вся одновременно. Большая часть поправок вносилась в процессе писания. Кроме изменения формы имени главного героя (см. выше, с. 809) при работе над рукописью произошло перенесение действия из Севильи в Мадрид. В ст. 2 сцены I «Севиллы» переправлено на «Мадрита», в соответствии со ст. 63 и с последним (после внесения правки) вариантом ст. 120: «Взойдем в Мадрит»; в ст. 23 сцены II до поправки стояло: «в Севилле», но уже в ст. 109 сцены II без всякой поправки было написано: «в Мадрите». Текст автографа нельзя считать окончательно доработанным, так как в некоторых стихах остался не соблюденным размер.

В Болдине работа шла очень быстро: 31 октября и 1 ноября, согласно пометам на рукописи, Пушкин писал «Историю села Горюхина», а уже 4 ноября был окончен «Каменный гость».

19 декабря 1830 г. в дневниковой записи Вяземского о посещении Пушкиным Остафьева говорится, что Пушкин «написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: Дон-Жуана, Моцарта и Салиери» (П. в восп. Т. 1. С. 162). 13 апреля 1831 г. Погодин сообщал Шевыреву в Рим: «Пушкин написал тьму. Он показывал и читал мне все по секрету, ибо многое хочет выдавать без имени: Онегина 8-я и 9-я главы, сцены Моцарт, Дон-Жуан» (РА. 1882. Кн. 3. Вып. 6. С. 184). Следы чтения Жуковским «Каменного гостя» отразились в его письме к Пушкину, написанном во второй половине июля 1831 г.: «Всем очень доволен. Напрасно сердиться на Чуму: она едва ли не лучше Каменного Гостя» (Акад. Т. 14. С. 203).

Сохранились документы, связанные с историей посмертной публикации произведения. Известно, что в марте 1837 г. «Каменный гость» был отдан в переписку: под заглавием «Дон-Жуан» произведение указано в счете, выставленном писарем Герасимовым 27 марта этого года (см.: Лет. ГЛМ. Архив опеки. С. 176). По предположению А. А. Макарова, эта копия не сохранилась, а копия ТЖ, хранящаяся в ПД, снята в ноябре 1839 г. при подготовке Посм. (см.: *Макаров А. А.* Последний творческий замысел А. С. Пушкина. М., 1997. С. 122). Подобное предположение нельзя исключить, хотя более вероятно, что в ПД хранится именно та копия ТЖ, которая упомянута в счете 1837 г. Герасимов указал, что им переписаны 10 листов «Дон-Жуана». Заглавие «Дон-Жуан» содержится в описываемой копии (см. выше, с. 815). Первые 10 листов переписаны одной рукой (возможно, именно эти листы и

указаны в счете), затем почерк дважды меняется, так что можно предположить, что над копией работали три переписчика. 10 ноября 1837 г. Жуковский писал Вяземскому: «...„Дон Жуана“ не надобно печатать в „Современнике“. Мы порешили продать его Смирдину (издателю «Ста русских литераторов». — *Ред.*) за семь или восемь тысяч и еще один отрывок в прозе» (ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 151). 18 января 1839 г. Г. А. Строганов, возглавлявший Опекунство над детьми и имуществом Пушкина, уведомлял Жуковского, что «две статьи Пушкина («Каменный гость» и «Одна глава из неоконченного романа» — «Гости съезжались на дачу...». — *Ред.*), проданные за 4000 руб. (...) Смирдину», представлены Бенкендорфу для высочайшего прочтения. Николай I пожелал, чтобы «Каменный гость», как и другие издаваемые посмертно произведения Пушкина, был представлен ему до прохождения через обыкновенную цензуру (Лег. ГЛМ. Архив опеки. С. 231). В «Журнале заседания опекунства над детьми и имуществом А. С. Пушкина» под 5 февраля 1839 г. значится: «Слушали предложение С. Петербургского книгопродавца Смирдина, которым изъявил Опекунство желание приобрести покупкою за 4000 руб. ассигнациями право на помещение в издаваемом им собрании русских авторов двух пьес соч(инения) А. С. Пушкина, а именно: „Каменный гость“ и „Одна глава из неоконченного романа“». Опекун Г. А. Строганов объявил, что снесся по этому поводу с Бенкендорфом, который 2 февраля уведомил его, что Николай I не возражает против напечатания этих произведений, «буде цензура не найдет к тому препятствия» (Там же. С. 390).

История подготовки двух первых публикаций трагедии не совсем ясна. Расхождения текста в «Ста русских литераторах» и в Посм. связаны с тем, что они явно печатались по разным рукописям: по неизвестной нам копии, снятой с автографа ПД 920, с учетом вставки на листе ПД 922 («Сто русских литераторов»), и по копии ТЖ (Посм.).

Расхождения текста между автографом и копией ТЖ не поддаются однозначному объяснению. А. А. Макаров, сличая эту копию с автографом, обратил внимание на то, что поправки, сделанные в автографе в ст. 120—123 сданы II и в ст. 109—112 сданы IV, вполне разборчивы, между тем как в копии у этих стихов имеются карандашные пометы: «В подлиннике поправлено, но разобрать нельзя». Обнаружив это несоответствие, Макаров пришел к выводу, что копия была снята не с ПД 920, а с какого-то другого «подлинника», которым мог служить ныне неизвестный перебеленный автограф с поправками или авторизованная копия (см.: Макаров А. А. Последний творческий замысел А. С. Пушкина. С. 119—137). Однако разночтения обоих посмертных изданий по большей части возникли именно в трудночитаемых и правленных местах автографа ПД 920 — при наличии другого автографа этого бы не произошло.

Б. В. Томашевский объяснял расхождения между текстами двух первых посмертных публикаций тем, что при подготовке Посм. возросла степень редакторского произвола, допущенного Жуковским (см.: Томашевский 1935. С. 552). А. А. Макаров оспорил эту точку зрения, указывая на то, что текст «Ста русских литераторов» готовился вообще без участия Жуковского, находившегося за границей в период подготовки издания (см.: Макаров А. А. Последний творческий замысел А. С. Пушкина. С. 120—122, с неверным указанием даты выхода в свет «Ста русских литераторов»). «Каменный гость» был передан Смирдину после 5 февраля 1839 г. (см. выше); объявление о выходе в свет «Ста русских литераторов» появилось в «Северной пчеле» 14 марта 1839 г. (№ 58). Жуковский действительно отсутствовал в Петербурге со 2 мая по 12 декабря 1837 г. и с 3 мая 1838 г. по 23 июня 1839 г. (см.:



Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 371, 499; Лямина Е. Э., Самовер Н. В. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Вильегорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. С. 150, 178, 333). Однако с декабря 1837 г. по май 1838 г. он вполне мог участвовать в подготовке «Каменного гостя» к печати.

Какая именно рукопись была передана на высочайшее прочтение, неизвестно. Автограф ПД 920 вряд ли мог быть представлен императору, так как он содержит множество малоразборчивых исправлений. С точки зрения А. А. Макарова, вариант ст. 21 сцены I, написанный Плетневым в копию («Из милости ко мне меня отсюда» вместо пушкинского: «Меня он удалил, меня ж любя»), явился поправкой Николая I (см.: Макаров А. А. Последний творческий замысел А. С. Пушкина. С. 126—128). В «Ста русских литераторов» этот стих читается: «Меня он удалил в мою же пользу». В Посм. почти без изменений сохранен вариант, записанный Плетневым, что повлекло за собой переделку следующих стихов: «Из милости ко мне ж меня отсюда Он выслал. Он хотел меня от мщенья Семьи убитого спасти». Установить точное происхождение этой замены не представляется возможным. Ее мог потребовать как Николай I, так и рядовой цензор.

Положенная в основу «Каменного гостя» легенда о Дон Жуане возникла в Новое время в результате контаминации двух легенд: о повесе, пригласившем на ужин череп, и о севильском обольстителе. Основой послужила легенда об оскорблении черепа; предания о распутном дворянине несли вспомогательную функцию. Обе легенды объединены в первом классическом литературном произведении о Дон Жуане — в пьесе «Севильский обольститель, или Каменный гость» («El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra») испанского монаха Габриэля Тельеса (Tellez, ок. 1570—1648), публиковавшего свои произведения под псевдонимом Тирсо де Молина (Tirso de Molina); первое дошедшее до нас издание датируется 1630 г. Герой пьесы достигает своей цели обманом и хитростью. Он применяет к любви широко распространенную в ренессансной Европе доктрину Никколо Макиавелли (Machiavelli, 1469—1527), который указывал на относительность добродетели и делал ставку на силу, заостряя идеи гуманистического индивидуализма и противопоставляя личность толпе. Сюжетная схема пьесы (командор выступает в защиту чести своей дочери, но погибает от руки Дон Жуана, а впоследствии является в виде статуи и мстит обидчику) и основной состав ее персонажей (Дон Хуан Тенорио, его слуга Каталинон, командор ордена Калатравы дон Гонсало де Ульоа, его дочь донья Ана де Ульоа, ее жених герцог Октавио, группа крестьян, группа женщин — жертв Дон Жуана), варьируясь, неоднократно использовались затем в позднейших литературных версиях легенды о Дон Жуане.

На протяжении последующих веков сюжет о Дон Жуане вызвал к жизни более 50 драматических произведений, не считая поэм, романов, новелл и т. п. (см. об этом, например: Weinstein L. The Metamorphoses of Don Juan. Stanford, 1959). В XVII в. Дон Жуан представляет собой тип аристократа, а пьесы, его изображающие, имеют социальную морализаторскую тенденцию. Уже в XVIII в. обличительный пафос несколько смягчается, а на рубеже XVIII—XIX вв. наблюдается решительный перелом в отношении к герою и самой легенде: обличение уступает место восхищению жизнелюбием и гордым бунтом героя, сознательно и неуклонно идущего к трагическому финалу. Происходит романтическая реабилитация героя-бунтаря, демонической личности. Мощный импульс к такому новому отношению дали опера Модарта «Наказанный развратник, или Дон Жуан» («Il Dissoluto punito, ossia

Il Don Giovanni», 1787) и посвященная ей новелла Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан. Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом» («Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen», 1812, опубл. 1813). Послепушкинский Дон Жуан постепенно превращается в искателя идеала на земле. Каждая новая женщина приносит ему разочарование именно потому, что не соответствует этому идеалу; в надежде встретить его, он бросается к следующей. Таков Дон Жуан во второй песни поэмы А. де Мюссе «Намуна» («Namouna», 1832) и в драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» (1862).

Пушкинская версия мирового сюжета содержит ориентацию на два крупнейших произведения, его разработывавших: на комедию Ж.-Б. Мольера (Molière) «Dom Juan, ou le Festin de Pierre»<sup>1</sup> (пост. 1665, изд. 1683; традиционный перевод заглавия в 1810-х гг. — «Дон Жуан, или Каменный гость»; дословный перевод второй части заглавия — «Каменный пир»; см.: Томашевский 1935. С. 553) и оперу В. А. Моцарта «Дон Жуан». Обращение Пушкина к другим источникам остается проблематичным.

О пьесе Тирсо де Молины Пушкин бесспорно знал по комментариям к Мольеру и пересказам Вольтера, Лагарпа и А. Шлегеля. У Вольтера Пушкин мог почерпнуть следующие сведения: «Оригинал этой причудливой комедии принадлежит испанскому писателю Тирсо де Молине. 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 смешения шутовства 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 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 удовольствовался 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. (ошибка Вольтера, правильно: в 1677 г. — *Ред.*), 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» (оригинал по-фр.: *Voltaire. Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces // Voltaire. Œuvres complètes. Paris, 1818. Т. 28. P. 510—511*). Эти сведения пересказаны в «Лицее» Лагарпа (*La Harpe J. F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, 1817. Т. 6. P. 36—37*). Пушкин

<sup>1</sup> В современных французских изданиях Мольера принято первоначальное мольеровское написание имени героя — Dom Juan (старофранцузская форма от латинского *dominus* — господин), но в изданиях XIX в., в том числе и в книге, имевшейся в библиотеке Пушкина (*Molière. Œuvres complètes. Paris, 1826* — Библиотека П. № 1183), оно писалось как в испанском — Don Juan. В дальнейшем цитаты из комедии приводятся по этому изданию с сохранением принятого в нем написания имени героя.

должен был знать и замечание А. Шлегеля, которого он читал во французском переводе: «Эта комедия 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?» (*Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Paris; Genève, 1814. Т. 2. Р. 173*; книга имела в библиотеке Пушкина — Библиотека П. № 1356; страницы разрезаны до конца главы, посвященной испанской драматургии). Однако непосредственное знакомство Пушкина с пьесой Тирсо де Молины, в 1820-е гг. еще не имевшей широкого распространения в Европе ни в оригинале (о занятиях Пушкина испанским языком см. ниже, с. 838—839), ни в переводах, маловероятно. Ничто в самом тексте «Каменного гостя» такого знакомства не подтверждает. Мольер многое заимствовал из испанской пьесы, но то, в чем сюжет Тирсо де Молины отличается от Мольера, у Пушкина отсутствует. См.: Томашевский 1935. С. 554—555.

Высказывалась слабо аргументированная гипотеза о знакомстве Пушкина с пьесой предшественника Мольера К. де Вилье (Villiers) «Каменный гость, или Преступный сын» («Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel», 1660), героя которой, как и у Пушкина, зовут Альвар, правда, во французской пьесе это отец Дон Жуана (см.: *Gendarme de Bévoite C. La légende de Don Juan. Paris, 1911. Т. 2. Р. 15*; полемику с высказанной здесь точкой зрения см.: Томашевский 1935. С. 556). Альвар имеется и в трагикомедии Л. Доримона (Dorimon) «Festin de Pierre, ou le Fils criminel» (1658). Доримон как забытый драматург упоминается в ранней редакции лицейского стихотворения Пушкина «Усы. Философическая ода» (1816). Его имя, вероятно, было известно Пушкину по театральным фельетонам Ж. Жоффруа (Geoffroy, 1743—1814). Данных о чтении Пушкиным этой пьесы не существует (см.: Томашевский 1935. С. 556).

Мольеровского «Дон Жуана» Пушкин мог знать еще до Лицея. Отец поэта, Сергей Львович, развивая в детях страсть к чтению, «в особенности мастерски читывал им Мольера» (Воспоминания о детстве А. С. Пушкина (со слов сестры его О. С. Павлищевой), написанные в С.-П.-бурге 26 октября 1851 // П. в восп. Т. 1. С. 45). «Дон Жуан» Мольера вскоре после премьеры был снят с репертуара из-за сцен, имевших антиклерикальную направленность. До 1841 г. пьеса шла в стихотворной переделке Тома Корнеля (Corneille), который смягчил атеистически окрашенные эпизоды и включил несколько новых сцен. До 1813 г. из печатных изданий исключалось 2-е явление III действия (разговор между Дон Жуаном, Сганарелем и нищим — см.: Томашевский 1935. С. 557). Французская критика XVIII в. создала пьесе Мольера репутацию слабого произведения (такого мнения придерживался, в частности, Вольтер). Однако эпоха раннего романтизма нашла в ней созвучные себе черты. Так, Ж. де Сталь, к взглядам которой Пушкин относился весьма внимательно, в книге «О Германии» писала: «Нельзя отрицать, что одного только остроумного вымысла недостаточно, чтобы создать хорошую комедию, и у французских комедиографов есть преимущество перед другими народами. Знание людей и умение применить это знание обеспечивает им 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 большей 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 чер-

точками. Сюжет этот, столь же остроумный, сколь 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 удивительно ловко руководит смелостью, и почти всегда из иностранного замысла, обработанного французом, получается превосходное произведение» (оригинал по-фр.: *Stael Holstein G. de. De l'Allemagne. Londres, 1813* (перепечатка парижского издания 1810 г.). Т. 2. Р. 254).

Целый ряд деталей у Пушкина совпадает с мольеровской пьесой. Убийство Командора в обоих случаях отнесено к предыстории, совершившейся за рамками сценического действия. Герои обоих произведений случайно оказываются у гробницы Командора, спасаясь от преследования (только у Пушкина преследователи — семья убитого Командора, а у Мольера — братья Доньи Эльвиры, не имеющей отношения к Командору). Использован Пушкиным и мотив переодеваний мольеровского Дон Жуана (вообще традиционный для литературных версий легенды). И Мольер, и Пушкин переносят действие из традиционной Севильи: Мольер — на Сицилию, Пушкин — в Мадрид.

Наибольшее сходство с французской комедией наблюдается в сцене приглашения статуи (сц. III, ст. 132—157) — ср. у Мольера (III, 6<sup>2</sup>):

Sganarelle

Voici la statue du commandeur.

Don Juan

Parbleu! le voilà bon avec son habit d'empereur romain!

Sganarelle

Ma foi, monsieur, voilà qui est bien fait. Il semble qu'il est en vie, et qu'il s'en va parler. Il jette des regards sur nous qui me feroient peur si j'étois tout seul; et je pense qu'il ne prend pas plaisir de nous voir.

Don Juan

Il auroit tort; ce seroit mal recevoir l'honneur que je lui fais. Demande-lui s'il veut venir souper avec moi.

Sganarelle

C'est une chose dont il n'a pas besoin, je crois.

Don Juan

Demande-lui, te dis-je.

<sup>2</sup> В разных изданиях сочинений Мольера нумерация сцен не совпадает: в первых изданиях не был выдержан принятый в настоящее время принцип, когда появление каждого нового персонажа обязательно обозначает начало новой сцены. В изданиях XIX в. (в том числе и в издании, имевшемся в библиотеке Пушкина) эта «ошибка» была исправлена и сцен получилось значительно больше. В современных французских изданиях восстановлена первоначальная нумерация сцен, русские же переводы сохраняют особенности изданий XIX в. В настоящем издании нумерация сцен дается по книге, имевшейся в библиотеке Пушкина

Sganarelle

Vous moquez-vous? ce seroit 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.*) Ah!

Don Juan

Qu'est-ce? Qu'as-tu? Dis donc? Veux-tu parler?

Sganarelle

(*baissant la tête comme la statue*)

La statue!..

Don Juan

Hé bien! que veux-tu dire, traître?

Sganarelle

Je vous dis que la statue!..

Don Juan

Hé bien! la statue? Je t'assomme si tu ne parles.

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 poltronnerie. Prends garde. Le seigneur commandeur voudroit-il venir souper avec moi? (*La statue baisse encore la tête.*)

Sganarelle

Je ne voudrois pas en tenir dix pistoles. Hé bien, monsieur?

Don Juan

Allons, sortons d'ici.

Sganarelle

*(seul)*

Voilà de mes esprits forts qui ne veulent rien croire!

(Сганарель. Вот и статуя командора. Дон Жуан. Черт возьми! Ему идет это одеяние римского императора. Сганарель. Честное слово, сударь, отличная работа. Он совсем как живой, кажется, вот сейчас заговорит. Он бросает на нас такие взгляды, что мне бы страшно стало, кабы я был один. Мне думается, ему неприятно нас видеть. Дон Жуан. Напрасно. Это было бы нелюбезно с его стороны — так принять честь, которую я ему оказываю. Спроси у него, не хочет ли он отужинать у меня. Сганарель. Я думаю, он в этом не нуждается. Дон Жуан. Спроси, говорят тебе. Сганарель. Да вы шутите! С ума надо сойти, чтобы разговаривать со статуей. Дон Жуан. Делай, что я тебе говорю. Сганарель. Что за фантазия! Сеньор командор! *(Про себя.)* Я сам смеюсь над своей глупостью, но так велит мой хозяин. *(Громко.)* Сеньор командор! Господин мой, Дон Жуан, спрашивает вас: благоволите ли вы сделать ему честь и отужинать у него? *(Статуя кивает головой.)* Ай! Дон Жуан. Что такое? Что с тобой? Да говори! Что же ты молчишь? Сганарель *(кивая головой, как статуя)*. Статуя!.. Дон Жуан. Ну, дальше! Что ты хочешь сказать, негодяй? Сганарель. Я говорю, что статуя!.. Дон Жуан. Ну, что статуя? Я тебя убью, если ты не скажешь. Сганарель. Статуя сделала мне знак. Дон Жуан. Черт бы тебя побрал, мошенник! Сганарель. Я вам говорю, она сделала мне знак, истинная правда. Подите поговорите с ней сами. Может... Дон Жуан. Пойдем, мошенник, пойдем. Я заставлю тебя воочию убедиться в твоей трусости... Не угодно ли сеньору командору прийти отужинать у меня? *(Статуя еще раз кивает головой.)* Сганарель. За это я не пожелал бы и десяти пистолей. Ну что, сударь? Дон Жуан. Пойдем отсюда. Сганарель *(один)*. Вот они, вольнодумцы, которые ни во что не хотят верить! — *фр.* Здесь и далее использован перевод А. В. Федорова) *(Molière. Œuvres complètes. Paris, 1826. Т. 2. P. 225—226; см.: Томашевский 1935. С. 559—561)*. Почти дословно повторяет Мольера ст. 136 сцены IV «Каменного гостя» — ср. в «Don Juan» (V, 6): «La Statue. Donnez-moi la main. Don Juan. La voilà» («Статуя. Дайте мне руку. Дон Жуан. Вот она» — *фр.*) *(Molière. Œuvres complètes. Т. 2. P. 251)*. Первая встреча с явившейся на вызов статуей в обеих пьесах происходит за сценой. Только у Пушкина ее встречает сам Дон Гуан, который, по ремарке, «уходит и вбегает опять». У Мольера за сцену выходит Сганарель и тут же «возвращается испуганный» (IV, 11). Финал сцены I у Пушкина имеет некоторую близость к финалу I действия у Мольера:

Sganarelle

*(à part)*

Si le remords le pouvoit prendre!

Don Juan

*(après un moment de réflexion)*

Allons songer à l'exécution de notre entreprise amoureuse.

Sganarelle

(seul)

Ah, quel abominable maître me vois-je obligé de servir!

(Сганарель (про себя). Если бы в нем могла заговорить совесть! Дон Жуан (после короткого раздумья). Теперь подумаем о том, как нам осуществить нашу любовную затею. Сганарель (один). Ах, какому ужасному господину я должен служить! — фр.) (Ibid. P. 190).

Роль слуги Дон Гуана у Пушкина занимает значительно более скромное место, чем у Мольера. Однако ряд черт Лепорелло заимствован у Сганареля. Он так же негодует по поводу нравов своего господина (длинные сентенции Сганареля заменены в «Каменном госте» несколькими краткими репликами). Именно слуга в экспозиции обеих пьес при разговоре с хозяином напоминает ему о его непостоянстве — ср. ст. 61—62 сцены I у Пушкина и реплику Сганареля у Мольера (I, 2): «Je (...) connois votre cœur pour le plus grand coeur du monde; il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place» («Мне хорошо известно, что нет сердца более непостоянного, чем ваше: ему нравится то и дело менять одни узы на другие, и не любит оно оставаться на месте» — фр.) (Ibid. P. 181).

В обеих пьесах присутствует мотив нарушения обетов женщиной, полюбившей Дон Жуана: Донья Эльвира нарушила обеты, данные в монастыре, откуда ее похитил Дон Жуан, Дона Анна нарушила верность гробу. В черновых вариантах «Каменного гостя» остались слова Дон Гуана, любующегося упавшей в обморок Доной Анной: «О как она прекрасна в этом виде! В лице томленье, взор полузакрытый, Волненье груди, бледность этих уст...». Ср. слова, сказанные мольеровским Дон Жуаном об Эльвире (IV, 10): «Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont reveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint?» («А знаешь ли, я опять что-то почувствовал к ней, в этом необычном ее виде я нашел особую прелесть: небрежность в уборе, томный взгляд, слезы — все это пробудило во мне остатки угасшего огня» — фр.) (Ibid. P. 239).

У Пушкина в сцене с монахом Дон Гуан, скрывающий свое подлинное имя, прорывается защитить собственную репутацию, останавливая резонерствующего Лепорелло: «Что, что ты врешь?». У Мольера аналогичная ситуация возникает при объяснении переодетого Дон Жуана с Дон Карлосом (III, 4):

Don Juan

Le connoissez-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, et c'est un homme dont la vie...

Don Juan

Attendez, monsieur, s'il vous plaît, il est un peu de mes amis, et ce seroit à moi une espèce de lacheté que d'en ouïr dire du mal.

(Дон Жуан. А вы, сударь, знакомы с этим самым дон Жуаном? Дон Карлос. Нет, мне он не знаком. Я никогда не видел его, и знаю о нем лишь со слов брата, ко-

торый описывал мне его, но молва о нем не больно хороша, и жизнь этого человека... Дон Жуан. Позвольте, сударь, вас прервать. Я с ним довольно дружен, и с моей стороны было бы, пожалуй, низко выслушивать дурные отзывы о нем. — *фр.*) (Ibid. P. 219). Дословное совпадение с этим мольеровским фрагментом содержится и в объяснении Дон Гуана с Доной Анной (см. ст. 63—65 сцены IV).

Несмотря на большое количество совпадений между двумя пьесами, основные фабульные ходы, использованные Мольером, у Пушкина отсутствуют. У него нет перипетий, связанных с Доньей Эльвирой — одной из многочисленных «жен» Дон Жуана. Вместо нее центральное место среди женских ролей заняла вдова Командора Дона Анна. Нет братьев Эльвиры Карлоса и Алонсо, стремящихся восстановить поруганную семейную честь. Правда, в «Каменном госте» наличествует мотив фамильной мести и связан он также с персонажем по имени Дон Карлос, — но здесь это брат убитого (см. ниже, с. 851, примеч. к ст. 31—32 сцены II). Пушкин не вводит сцен ухаживания Дон Жуана за простолюдниками — вместо них он наряду с центральным женским персонажем выводит Лауру, а мотив «крестьянской любви» Дон Жуана отзывается в воспоминаниях об Инезе (см. об этом ниже, с. 841). Отсутствуют у Пушкина и сцена с кредитором, и сцена с отцом Дон Жуана, призывающим героя раскаяться в своей беспутной жизни, и сцена превращения Дон Жуана в «Тартюфа», решившего отныне играть на людских страстях с помощью лицемерия. Если у Мольера нашел отражение главный фабульный узел легенды — мотив двойного приглашения (сначала Дон Жуан зовет Командора на ужин, а затем получает ответное приглашение от явившейся статуи), то у Пушкина Дон Гуан предлагает статуе убитого им Дон Альвара стать на часах у двери его вдовы и развязка наступает сразу, при первом появлении статуи (о мотиве двойного приглашения см.: *MacKay D. E. The Double Invitation in the Legend of Don Juan. Stanford University Press, 1943*). У Мольера статуя является в момент буффонной сцены ужина у Дон Жуана, у Пушкина — в патетический момент свидания. У Мольера призрак появляется в трех ипостасях: в виде женщины под вуалью, в виде Времени с косой и в виде статуи Командора.

Действие в целом Мольер организует как вереницу более или менее автономных эпизодов, свидетельствующих о том, что Дон Жуан достоин наказания, но не имеющих сюжетного единства с финальным явлением статуи Командора. У Пушкина каждый эпизод содержит сюжетную связь с трагической развязкой, подготовленной убийством Командора, затем его брата Дон Карлоса и, наконец, соблазнением его вдовы.

Не отразилась у Пушкина неоднозначная мольеровская трактовка природы карающей статуи: Дон Жуан готов принять ее за призрак, наваждение или дьявола (V, 5), а сама статуя рекомендует себя как посланца небес (IV, 12).

Известен интерес Пушкина к драме без любовной интриги. По мнению Томашевского, именно такой пьесой, как ни парадоксально, является мольеровский «Дон Жуан»: «Донна Эльвира появляется всего два раза в качестве покинутой жены, и эти ее появления почти не двигают действия. Основная сюжетная линия — приглашение статуи на ужин, приход статуи и, наконец, гибель героя. (...) Мольер последовательно показывает героя изменника, любовного авантюриста, соблазнителя, скептика, атеиста, бесстрашного бойца, разоренного барина (...), ханжу и т. д. Тип аристократа дает материал для всех этих эпизодов» (Томашевский 1936. С. 129, 131). Тем не менее в пушкинской версии сюжета любовная интрига играет весьма существенную роль.



Характер Дон Жуана дан у Мольера как характер циничного соблазнителя, всегда готового к любой лжи, и осложнен вложенными в его уста атеистическими речами и скептическими тирадами. О мольеровском Дон Жуане как о конкретно-историческом типе, порожденном дворянско-рыцарским укладом, см.: Нусинов. С. 172—173. У Пушкина на первый план выходит не социальная, а культурно-историческая характеристика: его Дон Гуан — носитель ренессансного мировоззрения, свободный от религиозных догм, а заодно — и от религиозной морали.

Пушкин противопоставляет комической разработке Мольера трагическую обработку того же сюжета (см.: Томашевский 1935. С. 559), а классическому Дон Жуану — Дон Жуана романтического (подобно тому как в «Скупом рыцаре» романтический скупой противопоставлен мольеровскому, классическому — см.: Томашевский 1936. С. 119). По мнению Б. В. Томашевского, «рассудочность героев Мольера и противоречивость искренних порывов у героев Пушкина характеризует две системы художественного творчества» (Там же. С. 133).

Другой несомненный источник драмы — опера Моцарта «Дон Жуан» — указан самим Пушкиным, взявшим из либретто оперы эпиграф к «Каменному гостю». О знакомстве Пушкина с «Дон Жуаном» Моцарта свидетельствует кроме ремарки в «Моцарте и Сальери» («Старик играет арию из „Дон Жуана“» — см. примеч. к «Моцарту и Сальери», наст. т., с. 801—802) также позднейшая заметка «〈О Сальери〉» (не ранее 1832) («Завистник, который мог освидетельствовать „Д(он) Ж(уана)“, мог отравить его творца» — Акад. Т. 11. С. 218). Возможно, арию доньи Анны «Non mi dir, bell' idol mio...» следует видеть в «Idol mio», напеваемом Онегиным (глава восьмая, строфа XXXVIII; см.: Томашевский 1935. С. 564).

С начала XIX в. опера Моцарта была весьма популярна в России. В 1806 г., в период московского детства Пушкина, «Дон Жуан» шел в Москве на немецкой сцене. Это была первая постановка оперы в России. Московская публика встретила ее с огромным интересом (см.: Жихарев С. П. Записки современника. Л., 1989. Т. 1. С. 187—188). «На немецкой же сцене эта опера шла и в Петербурге в сезоны 1817—1819 годов, когда Пушкин ежевечерне бывал в театрах. На русской сцене Пушкин мог увидеть оперу Моцарта в Петербурге в сезон 1828 года. Итальянский текст его эпиграфа к „Каменному гостю“, однако, свидетельствует, что он записан под впечатлениями спектаклей итальянской оперы, дававшей „Дон Жуана“ в Москве в сезон 1826/27 года» (Загорский. С. 151). Во время пребывания Пушкина в Москве «Дон Жуан» Моцарта шел 2, 13 и 16 октября, 22 и 30 декабря 1826 г., а также 15 января и 2 февраля 1827 г. Посещение Пушкиным итальянской труппы в Москве в феврале 1827 г. засвидетельствовано Вигелем (см.: Вигель. Ч. 7. С. 134; см.: Томашевский 1935. С. 565). Отдельные номера из оперы Пушкин мог слышать на концертах и домашних вечерах. По мнению Б. В. Томашевского, ошибки, допущенные Пушкиным в эпиграфе к «Каменному гостю», заставляют предполагать, что эпиграф записан по памяти. «В свою очередь, отсюда легче предположить знакомство с оперой по постановке, а не в результате чтения либретто» (Там же. С. 566).

Либретто оперы написано Лоренцо Да Понте (Da Ponte, наст. имя и фамилия — Эмануэле Конельяно (Conegliano, 1749—1838)). Священник, преподаватель семинарии в Тревизо (Италия), в 1776 г. уволенный оттуда за распространение идей Руссо, Да Понте в 1783—1791 гг. — придворный либреттист в Вене, автор либретто к операм Моцарта «Свадьба Фигаро» («Le Nozze di Figaro», 1786),

«Дон Жуан», «Так поступают все, или Школа любовников» («Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti», 1790). Среди других композиторов, с которыми он работал, — Сальери; для него Да Понте написал либретто к операм «Аксур, царь Ормуза» («Ахур, re d'Ormus», 1788 — переделка «Тарара») и «Талисман» («Il talismano», 1788). Возможно, образ Да Понте нашел отражение в «Египетских ночах»: «У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения libretto» (Акад. Т. 8. С. 266; см.: Томашевский 1935. С. 566).

В своих мемуарах Да Понте указывал, что в поисках сюжетов для опер Сальери, Мартини и Моцарта он обращался к испанским комедиям, «чтобы узнать немного театральный характер этой нации» (оригинал по-ит.: *Da Ponte L. Memorie. Bari, 1918. Т. 1. Р. 124*; см.: Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 27. С. 487; Загорский. С. 152). Основной состав действующих лиц и сюжетный узел «Дон Жуана» (убийство командора, выступившего в защиту своей дочери доньи Анны и гибель Дон Жуана от руки командора), а также эпизод, в котором герой пытается овладеть крестьянкой, одурачив ее жениха, Да Понте заимствовал у Тирсо де Молины (у которого, впрочем, донья Анна появляется всего один раз, и то за сценой). Другим источником для Да Понте послужила комедия Мольера. Так, оперный Лепорелло является вариацией мольеровского Сганареля, повторяет его словечки. Однако либретто Да Понте прежде всего представляет собой «веселую драму» («*drama giocoso*»). В ней отсутствуют и изобличительная тенденция, и антифеодалная направленность, и мотив, связанный с безбожием Дон Жуана. Дон Жуан Да Понте — эпикуреец, движимый неустранимым стремлением к чувственным наслаждениям (см.: Нусинов. С. 175—179).

К заимствованиям Пушкина из оперы относятся: имя Лепорелло (в опере оно появляется впервые — см.: *Corbet C. L'originalité du «Convive de pierre» de Pouchkine // Revue de littérature comparée. 1955. № 1. Р. 56*); возможно — имя Доны Анны, которого нет у Мольера; устранение ситуации «двойного приглашения»: у Пушкина, как и у Да Понте, герой гибнет при первом посещении статуи (см.: Томашевский 1935. С. 566). В трагедии, как и в опере, Дон Жуан и Лепорелло скрываются на монастырском кладбище. Во многом сходствуют сцены появления статуи (в большой степени сходство вызвано общей ориентацией на Мольера). Первая встреча с явившейся статуей во всех трех случаях происходит за сценой. В опере с ней сталкивается Эльвира, которая, покидая Дон Жуана, предсказывает ему неминуемое возмездие. Следует ремарка: «... sorte, poi rientra, mettendo un grido orribile, e fugge dall'altra part» («...выходит, потом возвращается с ужасным криком и убегает в другую сторону сцены» — *um.*) (*Mozart. Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni Poesia di Lorenzo Da Ponte. Leipzig, 1865. Р. 47*) — ср. пушкинскую ремарку, отнесенную к Дон Гуану: «Уходит и вбегает опять». Возглас Эльвиры («А!») у Пушкина также передан Дон Гуану. Второй возглас испуга в опере принадлежит Лепорелло, у Пушкина — Доне Анне. (Сопоставление оперного сюжета с «Каменным гостем» см.: Степанов Л. А. Опера Моцарта «Дон Жуан» и трагедия Пушкина «Каменный гость» // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989. С. 60—73.) Аналогия имеется и в репликах, которыми обмениваются в финале Командор и Дон Гуан (сц. IV, ст. 136—137). Ср. у Да Понте:

Il Commendatore  
Damni la mano in pegno!

Don Giovanni  
 Eccola, ohime!  
 Il Commendatore  
 Cos' hai?  
 Don Giovanni  
 Che gelo e questo mai!

(Командор. Дай мне руку в залог. Дон Жуан. Вот она. — Ах! Командор. Что с тобой? Дон Жуан. Какой ужасный холод! — *ит.*) (*Mozart. Il Dissoluto punito. P. 49*). Да Понте, в свою очередь, заимствовал этот эпизод у Тирсо де Молины. См. также выше, с. 828, о сходстве пушкинского ст. 136 с Мольером. Начальная редакция ст. 137 у Пушкина («О тяжело нездешнего холодное пожатье!») была особенно близка к тексту либретто (см.: Томашевский 1935. С. 568—569).

Большая часть оперных эпизодов и действующих лиц в «Каменном госте» отсутствует. Здесь нет любовной линии «Дон Оттавио — донья Анна», нет сцены с крестьянами Мазетто и Церлиной, нет брошенной жены Дон Жуана Эльвиры. Дона Анна — жена, а не дочь Командора. Убийство Командора происходит не на сцене, как в опере, а вынесено в предысторию драмы. С точки зрения Б. В. Томашевского, из оперы, как и у Мольера, Пушкин заимствовал только то, что, по его мнению, восходило к испанской легенде: приглашение статуи и ее приход. «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» (Томашевский 1935. С. 569—570).

Весьма вероятным, но не бесспорным является факт знакомства Пушкина с новеллой Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (*Hoffman E. T. A. Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen // Hoffman E. T. A. Fantasiestücke in Callot's Manier. Bamberg, 1813*), напечатанной во французском переводе в «Revue de Paris» в сентябре 1829 г., в серии предпринятых этим журналом переводов из Гофмана, которую завершала статья о нем Ф. А. Лёве-Веймара; статья Лёве-Веймара предваряла и отдельное французское издание сочинений Гофмана, которое начало выходить в декабре 1829 г. (его 19 томов вошли в библиотеку Пушкина — Библиотека П. № 997: *Hoffman E. T. A. Œuvres complètes. Paris, 1830—1833*; см.: Томашевский 1935. С. 573). В интерпретации Гофмана донжуановский сюжет резко видоизменяется. Севильский насмешник впервые становится мятущимся героем, который трагически переживает разлад между идеалом и действительностью. Разрушая камерное счастье ближнего, довольствующегося филистерскими добродетелями, он в неутоленной тоске безуспешно надеется через наслаждение женщиной предвкусить в земной грешной жизни неземное блаженство. По признанию самого Гофмана, в подобной трактовке он исходил из музыки Моцарта — в большей мере, чем из либретто Да Понте. О возможном чтении Пушкиным новеллы Гофмана см.: Томашевский 1936. С. 130; *Алексеев М. П. Этюды из истории испано-русских литературных отношений // Культура Испании. [М.], 1940. С. 422; Нусинов. С. 227; противоположное мнение см.: Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916. С. 175; Штейн С. Пушкин и Гофман.*

Дерпт, 1927. С. 73; то же, но в более осторожной форме, см.: Ботникова А. Б. Гофман и Пушкин : (Полемическая форма творческих связей) // Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. С. 90—91).

К 1829 г. замысел «Каменного гостя» уже существовал — но знакомство с новеллой Гофмана, возможно, отразилось на окончательном варианте пьесы, созданном в Болдине (см.: Томашевский 1936. С. 130). Пушкину могла, в частности, оказаться созвучной идея о перерождении закоренелого грешника, облагороженного любовью к Доне Анне, которая, по Гофману, была послана Дон Жуану, чтобы напомнить ему о его высоком предназначении и увести от былых низменных устремлений. Следует, однако, учитывать, что признание этого не вполне бесспорного тезиса накладывает определенный отпечаток на прочтение «Каменного гостя», в особенности — на восприятие отношения Дон Гуана к Доне Анне (см. об этом ниже, с. 846—847).

В минимальной степени в обрисовке характера Дон Гуана отразился «Дон Жуан» Байрона («Don Juan», 1818—1824). Речь может идти лишь о том, что в обоих случаях изображение героев лишено морализации (см.: Томашевский 1935. С. 571). У Байрона действие перенесено в современность, а герой изображен как сын своего века. Хотя в строфах СС—ССIII первой песни «Дон Жуана» заявлено, что автор намеревается по-новому изложить легенду, Пушкин разделял общее мнение о том, что байроновское произведение не имеет к ней отношения: «Предмет Д. Жуана принадлежал исключительно Байрону», — писал Пушкин 24 октября 1830 г. («〈Об Альфреде Мюссе〉» — Акад. Т. 11. С. 176). Возможные реминисценции из «Дон Жуана» Байрона отмечены в построчных примечаниях.

В круг литературных параллелей «Каменного гостя» входит ряд произведений, не имеющих прямой соотнесенности с легендой о Дон Жуане. Так, еще С. П. Шевырев отметил, что объяснения Дон Гуана и Доны Анны в сценах III и IV по психологическому рисунку и театральным положениям имеют несомненное сходство со сценой между Глостером (Ричардом III) и леди Анной, вдовой Эдуарда, принца Уэльского, в «Ричарде III» («The Tragedy of King Richard III», 1593) Шекспира (I, 2) (см.: Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 246). Ср. у Шекспира:

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 his sword.*)

Nay, do not pause; for I did kill king Henry; —  
But 'twas thy beauty that provoked me.  
Nay, now despatch; 'twas I that stabb'd young Edward,  
(*She again offers at his breast.*)

But 'twas thy heavenly face that set me on.

(*She falls the sword.*)

Take up the sword again, or take up me.

## Lady Anne

Arise, dissembler: though I wish thy death,  
I will not be thy executioner.

⟨Глостер. Если твое мстительное сердце не может простить, Вот тебе мой острый меч; Если тебе угодно, вонзи его в мою верную грудь, Исторгни душу, обожающую тебя, Я подставляю для смертельного удара обнаженную грудь И на коленях смиренно молю о смерти. (Он обнажает грудь; она силится ее пронзить его мечом.) Ну, не медли; ибо я убил короля Генриха; — Но меня побудила к тому твоя красота. Ну, поспеши же; это я заколол молодого Эдварда. (Она повторяет попытку.) Но я сделал это из-за твоего небесного лица. (Она роняет меч.) Бери же снова меч или бери меня. Анна. Встань, притворщик: хоть я и желаю твоей смерти, Я не хочу быть палачом. — англ.)⟩

Отмечалась и разность этих двух сходных ситуаций. Глостер, уверяя леди Анну, что убил ее мужа из любви к ней, рассчитывает обратить в любовь уже существующую ненависть. Он устраняет преграду, стоящую на пути к его цели. Дон Гуан, напротив, воздвигает такую преграду, сообщая Доне Анне дотоле неизвестную ей причину ненавидеть его. «У Шекспира ненависть была обращена в любовь. У Пушкина любовь хочет быть испытана ненавистью» (Рассадин. С. 228). Подчеркивалось также, что возглас о кинжале Дон Гуана имеет более риторический характер, чем слова Глостера. Пушкинский герой не вручает оружие своей Анне, а лишь спрашивает: «Где твой кинжал?» (см.: Corbet С. L'originalité du «Convive de pierre» de Pouchkine. P. 57; сопоставление соответствующих сцен у Шекспира и Пушкина см. также: Bethea D. M. «A Higher Audacity» // Alexander Pushkin's Little Tragedies. Madison, 2003. P. 218—226). Данная параллель может быть истолкована и как одно из «общих мест» литературы Нового времени, варьлируемых писателями в зависимости от сюжетного, жанрового или стилистического контекста. Так, близкая в художественном отношении ситуация составляет основу 4-й сцены III акта трагедии П. Корнея (Corneille) «Сид» («Cid», 1637), известной Пушкину, в частности, и по переводу П. А. Катенина (1822):

## Д. Родриг

...Двух слов прошу, и после них  
Пускай во грудь мою сей острый меч вонзится.

## Химена

Что вижу! кровь отца еще на нем дымится.  
⟨...⟩

## Д. Родриг

О мщении к тебе отецъ взывает мертвый;  
Спокой его в гробу ты праведною жертвой,  
Сберися с силою, чтоб жизнь мою пресечь,  
И кровию моей омой убийства меч.  
⟨...⟩  
Из сожаления ты жизнь мою прерви:  
Что в ней, когда твоей лишился я любви,  
Когда навек твою лишь ненависть предвижу?

## Химена

Ах! Родриг, удались, тебя не ненавижу.

(*Корнель П. Сид* / Пер. П. Катенина. СПб., 1822. С. 33—37; параллель отмечена Ф. Гомесом Креспо: *Cómez Crespo F. Contribución al estudio de temas españoles en la obra de Puškin: Trabajo presentado como Tesis doctoral. Madrid, 1971. P. 445*).

Некоторые черты сходства обнаруживаются с драматической сценой Барри Корнуолла «Хуан» («Juan»), также не имеющей отношения к донжуановскому сюжету (опубликована в том же сборнике четырех английских поэтов, что и «Город чумы» Вильсона, послуживший источником «Пира во время чумы» — см. примеч. к нему, наст. т., с. 857—858). Призванное воссоздать испанский колорит описание южной ночи в сцене II «Каменного гостя» отчасти напоминает ст. 68—70 сцены II «Хуана»:

What a most delicate air this garden hath!  
 There's scarce a flower or odorous shrub that grows  
 In Spain we have not: there, I scent the rose;  
 Now the perfuming limes; and as the wind  
 Sobs, an uncertain sweetness comes from out  
 The orange-trees. Their fragrance charms me...

⟨Как нежен воздух этого сада! Едва ли во всей Испании найдется цветок или благоухающий куст, Которого бы не было у нас: вот там я чувствую запах розы, А там душистого лимона, а когда ветер Дохнет, легкий аромат исходит от апельсиновых деревьев. Их благоухание чарует меня... — *англ.*⟩ (*Barry Cornwall. Juan // The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall: Complete in One Volume. Paris, 1829. P. 11, 4th pag.*).

При объяснении с женой герой Барри Корнуолла сначала проявляет ревность к ее покойному первому мужу («Oh! you still love him!») ⟨«О! Ты все еще любишь его!» — *англ.*⟩ — *Ibid.* P. 12), а затем признается, что убийца мужа — он. Это имеет определенное сходство со сценой IV «Каменного гостя»:

Juan  
 ...I slew him ⟨...⟩  
 Olympia  
 I dream.  
 Juan  
 'T was I...

⟨Хуан. ...Я убил его ⟨...⟩ Олимпия. Это мне снится. Хуан. То был я... — *англ.*⟩ (*Ibid.* P. 12. См.: Благой 1931. С. 169; *Bayley J. A comparative commentary. Cambridge, 1971. P. 209*; подробное сопоставление текста «Хуана» с «Каменным гостем» см.: *Довгий О. Л. Об одном источнике «Маленьких трагедий»: (Драматическая сцена «Хуан» Барри Корнуолла) // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1990. № 6. С. 41—51*).

Некоторые любовные формулы в речи Дон Гуана восходят к «Адольфу» Бенжамена Констана («*Adolphe, anecdote, trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par M. V. Constant*», 1815) — см. примеч. к ст. 83—84 и 94—97 сцены III, с. 852—853.

Высказывалось предположение, что эпизод сцены II «Каменного гостя» — поединок двух соперников в комнате у дамы — восходит к драме В. Гюго (Hugo) «Эрнани» («*Hernani*», 1830), действие которой происходит в Испании начала XVI в. (см.: Corbet C. *L'originalité du «Convive de pierre» de Pouchkine*. P. 58). Об этой драме Пушкин упоминает в письме к Е. М. Хитрово от 19—24 мая 1830 г.

Источником мотива перерождения добродетельной вдовы, готовой изменить с новым поклонником памяти горячо любимого мужа прямо на его могиле, могла явиться вставная новелла «О целомудренной эфесской матроне» из «Сатирикона» Петрония (I в. н. э.) (см.: Deschanel E. *Cornelle, Rotrou, Molière: Les don Juan de toutes les Littératures*. Paris, 1891. P. 351). Пушкинская Дона Анна, стоя у могилы, лишь назначает свидание, приглашая, впрочем, героя в дом своего покойного мужа. Близкий мотив фигурирует и в использованном Пушкиным фрагменте «Города чумы» Вильсона (см. примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 869, 878—879). Детальный анализ параллели с Петронием см.: *Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания* // ПИМ. Т. 15. С. 31—33. Здесь, в частности, отмечено, что мотивы легенды об эфесской матроне — любовные ласки в соседстве со смертью — нашли отражение в сцене II «Каменного гостя», не имеющей аналогии в традиционном сюжете о сеvilском обольстителе.

Преломление того же мотива содержится в повести Вольтера «Задиг» («*Zadig*», 1748). По мнению А. А. Белого, знакомство Дон Гуана с Доной Анной происходит по сюжетной схеме общения Задига с молодой вдовой: сперва он «снискал ее расположение тем, что расхвалил ее красоту», затем «отдал должное ее верности» и, наконец, «внушил ей некоторое расположение (...) к ее собеседнику» (пер. Н. Дмитриева; оригинал по-фр.: *Voltaire. Œuvres complètes*. Paris, 1826. Т. 59. P. 112; см.: Белый А. А. «Отшельники хвалу ему поют ...»: («Каменный гость») // Московский пушкинист. М., 1996. Вып. 2. С. 60—62). Там же (с. 75) отмечено сходство одной из сюжетных линий «Каменного гостя» с сюжетом рыцарской истории «Ивен, или Рыцарь льва» («*Yvain, ou le chevalier au lion*», ок. 1172) Кретьена де Труа: убив на рыцарском поединке мужа красавицы Лодины, герой некоторое время спустя попадает в его владения, встречает Лодину, влюбляется в нее и, несмотря на то что она желает мстить, добивается ее прощения и любви.

Достоверные детали, формирующие испанский колорит «Каменного гостя», Пушкин мог почерпнуть из весьма обширного круга источников. Для литературы начала XIX в. испанофильство было весьма распространенным явлением, которому отдали дань Байрон, Мериме, Гюго, немецкие романтики во главе с А. Шлегелем, Вашингтон Ирвинг и др. Доминирующим при этом было романтическое представление об Испании как экзотической стране.

К. Н. Державин, рассматривая вопрос о знакомстве Пушкина с испанским языком, отмечал, что, черпая сведения об испанской литературе из трудов А. Шлегеля и Сисмонди, Пушкин подобрал в своей библиотеке ряд исторических книг, имевших то или иное отношение к Испании: «Историю Испании» («*Histoire d'Espagne...*», 1808) П.-С. Бриана (Briand); «Историю Филиппа II, испанского» («*Histoire de Philippe II, Roi d'Espagne*», 1824) Л.-А. Дюмениля (Dumesnil); «Историю царствования императора Карла Пятого» («*Histoire du règne de l'Empereur Charles-Quint*»,

1817) В. Робертсона (Robertson), — а также литературные произведения на испанские темы: «Дон Жуан де Марана» («Don Juan de Marana», 1836) А. Дюма (Dumas); «Испанские и итальянские повести» («Contes d'Espagne et d'Italie», 1830) А. де Мюссе (Musset) (Пушкин упоминает о них в заметке «(Об Альфреде Мюссе)», написанной 24 октября 1830 г.); «Авадоро, испанская история» («Avadoro, Histoire Espagnole», 1813), «Десять дней из жизни Альфонса ван Вордена» («Dix journées de la vie d'Alphonse Van-Worden», 1814) Я. Потоцкого (Potocki) (по воспоминаниям П. А. Вяземского, Пушкин высоко ценил это произведение, известное под названием «Рукопись, найденная в Сарагоссе» («Manuscrit trouvé à Saragosse») — см.: П. в восп. Т. 1. С. 153, 469) и др. В библиотеке Пушкина имелись произведения Сервантеса и Кальдерона в оригинале и ряд пособий по изучению испанского языка, словарей и грамматик (см.: Державин. С. 114—115).

Испанская тема присутствует в драмах Корнеля «Сид» и «Дон Санчо Арагонский» («Don Sanche d'Aragon», 1649), в романах А. Р. Лесажа (Lesage) «Жиль Блаз» («Histoire de Gil Blas de Santillane», 1715—1735), «Гусман из Альфараче» («Aventures de Guzman d'Alfarache», 1732), «Саламанкский бакалавр» («Le bachelier de Salamanque», 1736) и др., в «Мельмоте-скитальце» («Melmoth the Wanderer», 1820) Ч. Р. Метьюрина (Maturin), в «Монахе» («The Monk», 1796; рус. пер. 1802) М. Г. Льюиса (Lewis), в стихотворном сборнике В. Гюго «Восточные мотивы» («Les orientales», 1829; о нем упоминается в заметке «(Об Альфреде Мюссе)»), у Барри Корнуолла (пушкинское стихотворение «Я здесь, Инезилья...», написанное 10 октября 1830 г., вероятно, навеяно «Серенадой» («Serenade») Барри Корнуолла, начинающейся стихом «Inesilla! I am here» (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P. 177, 4th pag.)), и др. Сведения об Испании Пушкин мог черпать, кроме того, из общения с такими собеседниками, как кн. Н. Б. Юсупов и др. (см.: Томашевский 1935. С. 574).

Вопрос о возможности использования Пушкиным испаноязычных источников составляет отдельную, не вполне разрешенную проблему. По свидетельству С. Л. Пушкина, его сын «выучился в зрелом возрасте по-испански» (Цыяловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 376). Письменным свидетельством активных занятий Пушкина испанским языком является перевод с испанского на французский, а затем с французского на испанский повести Сервантеса «Цыганочка» («La Gitanilla», опубл. 1613), сделанный в 1832 г. (см.: Рукою П. 1997. С. 82—86). Пушкинские транскрипции испанских имен собственных в «Каменном госте» не свидетельствуют о хорошем знании языка. Так, «Севила» (написание, обычное для пушкинского времени) в черновых вариантах «Каменного гостя» — это пассивное воспроизведение испанской орфографической формы «Sevilla», без учета произношения ее в испанском, приближающегося к «Севилья». «Севила» встречается и в послании «К вельможе» (1830). Однако в стихотворении «Я здесь, Инезилья», написанном менее чем за месяц до «Каменного гостя», первоначальное «Севила» Пушкин исправил затем на «Севилья». Традиционно и написание «Мадрит», правда, более точно передающее испанское произношение. Ближе к испанскому «Ines» было первоначальное пушкинское «Инеса», затем замененное им на «Инеза». Неправильное ударение в имени «Лаура» (Laura) типично для Пушкина; до «Каменного гостя» оно встречается в ранней редакции «Романса» (1814): «Лаура не снесла разлуки» (наст. изд., т. 1, с. 80) и в стихотворении «Приятелю» (1821): «Она прелестная Лаура» (Акад. Т. 2. С. 227). Искажено испанское произношение и в написаниях «Дона Анна» (Dona Ana) и «Перез» (Perez). «Единственным сви-



детельством в пользу некоторого знакомства с испанским языком, — считает Б. В. Томашевский, — является замена традиционной формы Дон Жуан формой Дон Гуан. Пушкин, по-видимому, знал, что испанская *j* («хота») произносится иначе, чем по-французски. По-видимому, 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 Espagnoles” («Звук *j*, произносимый испанцами с сильным придыханием» — *фр.*)), а это могло его натолкнуть на обычную передачу этого звука буквой „г” в ее южно-русском и украинском произношении, особенно если ему было известно соответствие испанского *Clavijo* и немецкого *Clavigo* (русский перевод «Клавиги» был издан еще в XVIII в.)» (Томашевский 1935. С. 555—556). В последнем случае более важен, вероятно, не русский перевод О. П. Козодавлева (Клавиги: Трагедия в пяти действиях г. Гете, переведена с немецкого. СПб., 1780), где вслед за Гете герой называется Клавиги, а источник трагедии Гете — мемуары Бомарше (1773—1774). Описывая эпизод, легший затем в основу трагедии Гете, Бомарше останавливается на особенностях написания и произношения имени Клавихо. Этому посвящено отдельное примечание: «Ce mot, que s’écrit *Clavijo*, se prononce à peu pres *Clavico*: je le fais imprimer ainsi pour la facilité de la lecture» («Это слово, которое пишется *Clavijo*, произносится примерно Клавико, так я его печатаю для легкости чтения» — *фр.*) (*Beaumarchais P. O. K. Mémoires*. Paris, 1878. P. 360). В дальнейшем Бомарше везде пишет *Clavico*, за исключением тех случаев, когда приводит документы, подписанные *Clavijo*, — здесь сохраняется испанское написание.

Итак, виден интерес Пушкина к испанскому языку, видны следы активных занятий, стремление к точности — но отнюдь не полное освоение языка (см.: Державин. С. 119).

Испанский колорит «Каменного гостя» оценивался по-разному. По мнению Б. В. Томашевского, в драме нет ничего сверх общих мест, типа «плаща» и «шляпы», — традиционных в литературе атрибутов испанского костюма. Пушкин избегает введения историко-бытовых деталей, «археологизма», характерного для французских романтиков (см.: Томашевский 1935. С. 575). Ср. точку зрения Белинского, считавшего, что трагедия «и по природе страны, и по нравам своих героев так и дышит воздухом Испании» (*Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина*. Статья пятая // *Белинский*. Т. 7. С. 333). Ср. также оценку Г. А. Гуковского: «Дело не в том только, что Пушкин собирает в тексте своей пьесы детали испанского колорита — плащи, шпаги, гитан, кавалеров (кабальеро), андалузских крестьянок, Эскуриал, сторожей, кричащих „ясно” (точная деталь) и пр. Гораздо важнее другое, составляющее основу образной ткани „Каменного гостя”, — самая атмосфера жизни, нравов эпохи, историческая среда, специфическая для Ренессанса и отличающая Возрожденную от средневековья с его церковными идеалами и системой запретов. Эта культурная среда выражена прежде всего в теме свободы личной морали, в теме искусства, в теме чести и в стиле, в атмосфере земной красоты, культа наслаждения, жадной воли к личному успеху, к радости бытия» (Гуковский, II. С. 302—303). Отмечалось умение Пушкина «постичь глубину художественного мирозерцания испанца, когда ощущение близкого соседства смерти придает обычным жизненным переживаниям напряженную страстность и мрачную приподнятость. (Эта особенность видна во всей испанской литературе от Хорхе Манрике до Федерико Гарсиа Лорки, (Хуана) Антонио Сунсунегги и др.). Каменный гость как будто всегда стоит за плечами» (Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина // *Чумаков*. С. 256, 275). Следуя поэтическому восприятию текста, А. А. Ахматова говорила о «Каменном госте»: «Это Ис-

пания, Мадрид, Юг» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова. О Пушкине. С. 99). Однако именно здесь Пушкиным допущена неточность, указанная К. Н. Державиным: «Заменяв Севилью как место действия своей драмы Мадридом, Пушкин оставил все же в описании ночного пейзажа картину южноиспанской ночи (...). Лимон и лавр, благоухающие в теплом недвижимом воздухе, — это поэтические атрибуты романтической Испании, не имеющие реального соответствия в нагорном холодном по ночам и обдуваемом суровыми ветрами со снежных вершин Мадриде» (Державин. С. 119).

Еще одна неточность географического характера (возможно возникшая вследствие незавершенности работы над текстом драмы) отмечена Б. В. Томашевским. В сцене I Дон Гуан в числе местных женщин называет андалузских крестьянок. Между тем действие перенесено Пушкиным из Севильи, центра Андалузии, в Мадрид. Андалузия же осталась незамененной (см.: Томашевский 1935. С. 575).

Неоднозначно решается и вопрос о времени действия трагедии. Б. В. Томашевский считал, что эпоха в «Каменном госте» ничем не подчеркнута, скорее всего, это обобщенное романтическое изображение XVI или XVII в. Время действия может колебаться между 1584 г. (завершение постройки Эскориала) и 1700—1713 гг. (смерть Карла II и заключение Утрехтского мира: только до этого времени Дон Гуан мог быть сослан в Нидерланды — см. примеч. к ст. 26—27 сцены I, с. 849) (см.: Томашевский 1935. С. 571, 575). Неизвестно, впрочем, знал ли Пушкин все эти даты. Ср. точку зрения Г. А. Гуковского: в «Каменном госте» воплощена историческая концепция, согласно которой «индивидуальная, страстная, плотская и в то же время поэтически-сублимированная любовь, одна из основ психологического бытия человека Нового времени, определяется как законное свободное, красивое чувство именно в эпоху Возрождения» (Гуковский, II. С. 304). Этим определяется и выбор времени действия, и основной конфликт драмы, в котором герой противостоит нормам испанского католического средневековья (см.: Рассадин. С. 221, 242; *Непомятый В.* Симфония жизни : (О тетралогии Пушкина) // ВЛ. 1962. № 2. С. 121—123).

Опираясь на разнообразные источники, Пушкин вместе с тем довольно резко трансформирует донжуановский сюжет. Герой предстает как человек, одаренный талантом любви, как творческая личность, поэт; он располагает к себе и вызывает симпатии. Он ни разу не поставлен в смешное или постыдное положение — он «герой до конца» (см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 94—95). Для Мольера богатство Дон Жуана — существенная тема. Пушкин упоминает о нем лишь однажды и вскользь. Зато подчеркнута его принадлежность к высшей испанской знати (см.: Там же. С. 93—94). У Пушкина отсутствует характерный для литературной традиции мотив странствий героя (ср., например, каталог его побед у Да Понте: в Италии — 641, в Германии — 231, 100 во Франции, 91 в Турции, в Испании — 1000 и 3) (см.: Там же. С. 99).

Одной из своеобразных особенностей «Каменного гостя» является секуляризация мотива расплаты, отмеченная Ф. Гомесом Креспо (*Gómez Crespo F.* Contribución al estudio de temas españoles en la obra de Puškin. P. 375—393). Введенный Пушкиным мотив загробной ревности превращает Командора не только в слепое орудие Божественного промысла (как это было у Тирсо де Молины, Мольера и Моцарта), но и в частное лицо, хотя и воплощающее потусторонние силы. Тем самым «Каменный гость» в сравнении с первоисточниками в известной мере лишается эти-

ко-религиозной направленности. Видоизменена также и ситуация, при которой происходит расплата. В этот момент рядом с героем не комический персонаж (слуга), а любимая женщина, что, по мнению А. А. Ахматовой, определяет природу страха, испытываемого героем: он пугается не посмертной кары, а потери счастья. Данная ситуация варьирована в «Выстреле», написанном за три недели до «Каменного гостя»: «Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» (Акад. Т. 8. С. 70; см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 101).

Удаление от традиции и работа в рамках традиции теснейше переплетены в творческой истории «Каменного гостя». Так, эпизод с Инезой, не характерный для литературных версий сюжета (герой тоскует по умершей возлюбленной), генетически восходит именно к ним. У Мольера, Моцарта и в их общем источнике — драме Тирсо де Молины — неперенным элементом сюжета был эпизод крестьянской любви Дон Жуана. В черновом варианте «Каменного гостя» Инеза — дочь мельника. Из белого текста приметы «крестьянского» романа устранены, однако отзвук этой сюжетной линии остался в словах Дон Гуана: «Да я не променяю (...) Последней в Андалузии крестьянки...» (Берковский Н. Я. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 391—393). Следы трансформированной традиции сохранились и в жанровой природе произведения: «Впечатление от первой встречи с Доной Анной, ловкий обман с переодеванием в монаха, вожденное свидание с возлюбленной — весь этот путь Дон Гуан проделывает по классическим законам комедии интриги» (Фомичев. С. 226; подробное сопоставление «Каменного гостя» с комедийной традицией см.: Степанов Л. А. «Каменный гость»: От комедии — к трагедии // Пушкин: Проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 98—109).

Своеобразие пушкинской трактовки сюжета в значительной степени предопределено разнообразными мифологическими ассоциациями, заложенными в исходной легенде (см.: Менендес Пидаль Р. Об источниках «Каменного гостя» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961. С. 742—762; Said Armesto V. La leyenda de Don Juan: Origenes poeticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra. Madrid, 1908) и актуализировавшимися в художественном мире трагедии. Предпринимались попытки проследить генезис пушкинского сюжета далеко за пределами его непосредственных источников: комедии Мольера и оперы Моцарта. Наиболее развернутая гипотеза такого рода предложена в кн.: Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. München, 1985. Термином «книдский миф» здесь обозначен бродячий сюжет о разъединении мужчины и женщины потусторонними силами, возникший в начале новой эры на полуострове Книд, где была воздвигнута Праксителева статуя Афродиты. Основными фабульными узлами сюжета являются: вызов, брошенный юношей скульптурному демону и принятый последним (место действия, как правило, — храм или обиталище потусторонних сил); пиришествие (свадьба, ужин); метаморфоза статуи (оживание косной материи); ее месть (расплата за оскорбление); насильственное разъединение юноши с его возлюбленной; обет (договор); две встречи (сначала демон, получив приглашение от человека, отвечает на него; затем человек отвечает на полученное от демона приглашение). В исконном варианте мифа в качестве оживающей статуи выступает Афродита. С наступлением христианской эпохи происходит контаминация Афродиты и Девы Марии. В литературной традиции миф зафиксирован такими произведениями, как повести «Изображения» и «Две

любви» Лукиана из Самосаты (ок. 117—ок. 190), «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата Старшего (III в. н. э.); в Западной Европе см. рассказ английского монаха Вильяма Мальмсберийского «О кольце, препорученном статуе» (1125). Вариант с участием Богоматери прослеживается с XIII в. и встречается в «Мираклях Девы Марии»: «О юноше, подарившем статуе Девы Марии кольцо», «О юноше, заключившем брачный союз с девой Марией, не захотевшей, чтобы он жил с другой», «О юноше, который женится и затем бросает жену», «О рыцаре, который должен произносить 150 раз молитву Аве Мария». Р. Шульц предполагает знакомство Пушкина с этими источниками: в его библиотеке имелись сочинения Лукиана (Библиотека П. № 1113), в библиотеке Эрмитажа он имел возможность ознакомиться с одним из списков «Мираклей Девы Марии» бенедиктинского монаха Готье де Куэнси (Gautier de Coinsi, 1177—1236). Во всяком случае, миракль «De celui qui mit l'anneau nuptial au doigt de Notre-Dame» («О том, кто надел обручальное кольцо на палец Девы Марии») был напечатан в 5-томном собрании старофранцузских фавлю и романов, имевшемся в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 1085): *Fabliaux, ou contes, fables et romans du XII-e et du XIII siècles, traduits ou extraits par Legrand d'Aussy*. Paris, 1829. Т. 5. Р. 53—55. Страницы этого миракля в книге разрезаны. Новые разновидности «книдского мифа», в частности — легенда о Дон Жуане, возникают в эпоху Возрождения. Антагонист здесь — далеко не всегда статуя; часто это скелет или усопший. Статуя не обязательно женская, даже чаще — мужская. Почти обязательными являются мотивы пиршества и двойного приглашения. Как правило, отсутствует любовный треугольник (статуя — молодой человек — его возлюбленная), фигурировавший в ранних вариантах мифа и восстановленный у Пушкина. В наиболее архаичном варианте мифа статуя, как и в «Каменном госте», убивает героя в присутствии женщины. По мнению Шульца, «книдский миф» кроме «Каменного гостя» отразился в таких произведениях Пушкина, как «Медный всадник» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834), «Пиковая дама» (1833), «Гробовщик» (1830), «Выстрел» (1830), «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и в замысле «Влюбленного беса», переданном В. П. Титову в 1828 г. (см. примеч. к «〈Проекту из десяти названий〉», наст. т., с. 1001).

Еще в XIX в. была замечена близость «Каменного гостя» к некоторым мотивам фаустовской легенды. В. Г. Белинский охарактеризовал Дон Гуана как «испанского Фауста» (*Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Белинский. Т. 7. С. 569*). Современникам Пушкина было известно, что «испанским Фаустом» называли Киприана, героя одной из наиболее знаменитых религиозно-философских пьес П. Кальдерона (Calderón de la Barca) «Маг-чудодей» («El magico prodigioso», 1637), где разработана испанская версия предания о договоре человека с дьяволом. Отличие от фаустовской легенды состоит в том, что договор заключается исключительно ради обладания женщиной. Эта драма привлекала внимание Пушкина: в четырехтомном издании Кальдерона на испанском языке, имевшемся в библиотеке Пушкина (*Las Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, contejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil. Leipsique, 1827—1830. Т. 1—4 — Библиотека П. № 700*), именно в драме «Маг-чудодей» разрезаны страницы. Принципиальная возможность сведения героев двух легенд в едином сюжете существовала и в романтическую эпоху: см., например, стихотворную трагедию немецкого писателя Х. Д. Граббе (Grabbe) «Дон Жуан и Фауст» («Don Juan und Faust», 1829). Отзвуком фаустовского сюжета в тексте «Каменного гостя» можно считать воспоминания Лепорелло о свиданиях Дон

Гуана с Инезой (ст. 40—45 сцены I), близкие к воспоминаниям Мефистофиля о свиданиях Фауста с Гретхен в пушкинской «Сцене из Фауста» (1825) (см. об этом: *Трофимов Е. А.* Эсхатологический смысл «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // *Начало: Сб. работ молодых ученых.* М., 1998. Вып. 4. С. 49). О близости «Каменного гостя» к легенде о Фаусте см. также: *Fahnestock E.* The Stone Guest of Pushkin // *Pushkin: The Man and the Artist.* New York, 1937. P. 98; *Багно В. Е.* «Каменный гость» как перекресток древнейших легенд и мифов // *Studia Russica Budapestiensia.* 1995. Т. 2—3. С. 55—60.

Пушкинская трактовка Командора как мужа Доны Анны вписала «Каменного гостя» в круг разработок мирового сюжета «муж на свадьбе своей жены» (см.: *Агранович С. Э., Рассовская Л. П.* Отражение архаических пространственно-временных и социально-этических представлений в трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» // *Поэтика реализма.* Куйбышев, 1985. С. 27—31, 40—46), контаминированного с легендой о женихе-мертвце (подобная сюжетная контаминация встречается и в фольклоре — см., например: *Сумцов Н. Ф.* Муж на свадьбе своей жены. М., 1893. С. 9).

Ряд ведущих мотивов «Каменного гостя» варьирован в других произведениях Пушкина.

По наблюдениям Р. Якобсона, реализованный в драме «скульптурный миф» оформился в устойчивое сюжетное ядро, воспроизводящееся в «Каменном госте», «Медном всаднике» и «Сказке о золотом петушке»: 1) «Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине» (ср. слова Дон Гуана: «На совести усталой много зла»; «Вас полюбя, люблю я добродетель»); 2) «Статуя, вернее, существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной»; 3) «После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает». Во всех трех произведениях настойчиво подчеркивается, что действие происходит в столице: Пушкин связывает свой скульптурный миф с «петербургским царством». Впервые скульптурная тема прозвучала в стихотворении «К бюсту завоевателя», написанном в 1829 г., когда Пушкин был отвергнут родными невесты. Статуя — новое в поэтике Пушкина олицетворение ужаса. «В предшествующий период, начавшийся с казни декабристов и возвращения Пушкина из ссылки, в эпических произведениях поэта источником ужаса служат чудовищные нагромождения уродливых тварей». «Ожившая статуя, в противоположность призраку, является орудием злой магии, она несет разрушение и никогда не является воплощением женщины» (*Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 147—149, 151—153, 173). Рассмотрение сюжета «Каменного гостя» как одной из вариаций сюжета о карающем мертвце, представленном в большом корпусе пушкинских текстов, см.: *Вайскопф М.* Вещий Олег и Медный всадник // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 6—24.

Мотивы загробной ревности и любви к умершей (мертвой возлюбленной) также оформились в рамках пушкинского творчества в неоднократно воспроизводившуюся мифологему. Тема загробной ревности впервые возникла в лицейском стихотворении «К молодой вдове» (1817), где оказался намеченным общий сюжетный контур «Каменного гостя» (указание на литературные источники послания «К молодой вдове»

см. в примеч. к этому стихотворению, наст. изд., т. 1, с. 746), и повторилась в седьмой главе «Евгения Онегина» (1827—1828) в связи с изменой Ольги погибшему Ленскому (см.: *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 107). Тема любви к мертвой возлюбленной, влечения к гибнущему, особенно резко звучавшая в первоначальных вариантах описания Инезы, прослеживается в таких пушкинских текстах, как элегия «Увы, зачем она блистает...» (1820), незавершенный отрывок «Придет ужасный [час]...» (1823), неоконченное стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826), «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), черновой вариант «Воспоминания» (1828), «Для берегов отчизны дальней...» (завершено 27 ноября 1830 г.), «Заклинание» (1830), «Осень» (1833), «(Русалка)» (предположительно 1828—1832); (названная в черновом варианте дочерью мельника, Инеза выдает тем самым свое родство с героиней этой драмы), «Яныш-королевич» (1833—1834) (см. об этом: *Ходасевич.* С. 145—148; *Благой* 1931. С. 203—210; *Муравьева О. С.* Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // *Врем.* ПК 24. С. 17—28). В «Каменном госте» с этим мотивом связана и тема «любви при гробе». Высказывалось мнение, что сцена у Лауры служит скрытой мотивировкой приглашения статуи: любовная ночь при мертвом Дон Карлосе подсказывает Дон Гуану мысль повторить подобную ночь при мертвом командоре (см.: *Ч....ов.* Заметки. С. 58—59; *Благой* 1931. С. 217—218).

А. А. Ахматова отмечала параллелизм фабульных ситуаций «Каменного гостя» и «Евгения Онегина»: соблазнитель влюбляется по-настоящему (см.: *Ахматова А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина») // *Ахматова.* О Пушкине. С. 184). Восьмая глава «Евгения Онегина» была закончена в Болдине 25 сентября 1830 г. Ответ Татьяны: «Но я другому отдана; Я буду век ему верна» (Акад. Т. 6. С. 188) — соотносим со словами Доны Анны: «Вдова должна и гробу быть верна» (впрочем, сходная ситуация разрешается в двух произведениях противоположным образом — см.: *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 108). Для создания обоих героев Пушкин «воспользовался антибайроновским героем Адольфом Б. Констанана в такой мере, что (...) цитаты из „Адольфа“ в обеих вещах совпадают (см. примеч. к ст. 83—84 и 94—97 сцены III, с. 847. — *Ред.*). От этого Гуан несколько (через Адольфа) похож на Онегина. И оба они, конечно, похожи на самого Пушкина» (*Ахматова А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина»). С. 192).

Отношения пародийного сходства наблюдаются между «Каменным гостем» и «Гробовщиком» (1830). Адриан Прохоров тоже приглашает мертвецов: «Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попировать» (Акад. Т. 8. С. 92), его отговаривает работница — ср. роль Лепорелло; приснившаяся ему сходка мертвецов служит пародийным эквивалентом явления статуи (см.: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 84—85). Ср. в «Гробовщике»: «Все мы поднялись на твое приглашение» (Акад. Т. 8. С. 93) и в «Каменном госте»: «Я на зов явился»; Адриану Прохорову протянуты «косяные объятия» (Там же) — Дон Гуану «каменная десница»; гробовщик «упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» (Там же) — в драме этому соответствует ремарка «Проваливаются» (см.: *Рассадин.* С. 234—235). Факт автопародии получил различные интерпретации. По мнению Черняева, Пушкина при создании «Гробовщика» интересовало перенесение ситуации в Россию. С. Б. Рассадин, указывая на то, что «Гробовщик» закончен за два месяца до «Каменного гостя», подчеркивал: «Пародия опередила оригинал. Значит, Пушкин освобождался от традиции, преодолел ее с помощью смеха и пародии уже в процессе обдумывания, по мере окон-

чательного созревания замысла „маленькой трагедии” (Там же. С. 235). Р. Якобсон связывал причину возникновения пародии с переходом Пушкина от «ужаса чудовищ» к «ужасу статуй» (см. выше, с. 843): в «Гробовщике» «осмеиваются старомодные фантастические картины ужасных трупов и комически предваряется сюжетное ядро столкновения Дон Гуана с каменным гостем» (Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 152—153).

Автобиографический элемент в «Каменном госте» общепризнан. «Пушкин в „Каменном госте” сделал для своего героя то же, что Гете сделал для народного мифа — „Фауст” и Байрон для своего Фауста — „Манфреда”. Во всех трех случаях „миф” (комплекс моральных черт) получает некую реальную биографию» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958—1959 годов и заметки для новой редакции // Ахматова. О Пушкине. С. 174). Создавая накануне женитьбы образ Дон Жуана, Пушкин проецировал на него поступки и чувства своей холостой молодости. Не случайно в 1829 г. он составлял собственный «донжуанский список» (см.: Рукою П. 1997. С. 265—272), а В. Ф. Вяземской признавался, что Натали Гончарова — его сто третья любовь (число явно восходит к опере Моцарта, где Лепорелло, перечисляя количество любовных приключений хозяина в разных странах, говорит, что в Испании оно равнялось 1003) (см.: Щеглов И. Новое о Пушкине. СПб., 1902. С. 136; Дарский. С. 62—63; Corbet С. L'originalité du «Convive de pierre» de Pouchkine. P. 50). Пушкин «отдал герою язык, стиль, образность собственных любовных признаний» (Рассадин. С. 213). Воспоминания об Инезе перекликаются с болдинскими стихами Пушкина, посвященными умершей возлюбленной (см.: Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг., 1923. С. 91).

Еще в начале века было отмечено, что автобиографические черты сообщены не только Гуану, но также и Командору (см.: Дарский. С. 64). Гипотеза подробно разработана А. А. Ахматовой: «...в „Каменном госте” Пушкин как бы делит себя между Командором и Гуаном» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958—1959 годов... С. 172). Пушкинский Дон Альвар «женится на не любившей его красавице и сумел своей любовью заслужить ее расположение и благодарность. Из всего этого нет ни слова в донжуанской традиции. С первой минуты мысль о его ревности приходит в голову Дон Гуану» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 106—107). Автобиографизм ситуации очевиден из сопоставления с письмом Пушкина к Н. И. Гончаровой от 5 апреля 1830 г.: «...если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца. {...} Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад» (Акад. Т. 14. С. 76, 404—405; оригинал по-фр.; см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 108).

Обвинения в безбожии, звучащие в характеристиках, которые дают Дон Гуану монах, Дон Карлос и Дона Анна, — привычный аккомпанемент жизни молодого Пушкина (Там же. С. 98). Как автобиографический мотив может быть истолковано тайное возвращение из ссылки, о котором Пушкин мучительно мечтал в начале 1820-х гг. (см.: Щеглов И. Новое о Пушкине. С. 138). С этим обстоятельством А. А. Ахматова связывает причину, по которой Пушкин перенес действие из Севильи в Мадрид: «...ему была нужна столица» (Ахматова А. «Каменный гость»

Пушкина. С. 94). «...В трагедии „Каменный гость” Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия». Возможно, именно потому «Каменный гость» не был опубликован: в нем слишком много личного, а «Пушкин в зрелый свой период вовсе не склонен обнажать „раны своей совести” перед миром» (Там же. С. 108, 102—104). Аналогичную точку зрения см.: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 160.

Не опубликованный Пушкиным, «Каменный гость» не имеет прижизненных критических откликов. Посмертные интерпретации драмы весьма разноречивы.

Белинский в одиннадцатой статье о Пушкине дал высокую оценку «Каменного гостя»: «Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того „Каменный гость” не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина... Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! какая кисть широкая, смелая, как будто небрежная! какая антично-благородная простота стиля! какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет!» (Белинский. Т. 7. С. 569). Критику, однако, не нравилось фантастическое вмешательство статуи: «В наше время статуй не боятся, и внешних развязок, *deus ex machina*, не любят; но Пушкин был связан преданием и оперою Моцарта, неразрывною с образом Дона Хуана. Делать было нечего» (Там же. С. 575).

Белинский, затем Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1846, опубл. 1847) и Достоевский в речи о Пушкине (1880) подчеркивали «всемирную отзывчивость» Пушкина, его способность воплотить «самый воздух Испании» (см.: Гоголь. Т. 8. С. 383—384; *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 146). Ап. Григорьев делал акцент на русской природе пушкинского Дон Гуана: «...тип создается (...) из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки с прожигаемую жизнью, какой-то безусталой гоньбы за впечатлениями — так что чуть впечатление принято душою, душа уже далеко...» (*Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967. С. 174).

Сама тема «Каменного гостя» определяется в исследовательской литературе в высшей степени неоднозначно. По мнению Д. Д. Благого, этой темой является «предельное сближение любви и смерти» (Благой 1931. С. 213). А. А. Ахматова считает, что «Каменный гость» является обработкой мировой темы возмездия (см.: *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 93). Г. А. Гуковский видит здесь прежде всего трагедию «кошунства», «дерзновенного вызова средневековому церковному мировоззрению» (Гуковский, II. С. 303). В. Соловьев считает, что темой трагедии является индивидуальная, личная свобода, которая пережила в XIX в. один из самых грандиозных во всей ее истории кризисов (см.: *Соловьев В.* Одиночество свободы: (О «Каменном госте») // В мире Пушкина. М., 1974. С. 223). С точки зрения Ю. Н. Чумакова, Пушкин решал в «Каменном госте» важнейший для 1820-х гг. вопрос о свободе воли (см.: *Чумаков Ю. Н.* Дон Жуан Пушкина // Чумаков. С. 272—273).

Наиболее спорным оказался вопрос о природе чувства, испытываемого Дон Гуаном к Доне Анне. В случае, если это чувство трактуется как подлинная любовь, речь должна идти о кардинально новом прочтении донжуановской легенды, граничащем с ее разрушением или, во всяком случае, перекодировкой.



Белинский, размышляя над сценами объяснений Дон Гуана с Доной Анной, пишет: «Что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе. Отличие людей такого рода, как Дон Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно. Дон Хуан распоряжается своими чувствами, как полководец солдатами: не он у них, а они у него во власти и служат ему к достижению цели. (...) Самым естественным наказанием Дону Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвой. Кажется, Пушкин это и думал сделать: по крайней мере, так заставляет думать последнее, из глубины души вырвавшееся у Дона Хуана восклицание: „О, донна-Анна!“» (Белинский. Т. 7. С. 573—575).

А. А. Ахматова находит психологическое обоснование поведения Дон Гуана через сопоставление его с Адольфом Бенжамена Констана. Адольф говорит о себе: «Quiconque aurait lu dans mon cœur, en son absence, m'aurait pris pour un séducteur froid et peu sensible; quiconque m'eût aperçu à ses côtés eut crû reconnaître en moi un amant novice, interdit et passionné» («Кто стал бы читать в сердце моем в ее отсутствии, тот почел бы меня соблазнителем холодным и мало чувствительным. Но кто увидел бы меня близ нее, тот признал бы меня за любовного новичка, смятенного и страстного» — *фр.*; здесь и далее цитаты из «Адольфа» приводятся в пер. П. А. Вяземского) (*Constant B. Adolphe. Paris, 1845. P. 33; см.: Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова. О Пушкине. С. 85*).

По мнению Б. П. Городецкого, комментарием к отношениям с Доной Анной служит эпизод с Лаурой, для того и введенный Пушкиным, чтобы вторая любовная история контрастно отличалась от первой: к Доне Анне героя влечет подлинная любовь (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 289—296). Косвенным подтверждением этому мнению может служить стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1830), где «вакханка» противопоставляется «смирenniце» и предпочтение отдается последней.

Б. В. Томашевский, полагая, что герой начинает с расчета, а кончает безусловной искренностью (см.: Томашевский 1936. С. 132), в то же время говорит о том, что в «Каменном госте», как и в трех других «маленьких трагедиях», Пушкин стремился избавиться от обязательного в системе классицизма принципа любовной интриги как пружины действия. Движущей силой в этой драме является не любовь, а чудо со статуей, предопределяющее развязку (см.: Томашевский 1935. С. 577).

Истолкование чувства героя как искреннего см. также у Н. А. Котляревского в статье «Каменный гость» (Венг. Т. 3. С. 145—146), в указанных выше работах Гомеса Креспо, Ю. Н. Чумакова и др. Противоположную точку зрения см., например, в цитированных работах Ш. Корбэ, Д. Д. Благого, С. А. Фомичева. Д. Д. Благой при этом особое внимание обращает на такие слова Дон Гуана, как: «Все к лучшему: нечаянно убив...», «Впущуся в разговоры с ней: пора...» или циничное а парте, которое он роняет, готовясь к признанию: «Идет к развязке дело!» — и заключает, что герой действует по расчету (см.: Благой 1931. С. 213). С. А. Фомичев подчеркивает то обстоятельство, что в тексте нет никаких прямых подтверждений глубины и подлинности чувства героя (см.: Фомичев. С. 226—227). Допустима и компромиссная точка зрения, согласно которой чувство Дон Гуана может быть интерпретировано по аналогии с адресованным Дон Карлосу признанием Лауры: «Мне двух любить нельзя. Теперь люблю тебя».

С. 133. Эпиграф. *Leporello. O statua gentilissima Del gran' Commendatore!... Ah, Padrone! Don Giovanni* — Эпиграф заимствован из либретто к опере Моцарта «Дон Жуан». Цитируется реплика Лепорелло из 10-й сцены II акта. Реплика воспроизведена в автографе не совсем точно. Вместо «Commendatore» Пушкин написал «Comandator» (что означает не «командор», а «командир», «комендант»), добавил восклицание «Ah» к обращению «Padron» и неверно привел само обращение, добавив конечное «е»: «Padrone». Б. В. Томашевский высказал предположение, что Пушкин был знаком с оперой не по либретто, а по постановке и записал эпиграф по памяти. Ср. точку зрения Л. А. Степанова, согласно которой в эпиграфе дана точная цитата, взятая, однако, не из одной, а из двух сцен. До многозначия Пушкин цитирует обращение к статуе в 12-й сцене II акта, после многозначия — реплику Лепорелло из 16-й сцены последнего действия, в которой слуга за кулисами встречает статую и возвращается предупредить хозяина. «Таким образом, эпиграф „Каменного гостя” как бы отмеряет сюжетное время от вызова статуи до ее прихода» (Степанов Л. А. Опера Моцарта «Дон Жуан» и трагедия Пушкина «Каменный гость». С. 62—64). Последняя гипотеза предполагает весьма основательное знакомство Пушкина с либретто Да Понте, между тем факт такого знакомства не имеет никаких документальных подтверждений. Не исключено также, что эпиграф является контаминацией двух реплик Лепорелло из 11-й сцены II акта:

O statua gentilissima  
Del gran Commendatore...  
Padron, mia trema il core,  
Non posso terminar.

⟨О, любезнейшая статуя Великого командора... Хозяин, мое сердце дрожит, Не могу кончить — *ит.*⟩ (*Mozart. Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. P. 43*) и

O statua gentilissima,  
Benche di marmo siate...  
(a D. Giovanni)  
Ah padron mio, mirate  
Che seguita a guardar.

⟨О, любезнейшая статуя, Хотя вы и из мрамора... (Д. Жуану.) Ах, хозяин, посмотрите, Она продолжает глядеть — *ит.*⟩ (*Ibid. P. 44*).

⟨Сцена I⟩  
(С. 135—140)

Ст. 5. *Как думаешь? узнать меня нельзя?* — Реплика имеет опору в словах оперного Дон Жуана, уверенного, что его не узнают (см.: *Mozart. Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. P. 70*).

Ст. 9. *Гитана* — цыганка (от исп. *gitana*). Ср. в черновом варианте: «Цыганка». Введение замены явно вызвано желанием усилить испанский колорит.

Ст. 19 — 20. *Уж верно головы мне не отрубят. Ведь я не государственный преступник.* — «Читай — политический преступник, которому за самовольное возвращение из ссылки полагается смертная казнь» (*Ахматова А. «Каменный гость»*)

Пушкина. С. 94; там же отмечена автобиографичность мотива; см. также: Тынянов Ю. Пушкин // Тынянов. С. 150).

Ст. 24. *Сидели б вы себе спокойно там.* — Ср. письмо Вяземского к Пушкину от 10 мая 1826 г.: «Сиди смирно, пиши, пиши стихи...» (Акад. Т. 13. С. 276), а также письмо Жуковского к Пушкину от 12 апреля 1826 г.: «Всего благоразумнее для тебя остаться покойно в деревне...» (Там же. С. 271; см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 94).

Ст. 25 — 26. *Слуга покорный! Я едва, едва Не умер там со скуки.* — Ср. письма Пушкина из михайловской ссылки: «Они заботятся о жизни моей; благодарю — но черт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше (...) умереть в Михайловском» (Вяземскому, 13 сентября 1825 г. — Акад. Т. 13. С. 226); «...все равно умереть со скуки или с аневризма» (Жуковскому, 6 октября 1825 г. — Там же. С. 236) (см.: Тынянов Ю. Пушкин. С. 268).

Ст. 26 — 27 и след. *Что за люди, Что за земля! А небо?.. точный дым.* — Место, откуда вернулся Дон Гуан, определяется неоднозначно. Можно думать, что реплика Лауры, неожиданно вспоминаящей о Париже (с таким же противопоставлением севера югу — см. сщ. II, ст. 68—76), вызвана тем, что Дон Гуан был сослан во Францию (см.: Гуковский, II. С. 303). Ср. в комментарии Б. В. Томашевского: «Указание на ссылку, а не на изгнание заставляет предполагать, что Дон Гуан не покидал испанской территории. При пестроте 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» (Томашевский 1935. С. 575). Ср. также точку зрения А. А. Ахматовой, определявшей место ссылки героя через сопоставление с «Дон Жуаном» Байрона. В сравнении неба с дымом она видела реминисценцию из LXXXI строфы 10-й песни «Дон Жуана», где описан приезд героя в Англию. Первое, что он замечает, — это дым, окутывающий Лондон: «The sun went down, the smoke rose up» («Солнце садилось, дым поднимался» — англ.) (Byron. Complete works. Paris, 1835. P. 860 — Библиотека П. № 693; см.: Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. С. 86). Если «ссылку» (ст. 16) Дон Гуана понимать как высылку из столицы (подобная форма наказания была очень распространена — так, Лопе де Вега был выслан из Мадрида за любовные интриги и тайно вернулся туда с теми же целями), то герой мог вернуться и из Нидерландов, и из Парижа, и из Англии, и с севера Испании, например из Галисии, где постоянно идут дожди. Если же Дон Гуан был сослан в точном смысле слова, то с точки зрения фактической достоверности Англия или Франция, враждовавшие с Испанией на протяжении XVI—XVII вв., не могли явиться местом его ссылки.

Ст. 28 — 37. *А женщины? Да я не променяю ~ В них жизни нет, все кукулы восковыс...* — Сравнение двух типов женщин, возможно, также восходит к «Дон Жуану» Байрона, где англичанка сравнивается с андалузской девушкой (песнь 12, строфа LXXV): «She cannot step as does an Arab barb, Or Andalusian girl from mass returning» («Она не умеет выступать как арабская кобылица Или как андалузская девушка, которая возвращается от мессы» — англ.) (Byron. Complete works. P. 876). Близость к Байрону подтверждается тем, что «чужестранки в „Каменном госте“ сначала нравились Дон Гуану: „Глазами синими, да белизною“. Жуану они сначала не нравились («At first he did not think the women pretty») («Сначала женщи-

ны не показались ему хорошенькими» — *англ.*)), потому что *новинки* меньше нравятся, чем впечатляют («That novelties please less than they impress»). Ср. в „Каменном госте“: „а пуще новизною” (*Ахматова А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. С. 86; см.: *Byron. Complete works.* P. 875 — песнь 12, строфы LXVIII и LXIX). Ср. также в пушкинском отрывке «Гости съезжались на дачу...» (1828—1830), где северная ночь сравнивается с белобрысой русской красавицей, а южная — со смуглой черноглазой итальянкой или испанкой, исполненной живости и полуденной неги. Затем один из героев, испанец, делится своими впечатлениями от русского аристократического общества, представители которого напоминают ему «немые, неподвижные мумии» (Акад. Т. 8. С. 37, 41).

Ст. 40. *Антоньев монастырь* — вероятнее всего, деталь, не имеющая конкретной топографической приуроченности и основанная на «известном почитании в странах Пиренейского полуострова Антония Падуанского» (Томашевский 1935. С. 571). В Мадриде имелся монастырь Сан Антонио де ла Флорида (основан в 1798 г. по распоряжению Карлоса IV, построен по проекту архитектора Карлоса Фонтана; в оформлении принимал участие Ф. Гойя — данные, едва ли известные Пушкину и не дающие основания считать, что действие перенесено в начало XIX в.). В Севилье монастыря, связанного с именем св. Антония, нет.

Ст. 77 — 78. *Развратным, Бессовестным, безбожным Дон Гуаном.* — Ср. реплику Священника в «Пире во время чумы»: «Безбожный пир, безбожные безумцы! Вы пиршеством и песнями разврата Ругаетесь над мрачной тишиной, Повсюду смертью распространенной!».

Ст. 106 — 108. *Ее совсем не видно Под этим вдовым черным покрывалом, Чуть узенькую пятку я заметил.* — В автографе запятая отсутствует, поэтому возможны два варианта смыслового членения фразы — предложенное в основном тексте и иное: «Ее совсем не видно, Под этим вдовым черным покрывалом Чуть узенькую пятку я заметил».

## Сцена II (С. 141—148)

Ремарка после ст. 14. *Поет.* — В. Г. Белинский, не аргументируя своей точки зрения, высказывал уверенность, что текстами песен, исполняемых Лаурой здесь и несколько позже (см. ремарку «Поет» в середине ст. 43), являются стихотворения Пушкина «Я здесь, Инезилья...» и «Ночной зефир...» (1824) (см.: *Белинский В. Г.* 1) Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя. С. 571; 2) Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X, XI // Белинский. Т. 5. С. 267—268). По мнению С. А. Фомичева, для «Каменного гостя» предназначались стихотворения «Я здесь, Инезилья...» и «Пред испанкой благородной...» (предположительно сентябрь—ноябрь 1830 г.), вероятно, именно по этой причине никогда не включавшиеся Пушкиным в списки произведений, предполагаемых к печати (см.: *Фомичев С. А.* О принципах академического издания сочинений А. С. Пушкина // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1982. Т. 41. № 3. С. 236). Однако никаких документированных сведений о песнях Лауры не имеется. Скептическое мнение Б. В. Томашевского по поводу высказывавшихся догадок см.: Томашевский 1935. С. 577—578.

Ст. 17 — 19. *Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает; Но и любовь — мелодия...* — Данные три стиха Пушкин дважды записал в альбомах: в 1828 г. — польской пианистки и композитора Марии (Марианны-Агаты) Шимановской (1789—1831), в 1832 г. — выдающейся певицы, камер-фрейлины императрицы Александры Федоровны, Прасковьи Арсеньевны Бартеневой (1811—1872) (описания автографов см. выше, с. 816). В альбоме Шимановской Пушкин должен был видеть записанное там в 1823 г. стихотворение Гете «An madame Marie Szimanovska» («Госпоже Марии Шимановской» — нем.); с заглавием «Aussonnung» («Примирение» — нем.) оно составило третью часть «Трилогии страсти». В стихах Гете также содержится сближение музыки и любви: «Das Doppelglück der Tone wie der Liebe» («Двойное счастье звуков и любви» — нем.). С этим стихотворением Пушкин познакомился еще в 1827 г.: оно было напечатано в статье П. А. Вяземского «Об альбоме г-жи Шимановской» (МТ. 1827. Ч. 18. Отд. 2. С. 116—117; см.: Эйрес. С. 199—203). По мнению Б. А. Каца, запись в альбом Шимановской должна рассматриваться как самостоятельное стихотворение, которым Пушкин вступил в состязание с великими авторами, оставившими записи в этом уникальном альбоме, и в первую очередь с Гете. Текст из альбома Бартеневой исследователь предлагает рассматривать как вариант пушкинского стихотворного афоризма «Из наслаждений жизни...» (см.: Кац Б. Любовь — мелодия или Гармония? С. 43—60).

Ст. 31 — 32. *...что Гуан на поединке честно Убил его родного брата?* — Дон Карлоса принято считать братом убитого Командора (см., например: Аверкиев Д. В. О драме // РВ. 1877. Кн. 3. С. 178; отд. изд. — СПб., 1893. С. 44). Сомнение в правильности традиционного восприятия высказано в комментарии Б. В. Томашевского: «...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» (Томашевский 1935. С. 563). Сомнение это, однако, снимается возражением А. А. Ахматовой: «Вопрос о том, был ли Дон Карлос братом Командора, как мне кажется, надо решить положительно: трудно себе представить, чтобы Гуан имел две дуэли с двумя испанскими грандами и убил обоих, но почему-то боится мести семьи только одного из них и гнева короля только за одно из этих убийств. Здесь та же пушкинская лаконичность создает некоторую недоговоренность» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 97).

Ст. 43. *А, слушайте. (Поэт.) Все. Прелестно! бесподобно!* — По указанию Б. В. Томашевского, разрыв стиха вставным текстом обычен для французской сценической традиции (см.: Томашевский 1935. С. 577).

Ст. 54 — 65. *Ты молода... и будешь молода ~ Тогда — что скажешь ты?* — Ср. письмо Пушкина к Каролине Собаньской от 2 февраля 1830 г.: «А вы, между тем по-прежнему прекрасны (...). Но вы увянете; эта красота когда-нибудь(?) покатится вниз, как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей — а затем исчезнет...» (Акад. Т. 14. С. 64, 400—401; оригинал по-фр.; см.: Устюжанин. С. 69).

Ст. 72. *И сторожа кричат протяжно: «Ясно!...»* — Характерный штрих из быта старого испанского города, где в ночную пору ходили сторожа, кричавшие: «Sereno!» («Все спокойно!» — исп.); возможно, Пушкин ориентировался на другое

значение слова «sepepo» — «ясно». В ряде изданий слово «ясно», выделенное при первых публикациях, в соответствии с эдичионной практикой XIX в., не кавычками, а курсивом, было истолковано не как возглас сторожей, а как наречие, указывающее на характер их крика. Вследствие этого возникла порча текста: «И сторожа кричат протяжно, ясно!..» (Державин. С. 119).

Ст. 108. ...*в проклятой венте*. — Вента (исп. *venta*) — постоянный двор.

Ст. 112. ...*под епанчою*... — Епанча — широкий плащ без рукавов.

### Сцена III (С. 149—156)

Ст. 19. ...*за Ескурьялом*... — Эскориал — архитектурный комплекс, состоящий из монастыря и резиденции испанских королей; основан в 1563 г. по распоряжению Филиппа II.

Ст. 20 — 22. *Наткнулся мне на шпагу он и замер, Как на булавке стрекоза, — а был Он горд и смел — и дух имел суровый...* — Указывалось, что образ является реминисценцией из Вашингтона Ирвинга (Irving). В «Происшествии с моим дядюшкой» («The Adventure of My Uncle»; вошло в книгу «Рассказы путешественника» — «Tales of a Traveller», 1824) описан тщедушный маркиз, самоотверженно защищавший во дворце Тюильри французского короля от народа. «Перед толпами санкюлотов помахивал он своей крошечной придворною шпагой, но, точно бабочка, был пригвожден к стене пикой пуассардки» («but was pinned to the wall like a butterfly, by the pike of a poissarde» — Irving W. Tales of Traveller. London, 1885. P. 8). «Рассказы путешественника» вскоре после выхода в свет были дважды переведены на французский язык; с французского было сделано три перевода на русский. Однако сравнение с бабочкой сохранилось (и то в измененном виде) только в одном русском переводе: «...пока наконец пика одной кровожадной пуассарки не приткнула его к стене, как муху...» (СО. 1825. Ч. 102. № 14. С. 123; см.: *Рак В. Д.* Ирвинговская реминисценция в «Каменном госте» // Врем. ПК. Вып. 20. С. 163—169).

Ст. 68 — 69. *Когда сюда, на этот гордый гроб Пойдете кудри наклонять и плакать.* — Автореминисценция: ср. в стихотворении «Признание» (1826): «Когда за пальцами прилежно Сидите вы, склонясь небрежно, Глаза и кудри опустя...» (Акад. Т. 3. С. 28; см.: Рассадин. С. 213).

Ст. 83 — 84. ...*не то б вы никогда Моей печальной тайны не узнали.* — Ср. в письме Онегина к Татьяне: «Предвижу все: вас оскорбит Печальной тайны объясненье» (Акад. Т. 6. С. 180; написано в Болдине в сентябре 1830 г.; см.: *Ахматова А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина»). С. 192; около этого замечания на полях рукописи Ахматовой записано: «Ср. „Адольф“, — (кажется) triste mystère» — Ахматова. О Пушкине. С. 302; примеч. Э. Г. Герштейн). По-видимому, Ахматова вспоминала следующий пассаж из «Адольфа»: «Mais ce n'est plus pour vous en entretenir que je vous ai priée de m'entendre; c'est au contraire pour vous demander de l'oublier (...), de ne pas me punir de ce que vous savez un secret que j'aurais dû renfermer au fond de mon âme» («Но я не с тем просил вас меня выслушать, чтобы подтвердить вам выражение нежности моей: напротив, прошу вас забыть о ней (...), не наказывать меня за то, что вы знаете тайну, которую должен был заключить я во глубине души моей» — *фр.* (Констан Б. Адольф / Пер. П. А. Вяземского. СПб., 1831. С. 49)) (Constant B. Adolphe. P. 40—41).

Ст. 94 — 97. *Я не питаю дерзостных надежд, Я ничего не требую, но видеть Вас должен я, когда уже на жизнь Я осужден.* — Ср. в письме Онегина к Татьяне: «Я знаю: век уж мой измерен; Но чтоб продлилась жизнь моя, Я утром должен быть уверен, Что с вами днем увижусь я...» (Акад. Т. 6. С. 181). Первоисточник обоих пассажей — «Адольф» Бенжамена Констана: «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» («Я ничего не надеюсь, ничего не прошу, хочу только вас видеть; но мне необходимо вас видеть, если я должен жить» — фр.; пер. П. А. Вяземского) (*Constant B. Adolphe*. P. 41; см.: *Ахматова А.* 1) *Болдинская осень* (8-я глава «Онегина»). С. 192; 2) «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. С. 79).

Ст. 143. *Преславная, прекрасная статуя!* — Стих воспроизводит эпитафию.

#### Сцена IV (С. 157—164)

Ст. 3 — 5. *...бедная вдова, Все помню я свою потерю. Слезы С улыбкою мешаю, как апрель.* — Не совсем точный относительно климатических условий Испании образ — прямое заимствование из драмы Барри Корнуолла «Людовико Сфорца» («Ludovico Sforza», 1815):

Even I, you see,  
Although a widow, not divested of  
Her sorrows quite, am here in the midst of tears,  
To smile, like April, on you...

(Вы видите, даже я, Хотя и вдова, не забывшая Вполне своей горести, здесь сквозь слезы Улыбаюсь вам, как апрель... — *англ.*) (*The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall*. P. 6, 4th pag.; см.: *Благой 1931*. С. 178).

Ст. 58, 64 — 65. *Я страх как любопытна (...)* Нет, отроду его Я не видала. — «Если естественно, что вся речь Лепорелло и Лауры построена на просторечии», то эти выражения вдовы Командора «объясняются много раз высказанным убеждением Пушкина, что просторечие — отсутствие жеманства и признак хорошего воспитания. Напомним, что в заметке „Изю всех родов сочинений“ Пушкин отмечает в романтической трагедии „смещение родов комического и трагического — напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений“» (*Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 95).

Ст. 72 и след. *Где твой кинжал?* — «Переход к интимному и обратно Дон Гуан делает в какой-то неуловимо прикасающейся манере, ни разу не употребляя прямого „ты“, но лишь его косвенные формы («твой», «твоего», «тебя», «вели — умру» и т. д.). У Доны Анны все это гораздо проще («О, ты мне враг — ты отнял у меня...»). «Эта манера характерна для самого Пушкина и не раз встречается в его творчестве и письмах. Переход на „ты“ и обратно (...) употреблен в письме Татьяны к Онегину; этой теме посвящено одно „оленинское“ стихотворение («Ты и вы», 1828)» (*Чумаков Ю. Н.* *Дон Жуан Пушкина*. С. 266). См. также письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. и к А. П. Керн от 22 сентября 1825 г. — Акад. Т. 13. С. 63—65, 228—229. «Игра на грани интимного была, видимо, усвоена Пушкиным из галантного стиля французской прозы. Вот как заканчивается одно

из писем виконта де Вальмонта к маркизе де Мертей (в «Опасных связях» Шодерло де Лакло. — *Ред.*): „Ах, почему вы не здесь, чтобы упоение тем, чего я добился, уравновесить упоением обещанной вами наградой? (...) Прощайте, как некогда... Да, прощай, ангел мой! Шлю тебе все поцелуи любви”» (*Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина. С. 275—276*). Ср. выше, с. 820, о незаконченном характере правки в этой части рукописи «Каменного гостя».

Ст. 92 — 98. *Молва, быть может, не совсем неправа ~ Вас полюбя, люблю я добродетель...* — Ср. письма Пушкина к матери Н. Н. Гончаровой от 5 апреля 1830 г. и к Плетневу от 24 февраля 1831 г. (сразу после женитьбы): «Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжки и сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастью, широко распространилась...» (*Акад. Т. 14. С. 75—76, 404; оригинал по-фр.*). «Я (...) счастлив (...). Это состояние для меня так ново, что кажется я переродился» (*Там же. С. 154—155; см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 103*).

Ст. 113 — 115. *Но как могли придти Сюда? Узнать могли бы люди вас, И ваша смерть была бы неизбежна.* — Возможно, реминисценция из «Ромео и Джульетты» («Romeo and Juliet», 1593) Шекспира (II, 2): «How camest thou hither, tell me, and wherefore? (...) And the place death, considering who thou art, If any of my kinsmen find thee here» («Как ты пришел сюда, скажи мне, и зачем? (...) И это место для тебя — смерть, потому что это ты, Если кто-нибудь из моих родичей найдет тебя здесь» — *англ.*) (*см.: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. С. 97*).

Ст. 127. *В залог прощенья мирный поцелуй...* — У Мольера Дон Жуан говорит на прощанье Шарлотте (II, 2): «Donnez-moi donc un petit baiser pour gage de votre parole» («В залог обещанья — легкий поцелуй» — *фр.*) (*Molière. Œuvres complètes. Т. 2. Р. 200*). Комедийная окраска мольеровского эпизода заменена у Пушкина драматической тональностью (*см.: Томашевский 1936. С. 132*).

Ремарка в ст. 132. *Дона Анна падает.* — «Некоторые считают, что Дона Анна падает в обморок. Текст Пушкина оставляет место для догадок. Возможно все-таки, что героиня погибает. Лаура во время дуэли просто „кидается на постелю”. Дона Анна падает дважды: первый раз — обморок. Второе падение семантизируется правилом художественной градации. А. А. Ахматова, впрочем, считает, что для Пушкина ее судьба просто безразлична» (*Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина. С. 276; см. также: Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958—1959 годов. С. 167*).

## ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ, ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ВАРИАНТЫ

### ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ВАРИАНТЫ АВТОГРАФА ПД 920

⟨Сцена I⟩  
(С. 399—403)

Ст. 111. *Как живописцу нашему Перезу...* — В Испании было несколько художников по фамилии Перес, работавших в XVI—XVIII вв. Самый известный из них — Бартоломе Перес (Perez, 1634—1693).



## ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

(С. 165 и 416)

Автограф (ПД 924) — беловой с поправками; текст всей пьесы, с датой под текстом: «8 ноябр(я)». На верхнем поле первого листа позднее и другим пером приписан подзаголовок: «Отрывок из Вильсоновой трагедии: *the city of the plague*». Третий слой правки в ст. 36 по перу, чернилам и почерку сильно отличается от всего текста; вероятно, это исправление возникло одновременно с подзаголовком. Автограф писан на трех фабричных листах in folio (343×227 мм), согнутых пополам и сложенных один за другим. Бумага л. 3—6 — № 24а по «Описанию бумаги Пушкина в автографах его, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. Ленина», составленному Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским в 1936 г. (неопубликованная рукопись — ПД), белая верже с водяным знаком: на левом полулисте в середине, внутри круга, образуемого двумя скрещивающимися ветвями (правая — дубовая, левая — пальмовая), — монограмма «АМ». Под ветвями — горизонтальная четырехугольная подставка. На правом полулисте посередине — «1827», на сгибе между полулистами буква «Д» (на некоторых листах отсутствует). На такой бумаге Пушкин писал болдинской осенью 1830 г. Бумага л. 1—2 — № 24в (описана Т. И. Краснобородько — см.: Болдинские рукописи. Т. 1. С. 192—193), отличается от № 24а монограммой «М» на левом полулисте. Ряд слов подчеркнут карандашом; в ст. 147 — карандашная поправка рукой Е. Ф. Розена (см. ниже, с. 857); в некоторых случаях на полях напротив строки с подчеркнутым словом стоят карандашные крестики. Внизу листов — владельческая скрепа одного из первых владельцев рукописи (на л. 1—5 — «Фе-дор Ива-но-вич», на л. 6 — фамилия: «Горянский»). Налечено: Соколов Д. С. Находка рукописи Пушкина // Раннее утро. 1910. № 16. 21 янв. (уменьшенное воспроизведение первой страницы рукописи без последнего стиха (первая ремарка и ст. 1—20) и первоначальные варианты ряда стихов, приведенные с несколькими ошибками); *Благой Д. Д.* Автограф «Пира во время чумы» // Пушкин — родоначальник. С. 9—16. Факсимильное воспроизведение: Болдинские рукописи. Т. 3. С. 251—262.

С 1831 г. автограф хранился у Е. Ф. Розена, которому был передан Пушкиным для публикации (см. ниже, с. 856); в 1858 г. Е. Ф. Розен подарил его Ф. И. Горянскому; в семье Горянских автограф хранился до 1910 г., а затем был передан для продажи артисту театра Корша А. И. Чарину (Галкину), у которого его видел Д. С. Соколов. В 1910 г. продажа рукописи не состоялась, автограф вернулся в семью Горянских, а затем в 1939 г. был приобретен Государственным музеем Пушкина при Институте мировой литературы АН СССР у А. Т. Пилацкой. Подробнее историю рукописи см.: *Благой Д. Д.* Автограф «Пира во время чумы». С. 16—17.

«Пир во время чумы» упоминается в двух пушкинских списках произведений: 1) «I Окт. II Скупой III Салиери IV Д. Г. V Plague (Чума — *англ.*)» (ПД 1621, л. 2 об.; составлен, вероятно, в ноябре 1830 г. — см.: Рукою П. 1997. С. 216); 2) «Скуп. [Из *англ.*] Моц. и Саль. с не. Пир чумы с *анг.*» (ПД 168, л. 2 об.; составлен не ранее ноября 1830 г. и не позднее 1833 г. — см.: Рукою П. 1997. С. 217; возможно, пометы «Из *англ.*(ийского)», «с не(мецкого)» и «с *анг.*(лийского)» Пушкин предполагал проставить при публикации трагедий).

В Цензурную рукопись Ст 1832 (ПД 420, л. 33—40 об.) вложены листки с текстом «Пира во время чумы» из альманаха «Альциона» (см. ниже). Под текстом рукой Пушкина поставлена дата: «1830». Других поправок нет.

Вошло в рукопись Собр. ст. 1836 г. Рукой Пушкина вписан подзаголовок («из Вильсона»).

Впервые: Альциона. Альманах на 1832 г. Издан бароном Розеном. СПб., 1832. Отдел «Стихотворения». С. 19—32 (А). Под текстом подпись: «А. Пушкин». В оглавлении отсутствует имеющийся в тексте подзаголовок: «(Из Вильсоновой трагедии: The city of the plague)». Перепечатано с небольшими орфографическими и пунктуационными отличиями в Ст 1832. С. 62—77 (раздел произведений 1830 г.). Подзаголовок отсутствует в тексте, но обозначен в оглавлении.

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 1.

Печатается по автографу, так как история прижизненных публикаций (см. ниже) позволяет практически исключить принадлежность Пушкину разночтений «Альционы» и Ст 1832 относительно текста автографа. По всей вероятности, разночтения эти (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 417—426) явились следствием редакторской или корректорской работы над текстом. Заглавие, отсутствующее в автографе, печатается по «Альционе», по Ст 1832 и по письмам Пушкина к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г. и к Розену от октября—первой половины ноября 1831 г. (см. ниже); подзаголовок печатается по «Альционе» и Ст 1832. Обозначения действующих лиц, сокращенные в автографе («Мол. человек», «Молод. человек», «Свящ.», «Председ.»), печатаются полностью, без угловых скобок. Написание ряда слов с прописной буквы воспроизводится не во всех случаях (так, не воспроизводится написание «Умы» в ст. 9, «Зараза» в ст. 68, «Невинности» в ст. 93, «Нежного слабей Жестокий» в ст. 107, «Демон» в ст. 111, «Вакхическую» в ст. 128, «Гимн» в ст. 130, «Юность любит Радость» в ст. 196, «Ужасом» в ст. 212). Пунктуация в автографе носит нерегулярный характер. Во многих стихах знаки препинания отсутствуют. Замена пунктуации автографа в печатных изданиях, как и другие разночтения, вероятнее всего, не является результатом авторской правки. Тем не менее полностью исключить такую возможность нельзя. Поэтому, в отступление от общих принципов настоящего издания, в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты» приводятся пунктуационные разночтения источников текста.

Датируется 8 ноября 1830 г. по пометам в автографе и в Цензурной рукописи Ст 1832. Ср. также в письме Пушкина к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.: «...я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: (...) „Скупой рыцарь“, „Моцарт и Сальери“, „Пир во время Чумы“ и „Д(он) Жуан“» (Акад. Т. 14. С. 133).

Источником публикации в «Альционе» явился автограф ПД 924, присланный Пушкиным издателю альманаха Е. Ф. Розену в октябре—первой половине ноября 1831 г. и сохранившийся в бумагах последнего. «Вот Вам, любезный барон, „Пир во время чумы“ из Вильсоновой трагедии», — писал Пушкин, посылая автограф (Акад. Т. 14. С. 240). При подготовке к печати с автографа, по всей видимости, должна была быть снята копия, с которой и производился набор. К этому этапу работы, вероятнее всего, относятся карандашные пометы в автографе (см. выше, с. 855). Текст «Альционы» имеет ряд орфографических и пунктуационных отличий от автографа. Слово «Чума», писавшееся в автографе с прописной буквы (в одном случае, в ст. 155, строчная исправлена на прописную), в «Альционе» везде, кроме гимна Чуме, напечатано со строчной. Прописные буквы в написании таких слов, как «Невинности», «Зима», «Юность», «Радость», везде последовательно понижены.

Разночтение в ст. 88, скорее всего, является следствием неточного воспроизведения рукописи, где этот стих читается: «Вне хижины родителей моих». Ср. ст. 87—89 в «Альционе»: «О, если б никогда я не певала Вне хижины родителей своих! Они свою любили слушать Мери...». Замена «моих» на «своих», вследствие которой возник повтор одинаковых местоимений, едва ли могла быть специально внесенной поправкой. По-видимому, при публикации произошла ошибка, не замеченная при подготовке Ст 1832 (см. ниже) и повторившаяся во всех последующих изданиях, включая Т. 7 Акад., вышедший в 1937 г., когда автограф считался утраченным, и в части тиража Т. 7 Акад., допечатанной в 1948 г., уже с учетом автографа. В тех же изданиях ст. 147 напечатан также не в авторском чтении. Первоначально этот стих читался: «И к нам в окошко днем и ночь». Рукою Пушкина он был исправлен на: «И к нам в окошко днем и в ночь». Третий вариант стиха: «И к нам в окошко день и ночь» — вписан карандашом поверх строки, причем предыдущий текст не зачеркнут. По мнению Д. Д. Благого (см.: *Благой Д.* Автограф «Пира во время чумы». С. 17—18), почерк карандашной поправки близок к почерку Жуковского, у которого некоторое время находилась рукопись (см. его письмо к Пушкину от второй половины июля 1831 г.: «Возвращаю тебе твои прелестные пакости. Всем очень доволен. Напрасно сердиться на „Чуму“: она едва ли не лучше „Каменного Гостя“...» — Акад. Т. 14. С. 203). Однако, как показала графологическая экспертиза, проведенная Т. И. Краснобородько, карандашная поправка принадлежит Е. Ф. Розену.

В Ст 1832 текст «Пира» печатался по «Альционе». Вероятнее всего, некоторые орфографические и пунктуационные отличия Ст 1832 имеют не авторское происхождение, а возникли в результате корректорской правки (в частности, слово «тьма» в ст. 159, 169 и 187, в автографе записанное с мягким знаком и так же воспроизведенное в «Альционе» (за исключением ст. 187), в Ст 1832 напечатано без мягкого знака; слово «Охриплый» в ст. 135 (так в автографе и в «Альционе») в Ст 1832 напечатано как «Охрыплый»). В остальном тексты Ст 1832 и «Альционы» совпадают, за исключением одного слова в ст. 103, который в автографе и в «Альционе» читается: «Волос шотландских этих желтину». В Ст 1832 «желтину» заменено на «желтизну». Здесь могли иметь место и корректорская неточность, и сознательное исправление. В языке пушкинского времени слово «желтина» встречается наряду с более употребительным и тождественным ему по значению словом «желтизна».

По всей видимости, Пушкин включил «Пир во время чумы» в Ст 1832 уже после выхода «Альционы». На это указывают листки из нее в составе цензурной рукописи Ст 1832, а также цитированное выше письмо к Е. Ф. Розену, в котором, отправляя адресату рукопись драмы, Пушкин писал: «Предприняв издание 3-го тома моих мелких стихотворений, не посылаю вам некоторых из них, ибо, вероятно, они явятся прежде вашей „Альционы“» (Акад. Т. 14. С. 240).

Источником «Пира во время чумы» послужила драматическая поэма английского писателя Джона Вильсона (Wilson, 1785—1854) «Город чумы» («The City of the Plague»), впервые опубликованная в сб. «The City of the Plague, and Other Poems by John Wilson, author of the Isle of Palms» («Город чумы и другие стихи Джона Вильсона, автора Острова пальм» — *англ.*) (Edinburgh, 1816. P. 3—167). Вторым изданием сборник вышел в 1817 г. и более при жизни автора в Великобритании не переиздавался. В 1829 г. парижское издательство Галиньяни, печатавшее книги на английском языке, выпустило в свет сборник произведений четырех второстепенных

английских поэтов-романтиков — Мильмана, Боулса, Вильсона и Барри Корнуолла, куда вошел и «Город чумы»: *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall: Complete in One Volume. Paris: A. And W. Galignani, 1829.* Никаких следов знакомства Пушкина с ранними изданиями «Города чумы» не имеется. Показательно, что «Пир во время чумы» отсутствует в составленном не ранее 29 июля 1826 г. и, вероятно, не позднее 20 октября 1828 г. «(Проекте из десяти названий)», куда вошли три другие «маленькие трагедии» (см. наст. т., с. 243 и примеч. к нему, с. 996—997), и появляется лишь в списках, составленных не ранее ноября 1830 г. (см. выше, с. 855). Между тем сборник 1829 г., сохранившийся в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 1523), поэт брал с собой в Болдино осенью 1830 г.: именно в это время в его творчестве появляются следы знакомства с Барри Корнуоллом и Боулсом (см.: *Яковлев Н. В.* 1) Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) // *ПиС. Вып. 28. С. 5—28;* 2) К вопросу об английских источниках стихотворения Пушкина «Цыганы» («Над лесистыми берегами...») // *ПиС. Вып. 36. С. 63—70*). Скорее всего, именно в Болдине и был задуман «Пир во время чумы». Можно предполагать, что замысел возник прежде, чем началась работа над другими «маленькими трагедиями» (см. об этом ниже, с. 893—894).

Первоисточником «Пира во время чумы» явилась большая часть (первые 334 из 421-го стиха) 4-й сцены I акта «Города чумы». Отношение пушкинского текста к оригиналу в общем виде можно определить как сокращенный перевод с подвижной степенью точности, в который вставлены два фрагмента — песня Мери и гимн чуме Вальсингама, написанные Пушкиным почти без опоры на английский источник. Творческая работа над этими фрагментами продолжалась и на последнем этапе работы над автографом. Наибольшее количество правки приходится на гимн Вальсингама, в особенности — на пятую строфу (подробнее см.: *Благой Д.* Автограф «Пира во время чумы». С. 19—20).

Ни сама драматическая поэма Вильсона, ни ее автор не оставили заметного следа в истории английской поэзии. Джон Вильсон известен скорее не как поэт или драматург, но как видный шотландский критик и эссеист, редактор и постоянный автор эдинбургского журнала «Blackwood's Magazine», в котором он вместе с тремя другими литераторами на протяжении многих лет печатал серию философско-моралистических диалогов «Амброзианские ночи» («Noctes Ambrosianae»), пользуясь псевдонимом Кристофер Норт (Christopher North). Подробно о Вильсоне и его творчестве см.: *Алексеев М. П.* Джон Вильсон и его «Город чумы» // *Алексеев М. П.* Английская литература: Очерки и исследования. Л., 1991. С. 337—357.

В молодые годы Вильсон, страстный поклонник романтической поэзии «озерной школы», завязал дружеские отношения с У. Вордсвортом (Wordsworth) и под влиянием своего кумира и ментора попробовал сам заняться стихотворчеством. В его первом сборнике «The Isle of Palms, and Other Poems» («Остров пальм и другие стихи» — *англ.*) (1812) замеченная всеми критиками зависимость от стиля и тем «лейкистов» граничит с прямым эпигонством. Вслед за своими учителями — Вордсвортом, Р. Саути (Southey), С. Кольриджем (Coleridge) — Вильсон воспевает живое, органичное бытие природы и «простого» патриархального человека, противопоставляя им механистическую цивилизацию города; его излюбленные локусы — шотландские горные озера, идиллические селения, морские просторы, даже экзотический необитаемый остров; его поэтический слог ориентирован на стилизованное просторечие и балладные интонации. Однако уже в «Городе чумы» — при-

чем как в заглавном тексте сборника, так и в сопутствующих ему одиннадцати лирических стихотворениях — становятся заметны попытки Вильсона выйти за рамки «лейкистского» канона. Хотя основные элементы вордсвортианской картины мира и здесь остаются неизменными, они явно оттесняются на второй план темами страдания, болезни, смерти, которые развиваются в различных жанрово-стилевых регистрах — от кладбищенской элегии до «страшного рассказа», эстетизирующего ужасное.

В этом отношении чрезвычайно характерна сама драматическая поэма «Город чумы». Ее главные герои — отважный морской офицер Франкфорт и его ангелоподобная невеста Магдалена — это чистые и возвышенные «дети природы», попадающие в страшный зачумленный город извне и становящиеся его жертвами; оба они с тоской вспоминают об утраченном естественном рае (он — о морях, она — о горах Шотландии) и стойчески принимают смерть как избавление от страданий. Однако в общей структуре драмы эти типично «лейкистские» идеологемы остаются недопроявленными — они не только не актуализируются в сюжете, а, напротив, растворяются в бессюжетности отдельных, мало связанных между собою сцен, рисующих панораму страшного, в муках умирающего города.

В кратком изложении содержание драмы Вильсона выглядит следующим образом.

## Действие I

*Сцена 1.* Молодые морские офицеры Франкфорт и Вильмот, только что вернувшиеся из плавания, направляются в зачумленный Лондон. Франкфорта особенно беспокоит судьба его любимой матери, от которой он давно не получал известий. На окраине города они встречают старика, который подробно рассказывает им об ужасах эпидемии.

*Сцена 2.* Астролог на площади пугает собравшихся своими прорицаниями и демонстрирует чудеса ясновидения. Появившиеся Франкфорт и Вильмот разоблачают его обман. Астролог внезапно чувствует признаки наступающей болезни и признается в совершенных преступлениях.

*Сцена 3.* Невеста Франкфорта Магдалена, кроткая и прекрасная девушка, молится в церкви. Внезапно появляется незнакомец, который признается ей, что собиравшись ограбить и убить ее, но, пораженный ее невинностью, красотой и благочестием, отказался от своего намерения и покаялся в грехах. Он рассказывает о том, что принадлежит к группе безбожных бражников, которые предаются пьянству, разврату и святотатственным игрищам.

*Сцена 4.* Пир во время чумы. После ухода Священника Вальсингам ссорится с Молодым человеком (чья фамилия, как выясняется, Фицджеральд); оба обнажают шпаги, но появляющиеся Франкфорт и Вильмот — старые друзья Вальсингама, капитана военного корабля, — разнимают их. Молодой человек шепотом предлагает Вальсингаму продолжить поединок в полночь на условленном месте. Вальсингам принимает вызов.

## Действие II

*Сцена 1.* Священник выходит из дома Франкфорта и сообщает ему, что его мать и младший брат только что скончались. Франкфорт стонает и оплакивает умерших; Священник утешает его благочестивыми речами.

*Сцена 2.* Магдалена рассказывает своей верной служанке Изабелле о смерти матери Франкфорта; девушки ностальгически вспоминают «родную долину» — свой потерянный «сельский рай» — и умерших родителей Магдалены. Магдалена признается в своих чувствах к Франкфарту, о возвращении которого ей еще ничего не известно.

*Сцена 3.* Народ бесчинствует на улицах; бедняки говорят о всевозможных знамениях и радуются гибели своих обидчиков и притеснителей. Один предлагает ограбить церковь, другой — какой-нибудь богатый дом, хозяева которого больны чумой. С дикими воплями вбегает «безумный Пророк»: он призывает всех раскаяться, проклинает грешный город и предрекает гибель всем его жителям в наказание за неверие и грехи. Вслед за ним народу является Магдалена в белых одеяниях и с Библией в руках; люди падают перед ней на колени, она наставляет их на путь истинный, и они, вспомнив о Боге, расходятся с миром.

*Сцена 4.* Франкфорт прощается с телом матери. От Священника он узнает, что Магдалена жива и что люди считают ее святой, потому что она без страха ухаживает за больными. Священник рассказывает также о том, что родители Магдалены, приехавшие к ней погостить в Лондон, умерли в самом начале эпидемии. Наконец в комнату входит сама Магдалена — нареченные бросаются в объятия друг к другу, клянутся в вечной любви даже за гробом и отправляются хоронить мать Франкфорта.

*Сцена 5.* В полночь на кладбище, у свежeverытой могилы, могильщик насмехается над страхами мальчика, своего помощника. Здесь же, на их глазах, происходит дуэль Вальсингама с Фицджеральдом, который продолжает хулить Бога и веру. Вальсингам убивает противника. Появляется похоронная процессия; Священник стыдит Вальсингама, тот в отчаянии падает на землю. Гроб с телом опускают в могилу.

### Действие III

*Сцена 1.* На городской площади Священник подробно рассказывает Вильмоту, как началась и протекала эпидемия. Внезапно появляется Франкфорт — он не узнает друзей, бредит, у него началась чума.

*Сцена 2.* Изабелла и девочка-сирота любят спящей Магдаленой. Когда Магдалена просыпается, она жалуется на озноб и предрекает себе скорую смерть от чумы: у нее на груди уже выступили жуткие пятна. Появляется Священник, который сообщает ей о болезни Франкфорта. Магдалена спешит к жениху, надеясь увидеться с ним перед смертью.

*Сцена 3.* Вильмот сидит у постели безумного умирающего Франкфорта — тот в бреду, и ему кажется, что он на своем корабле во время боя с голландцами. Затем Франкфорт ненадолго приходит в себя и рассказывает другу свой кошмар — ему привиделось, будто он убил свою собственную мать в каком-то фантастическом городе. Появляется Магдалена в сопровождении Священника и Изабеллы; хотя у нее тоже нет сил, она успокаивает Франкфорта. Магдалену укладывают рядом с Франкфортom, и он, умиротворенный, умирает в ее объятиях. Поцеловав мертвеца, Магдалена засыпает рядом с ним.

*Сцена 4.* Толпа зевак собирается на кладбище у огромной ямы, куда сваливают трупы с «телеги мертвых». Какой-то человек, потерявший жену и четверых детей, прыгает в яму и умоляет, чтобы его похоронили заживо вместе с семьей; затем убегает прочь с мертвой дочкой на руках. На кладбище входит похоронная процессия с те-

лом Франкфорта; за ним вводят умирающую Магдалену. Она бросается на труп возлюбленного, целует его в губы, прощается с жизнью и радостно приветствует смерть-избавительницу. Священник славит Господа и умерших возлюбленных, предрекая Магдалене славу святой. Изабелла вспоминает родные сельские просторы. Все преклоняют колена у могилы.

Полный русский перевод «Города чумы», выполненный Ю. Верховским и П. Сухотиным, см. в кн: *Вильсон Дж.* Город чумы: Драматическая поэма в трех актах. М., 1938.

Критика приняла «Город чумы» весьма прохладно. Все рецензенты отмечали многословие и монотонность драмы, отсутствие в ней драматических конфликтов, ярко очерченных характеров, борьбы страстей и чувств. Знаменитый Ф. Джеффри (Jeffrey) писал в «Эдинбургском обозрении», что сама тема, избранная Вильсоном, оказалась непригодной для драматической формы, хотя и отмечал поэтичность отдельных сцен, богатство воображения поэта и мягкость в изображении страданий и горестей. По мнению Джеффри, в «Городе чумы» Вильсон значительно меньше, чем в первом сборнике, подражает Вордсворту и другим «лейкистам», что явно пошло на пользу его поэзии (The Edinburgh Review, or Critical Journal. 1816. Vol. 26. № 52. June. P. 458—476). С этим не согласился более консервативный рецензент «Ежемесячного обозрения», который обвинил Вильсона в безвкусице, в варварских отступлениях от классической поэтики, в пристрастиях к грубому просторечию и назвал его «подголоском» Вордсворта (The Monthly Review, or Literary Journal, Enlarged. 1817. Vol. 82. March. P. 244—257). И Джеффри, и критик «Ежемесячного обозрения» сошлись в полном неприятии сцены «пира во время чумы», которую они назвали самым слабым местом драмы. Это «неудачная попытка изобразить одну из тех на первый взгляд противостоительных оргий — тех неистовых вспышек буйного и вызывающего веселья, которые были естественным следствием отчаяния, охватившего людей в то время, и которые так ярко описаны у Дефо, — писал Джеффри. — М-р Вильсон (...) ни разу не смог верно передать самый тон разгула или даже просто застольного веселья. Кажется, он вообще не способен представить себе, что люди бывают закоренело неприятными или преступными, и поэтому все его бражники выказывают признаки раскаяния и благородства. Даже проститутки у него — добросердечные, нежные и забавные существа, а Председатель этого неприятного пиршества наделен всеми возможными человеческими добродетелями. (...) Какими сильными штрихами и мощным колоритом отличалась бы подобная сцена у Вальтера Скотта! Какую дрожь, какой страх мог бы вызвать ею Крабб! Сколько смеха, сколько сострадания и ужаса вдохнул бы в нее Шекспир!» (оригинал по-англ.: The Edinburgh Review, or Critical Journal. P. 465). Еще строже отозвался о сцене критик «Ежемесячного обозрения», заявивший, что никогда не читал ничего более отталкивающего и нелепого (The Monthly Review, or Literary Journal, Enlarged. P. 251).

Двусмысленную оценку «Городу чумы» дал Байрон в предисловии к своей исторической трагедии «Марино Фальеро, дож Венеции» («Marino Faliero, Doge of Venice», 1821). С одной стороны, он отнес драму Вильсона вместе с произведениями Джоанны Бейли и Генри Мильмана к числу самых удачных современных пьес, не предназначенных для сцены, а с другой — заявил, что они обладают наилучшей «оснасткой» для трагедии («the best materiel for tragedy») после пьесы Горацио Уолпола «Таинственная мать», и тем самым поставил их в один ряд с устаревшим, полным нелепостей

и преувеличений драматическим сочинением автора «Замка Отранто» (см.: *Byron G. G. The Works. Ware, 1994. P. 399 (The Wordsworth Poetry Library)*).

О Вильсоне Пушкин мог читать также в популярной английской хрестоматии «The Living Poets of England» («Ныне живущие поэты Англии» — *англ.*), изданной в 1825 г. (Vol. 3. P. 85—132) — см.: Якубович 1935-I. С. 513.

В сборнике четырех поэтов 1829 г. (см. выше, с. 857—858) полную подборку стихотворений и поэм Вильсона предваряла биографическая заметка о нем, из которой читатели могли почерпнуть главным образом апокрифические сведения о его романтических и спортивных подвигах — о страсти к путешествиям, о странствованиях с цыганским табором и бродячим театром, об участии в парусных регатах, о боксерских победах и т. п. (краткое изложение заметки с неотмеченными цитатами из нее см.: Яковлев 1922 (приложение, с. 133—136)). Именно по книге издательства Галиньяни и переведил фрагмент «Города чумы» Пушкин.

Изучение принадлежавшего Пушкину экземпляра сборника, хранящегося в Пушкинском Доме, показывает, что драма Вильсона в целом, вопреки распространенным представлениям, его едва ли заинтересовала (ср., например, утверждение Н. В. Яковлева: «Несомненно Пушкин ознакомился в драме Вильсона не только со сценой пира, но внимательным образом проштудировал все три акта» — Яковлев 1935. С. 607). Судя по состоянию соответствующих страниц, Пушкин внимательно прочитал только начальные сцены «Города чумы»: страницы 53—60, на которых расположен последний III акт драмы, разрезаны не полностью. В связи с этим можно утверждать, что параллели между пушкинскими вставками в «Пире во время чумы» и некоторыми сценами III акта драмы Вильсона, отмеченные рядом исследователей (см.: Яковлев 1935. С. 605—606; *Фридман Н. В. Песня Мери // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 3. С. 246—247; Terras V. Puškin's «Feast during the Plague» and its Original: a Structural Confrontation // Alexander Puškin. A Symposium on the 175<sup>th</sup> Anniversary of His Birth. New York, 1976. P. 212—215 и др.*), относятся к категории случайных и нерелевантных совпадений. Преображая одну сцену Вильсона в «маленькую трагедию», Пушкин как бы вырезал ее из непосредственного контекста; часть превращалась в новое художественное целое, которое в свою очередь становилось частью цикла и обретало новые связи с другими вошедшими в него драмами.

Приводим источник Пушкина в оригинале и в подстрочном переводе.

#### Scene 4

The Street. A long table covered with glasses. A party of young men and women carousing.

Young man

I rise to give, most noble President,  
The memory of a man well known to all,  
Who by keen jest, and merry anecdote,  
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  
 10 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 'tis so.  
 And store of boon companions yet survive,  
 There is no reason to be sorrowful;  
 20 Therefore let us drink unto his memory  
 With acclamation, and a merry peal  
 Such as in life he loved.

Master of revels

'Tis 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 Marry 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  
 30 We may adress 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' over 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,  
 40      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 head 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,  
 50 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;  
 'Twas the hour loved by Labour, the saft smiling gloaming,  
 60 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 moonshine was beaming  
 70 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;

80 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.

90 Oh! in spring-time 'tis 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!

#### Master of revels

We thank thee, sweet one! for the mournful song.  
It seems, in the olden time, this very Plague  
Visited thy hills and valleys, and the voice  
100 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.

#### Mary Gray

O! that I ne'er had sung it but at home  
110 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.

#### Second woman

I thought this cant were out of fashion now.  
But it is well; there are some simple souls,



## 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!

160 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; seamen 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  
 170 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  
 180 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?  
 'Tis Fire that comes to aid the Fight!  
 — All whom our Plague destroys by day,  
 190 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  
 200 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,  
 210 Holds out her strong-drugg'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!  
 220 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,

- 230 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
- 240 On yon tall stripling gliding by.  
 'Tis 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.

Priest

- 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
- 250 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
- 260 Some hardend'd atheist's soul unto perdition.

Several voices

How well he talks of hell! Go on, old boy!  
 The devil pays his tithes — yet he abuses him.

Priest

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.

Master of revels

Our homes are dull —  
And youth loves mirth.

Priest

O Edward Walsingham!  
270 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 tuning that sweet voice to frantic songs  
That should ascend unto the throne of grace  
280 'Mid sob-broken words of prayer!

Young man

Why? we can pray  
Without a priest — pray long and fervently  
Over the brimming bowl. Hand him a glass.

Master of revels

Treat his grey hairs with reverence.

Priest

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  
290 Of the dear sainted parent, kindle hope  
And heavenly resignation. Come with me.

Young man

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.

Master of revels

(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  
 300 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. 'Tis too late!  
 I hear thy warning voice — I know it strives  
 310 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.

Several voices

Bravo! bravissimo! Our noble president!  
 Done with that sermonizing — off — off — off!

Priest

Matilda's sainted spirit calls on thee!

Master of revels

*(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  
 320 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!

Female voice

The fit is on him.  
 Fool! thus to rave about a buried wife!  
 See! how his eyes are fix'd.

Master of revels

Most glorious star!  
 Thou art the spirit of that bright Innocent!  
 And there thou shinest with upbraiding beauty  
 330 On him whose soul hath thrown at last away  
 Not the hope only but the wish of Heaven.

Priest

Come, Walsingham!

Master of revels

O holy father! go.

For mercy's sake, leave me to my despair.

Priest

Heaven pity my dear son. Farewell! farewell!

The Priest walks mournfully away.

(The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P. 35—38, 3d pag.).

Перевод:<sup>1</sup>

#### Сцена 4

Улица. Длинный стол, уставленный стаканами.  
Компания пирующих молодых мужчин и женщин.

Молодой человек

Я поднимаюсь, благороднейший Председатель,  
Чтобы почтить память человека, хорошо всем известного,  
Который колкой шуткой и веселым рассказом,  
Острой репликой и смешным замечанием,  
Язвительным в своей торжественной важности,  
Сильно оживлял наше уличное застолье и разгонял  
Туманы, которыми наша грубая гостья Чума  
Часто обволакивала самые блестящие умы.  
Всего лишь два дня тому назад наш смех с готовностью гнался  
10 За его разнообразными историями; и быть того не может,  
Чтобы мы в наших веселых празднествах  
Забыли Гарри Вентворта. Его стул стоит  
Незанятым по правую руку от вас — как будто ожидая  
Этого веселого бражника, — но он ушел  
В холодное и тесное жилище. Что ж, я полагаю,  
Могилы никогда еще не заглушала своим прахом  
Язык более красноречивый; но раз уж так случилось,  
А многие веселые участники пира еще живы,  
У нас нет причин печалиться.  
20 Посему давайте выпьем в его память,  
С приветствиями и веселым перезвоном,  
Таким, как он любил при жизни.

<sup>1</sup> Подстрочный перевод А. А. Долинина. Стилистические погрешности оригинала при переводе не сглажены.

## Председатель пира

Это первая смерть,  
Нас посетившая, и посему давайте выпьем  
В память о нем молча.

Молодой человек

Да будет так.

Все встанут и молча осушают стаканы.

## Председатель пира

Милая Мери Грей! У тебя серебряный голос,  
И ты свободно на лад своих родных мелодий  
Настроить можешь его дыхание, подобно флейте, — спой же нам песню,  
И пусть она будет, даже среди нашего веселья,  
Очень грустной, очень медленной, дабы, когда музыка ее замрет,  
30 Мы могли бы предаться разгулу  
С еще большей страстью после затишья, словно люди, которые кидаются  
К земным делам, очнувшись от какой-то небесной грезы.

## ПЕСНЯ МЕРИ ГРЕЙ

Я бродила одна по милым берегам Ярроу,<sup>2</sup>  
Когда земля оделась в наряд из июльских маргариток;  
Но песнь этого веселого ручейка звучала печально,  
И вокруг каждого дома было холодно, как в гнезде прошлого лета.

Я смотрела сквозь эфир синего улыбающегося утра,  
Но не заметила ни одного облачка пара,  
Которое, поднимаясь к небесам, украшало бы дом  
40 И висело, белея, над зеленой кроной осеняющего жилище дерева.

По внешнему виду гостиницы я поняла, что она покинута  
И что не слышно ничьих шагов в ее комнатах.  
— О, как громко пел петух там, где некого было будить,  
А на скамье у входа каркал дикий ворон!

Такой тишине, такому одиночеству — ох, изумлялась я!  
Нигде не звучали песни девушек, пасущих овец;  
Не встречались мне и стайки розовощеких детишек,  
Бегущих вприпрыжку в школу, только-только пробудившись ото сна.

Я прошла мимо самой школы — прежде при появлении незнакомцев  
50 Окна ее словно облепляли веселые живые лица.

---

<sup>2</sup> Живописный ручей в Шотландии, воспетый в балладах и стихах Вальтера Скотта. Вордсворта и других английских поэтов-романтиков.

Я прислушалась, но не услышала милого гуда,  
Ибо мрачные миазмы ночи способны ввергнуть в молчание целый улей.

Я прошла мимо порогов, где девушки на рассвете,  
Бывало, выбеливали свои белые одежды с криками и шутками,  
Но пена падала вниз при молчаньи природы,  
И громкий смех не пробивался сквозь шум водопада.

Я зашла в деревушку — когда бродить мне стало невмочь, —  
Где прежде раздавались звуки скрипки, барабана и флейты;  
Был как раз тот час, который любит всякий труженик: ласково-улыбающиеся  
сумерки,

60 Но лужайка на главной площади была безлюдна и безмолвна.

На луга, покрытые желтыми цветами, и на редкие вспаханные борозды  
Пришли из долин беспризорные овцы.  
Лесной голубь ворковал посреди селения,  
И ласточки подлетали к самым жилищам людей!

Милый Денном! Никогда прежде, когда я жила под твоим кровом,  
Твое сердце так не замолкало в последний день недели;  
Тогда всех уставших любовью пробуждала к жизни,  
А Горе пускалось в пляс со смехом на щеках.

От этих мыслей у меня увлажнились глаза — луна же своими лучами освещала  
70 Белую колокольню, безмолвно тянущуюся ввысь;  
Бледный призрачный свет стремился на циферблат башенных часов,  
Но остановившаяся стрелка умалчивала о часе ночи.

Время тьмы медленно протекло во вздохах и слезах,  
Я очнулась — вокруг ликовала немая природа;  
Святая Шотландия еще была погружена в сон Воскресенья,  
И с небес на землю изливалась красота.

Утро продолжало улыбаться — но ни один церковный колокол не зазвонил,  
Ни одна клетчатая юбка, ни одна синяя шапочка не спустилась с холмов.  
Дверь в церковь была закрыта, но из-за нее не доносилось пение псалмов,  
80 И я не слышала детских голосов, таких милых и звонких.

Я взирала на безмолвную и пустую обитель Смерти,  
Жаворонок перестал петь, глядя на эту печальную картину,  
А пятьдесят коричневых холмиков свежей земли набухли  
На погосте денномской церкви, где еще прошлым летом было так зелено.

Младенец умер на груди у матери;  
У пустой материнской кровати не качается колыбель;  
Ребенок, играя, пал за смертью на руки брату;  
У горного загона для овец лежит бездыханный пастух.

Ах, как жутко бывает, если весной, когда кончилась зима  
90 И птицам пора замелькать над лесами и лугами,  
Все коноплянки и синицы похоронены под желтыми листьями,  
И не поют дрозды свою громкую песню с верхушек дерев,

Но еще страшнее, если весенняя земля ликует  
И веселым смехом благодарит и славит Небо,  
А милых человеческих голосов, как ни прислушивайся, нигде не слышно!  
Если душа человека мрачна в светлую пору весны!

#### Председатель пира

Благодарим тебя, милая, за твою жалобную песню!  
Видно, в давние времена точно такая же Чума  
Посетила ваши холмы и долины и вопль  
100 Скорби разносился вдоль ручьев,  
Которые нынче текут через свой дикий рай,  
Бормоча песни радости. Все, что осталось  
В памяти о том печальном годе,  
Когда умерло так много храбрых и красивых людей, —  
Это лишь несколько прелестных жалобных напевов, несколько пастушьих песен,  
Трогательных своей простотой, но ни одна из них  
Не способна лучше навеять грусть среди веселья,  
Чем та мелодия, которая еще слабо звучит у нас в душе.

#### Мери Грей

Ах, как бы мне не петь ее нигде, а лишь только дома  
110 Для престарелых родителей! Их слуху  
Напевы их Мери всегда казались мелодичными.  
Я слышу, как звучит мой голос над болотами,  
У родимого дома, — он совсем не похож  
На голос, который сейчас расхвалил Эдвард Вальсингам,  
Ибо это — ангельский голос невинности.

#### Вторая женщина

Я думала, что лицемерные жалобы такого рода вышли из моды.  
Ну да ладно. Ведь не перевелись еще простаки,  
Готовые растаять от слез слабонервной девицы  
И поверить в ее искренность.  
120 Она думает, ее глаза неотразимы, когда она ревет.  
Думай она то же самое о своей улыбке, так без конца  
Выпячивала б губы, глупо ухмыляясь. Вальсингам  
Хвалил тут этих плаксивых северных красавиц,  
Значит, нытье теперь в моде. Как я ненавижу  
Тусклую скучную желтизну этих шотландских волос!

## Председатель пира

Тише, тише! Что я слышу, не стук ли колес?

Мимо проезжает телега с мертвыми телами; ею управляет негр.

Ха, тебе дурно, Луиза! А можно было бы подумать,  
Судя по злобному языку, что у нее мужественное сердце.

Но так всегда бывает. Буйные

130 Слабее тихих, и подлый страх

Гнездится в страстном сердце. Мери Грей,

Плесни-ка ей водою в лицо. Она приходит в себя.

## Мери Грей

О сестра моей печали и моего позора!

Приляг ко мне на грудь. Должно быть, у тебя ноет сердце

После обморока, столь похожего на смерть.

## Луиза

(приходя в чувство)

Во сне привиделся мне страшный демон!

С черным лицом и сверкающими белками глаз,

Он манил меня в свою телегу,

Наполненную мертвыми телами, и при этом, не переставая, что-то бормотал

140 На непонятном языке из самых жутких звуков.

Пустое, впрочем. Теперь я вижу, что это был сон.

Скажите, умоляю, не проезжала ли телега с мертвецами?

## Молодой человек

Полно, развеселись,

Луиза! Хотя вся эта улица принадлежит нам,

Умолкшая улица, которую мы взяли в аренду у смерти

И на которой можем устраивать наши оргии без помех,

Этим громыхающим колесам, ты знаешь, везде открыт проезд,

И нам приходится мириться с таким неудобством. Вальсингам,

Чтобы покончить с препирательствами и обмороками,

Которые проистекают от женских истерик,

150 Угости нас песней — вольной и радостной песней,

Не из тех шотландских песенок, составленных из вздохов,

А настоящей английской вакхической песней,

Которую распевают бражники над кипящей чашей.

## Председатель пира

Подобной песни у меня нет, но я спою вам песню

О Чуме. Я сочинил слова к ней прошлой ночью,

После того как мы расстались. Странный припадок стихотворства

Нашел на меня; никогда в жизни со мной такого не случалось.

Слушайте же, хотя мой дурной хриплый голос

Делу не помощник.

## Многие голоса

## Песня о Чуме!

160 Песня о Чуме! Послушаем! Браво! Браво!

## ПЕСНЯ

Два флота бьются на волнах,  
Зияющих вокруг, как разверстые могилы;  
Кипит бой; моряки падают  
И один за другим исчезают за бортом!  
Раненые идут ко дну вместе с убитыми;  
Но Океан заглушает каждый отчаянный стон  
И свирепо хохочет кровью над каждой жертвой,  
Падающей в пучину.

— В таком случае, что за важность, если наша Чума убивает  
170 Моряка и землепашца, женщину и ребенка?  
Когда голова покоится на подушке,  
Чума подкрадывается, как сон, и разит насмерть.  
Что за важность, если нас свалят вон в ту Яму  
И мы быстро полетим вниз, как хлопья снега?  
Не все ли равно бездыханному телу?  
Никакой стон не ослабит хватку смерти.

## Хор

И потому, припадая к белоснежной груди,  
Я пою хвалу Чуме.  
Если ты хочешь сразить меня сегодня ночью,  
180 Приходи, убивай, пока я покоюсь в объятьях Наслаждения.

Две армии бьются на холме;  
Они уходят, и все снова затихает.  
Но нет, трижды десять тысяч человек полегли кругом  
И умирают от холода, и жажды, и голода.  
Когда раненый склоняет голову на грудь убитого,  
Готовясь испустить дух,  
Какие вопли встречают вон то рассветное зарево?  
Это Пожар спешит на помощь Войне!  
— Тех же, кого наша Чума поразила среди дня,  
190 Ночью увозит ее колесница.  
И порой над стеной кладбища  
Развевается ее знамя: черный гробовой покров!  
Там при свете, отбрасываемом факелом Гекаты,  
Она с ужасной улыбкой пересчитывает мертвых  
И грудями складывает свои трофеи  
В честь собственной победы.

И потому, припадая... и т. д.

- Царица церковных гробниц и кладбищенских склепов!  
 Как к лицу тебе твои царственные одежды.  
 Желтыми пятнами, словно зловещими звездами,  
 200 Предвестницами войн, колеблющих троны,  
 Усеян мрак ее ночи,  
 Стирающий хладную влагу с могильного камня.  
 Твоя рука не сжимает бесполезную стрелу,  
 Ибо одно прикосновение твоего перста замораживает сердце.  
 Если же твоя упрямая жертва отказывается умирать,  
 Ты возвращаешь своим налившимся кровью оком,  
 И тогда Безумие, прыгая на цепи,  
 Страшным ударом поражает мозг  
 Или Слабоумие с идиотическим смехом  
 210 Подает чашу крепкой отравы,  
 И, напившись допьяна, бедняга  
 Сам без савана укладывается на погосте.

И потому, припадая... и т. д.

- Ты одна, о фея жгучего дыхания,  
 Заслуживаешь имени Смерти.  
 Сокройся, Лихорадка! Сокрой свое алое чело!  
 Девять дней ты медлишь с ударом,  
 Пока лекарь не принесет воды из родника  
 И не отгонит тебя, обрызгав ею твои крылья.  
 Чахотка! Изнурай, сколько тебе угодно!  
 220 В теплых краях ты неспособна погубить,  
 И румяное Здоровье громко смеется,  
 Когда ты уползаешь прочь, унося с собой пустой саван!  
 Ха! неуклюжий Паралич! Хоть ты и леденишь кровь,  
 Но все же половина тела продолжает жить;  
 Одна рука, одна нога, одна щека, один бок  
 В шутовском наряде насмеваются над твоим гневом.  
 Но кто сможет взбунтоваться против твоей власти,  
 Царица церковных гробниц и кладбищенских склепов!

И потому, припадая... и т. д.

- Тебе, о Чума, я посвящаю свою песнь,  
 230 Раз ты нас посетила, оставайся подольше!  
 Ты сражаешь адвоката в самый разгар его живых речей,  
 Ты сражаешь священника в разгар его лицемерных поучений.  
 Скупца настигает болезнь среди его сокровищ,  
 И золото переходит к законному владельцу.  
 Супруг, более ничем не связанный,  
 Может повести к алтарю новую, стыдливую невесту,  
 И не счесть вдов, которые притворно плачут  
 Над могилой своего старого дурня,



А в их влажном взоре между тем разгорается страсть  
 240 К стройному юноше, проходящему мимо.  
 С нами тот, кто рано расцвел,  
 Чтобы осушить слезы изнывающей от любви девы;  
 С нами та, кто отворачивается от холодных останков  
 И забывает старого дружка с новым.

И потому, припадая... и т. д.

Входит старый седовласый Священник.

Священник

О, нечестивый стол! накрытый нечестивыми руками!  
 Глумящийся своим пиршеством, песнями и развратом  
 Над самым безмолвным воздухом смерти, который навис над ним  
 Покровом, более ужасным, чем Саван!  
 На кладбище, во мраке, когда во время страшного погребения  
 250 Я стоял, окруженный  
 Бледными жуткими лицами отчаяния,  
 Это мерзкое веселье потревожило могилу,  
 И от его святотатственного натиска  
 Рыхлая земля посыпалась вниз, на тела  
 Непокрытых мертвецов. Если бы молитвы  
 Праведной старости и женского благочестия  
 Не освятили широкую усыпальницу,  
 Я мог бы подумать, что это ликующие духи ада  
 С криками и дьявольским хохотом тащат  
 260 На погибель душу какого-нибудь закоренелого атеиста.

Несколько голосов

Как славно он об аде говорит! Продолжай, старина!  
 Дьявол исправно платит свою десятину — а он на него нападает.

Священник

Прекратите — заклинаю вас благословенной кровью  
 Того, кто умер за нас на Кресте, —  
 Эти чудовищные оргии. Если вы не потеряли надежду  
 Встретиться на небесах с душами тех, кого вы любили  
 И кто прискорбно погиб на ваших глазах,  
 Расходитесь по домам.

Председатель пира

Дома у нас тоскливо —

А молодость любит веселье.

Священник

О, Эдвард Вальсингам!  
 270 Ты ли тот стенающий бледный страдалец,  
 Кто три недели назад стоял на коленях у тела своей матери

И целовал запаянный гроб, и прыгнул,  
 Обезумев от горя, в кладбищенский склеп,  
 И взывал к каменной плите его, умоляя сокрыть тебя  
 От смутного, помрачившегося мира. Разве б она не зарыдала,  
 Не зарыдала даже в небесах, когда б могла увидеть, что ее сын  
 Предводительствует нечестивыми гуляками  
 И своим приятным голосом распевает безумные песни,  
 Которые долетают до престола милосердия  
 280 Вместе со словами молитвы, прерываемой плачем!

Молодой человек

Да что там! Молиться можно  
 И без священника — молиться долго и усердно  
 Над пенящейся чашей. Дайте ему стакан.

Председатель пира

Уважай его седины.

Священник

Несчастный юноша!

Быть не должно, чтоб эта седая голова к тебе взывала понапрасну!  
 Уходи вместе с хранителем твоих детских лет,  
 И гимнами и псалмами благочестивых прихожан,  
 Замаливающих свои грехи, мы затушим  
 Это ужасное веселье, напоминающее агонию,  
 А на его месте разожжем надежду и покорность небу,  
 290 Безмятежные, словно упокоенное лицо  
 Твоей дорогой матери-праведницы. Пойдем со мной.

Молодой человек

Они посягают на сотый псалом.<sup>3</sup>  
 О, Вальсингам жестоко расправится  
 Со «всеми людьми, на земле обитающими».  
 Давайте-ка споем его здесь — я завывать умею.

Председатель пира

*(останавливая его и обращаясь к Священнику)*

Зачем явился ты сюда, чтобы меня тревожить?  
 Я не могу, не должен уходить! Здесь меня удерживают  
 Безнадежность мрачного будущего,  
 Мучительные воспоминания о прошлом, — ненависть  
 300 И глубокое презрение к собственному ничтожеству, —

<sup>3</sup> В православной традиции это хвалебный псалом 99 («Воскликните Господу, вся земля...»). Молодой человек издевательски цитирует стих из переложения этого псалма для службы англиканской церкви, выполненного английским священником и поэтом Уильямом Китом (Kethe, ум. 1608): «Все люди, на земле обитающие, поют славу Господу веселыми голосами».

Страх и ужас перед пустынностью,  
 Которая воцарилась в моем доме, — новая  
 И безумная любовь к громогласному кутежу, —  
 Благословенная отрава, пенящаяся в этой чаше, —  
 И, да прости меня Господи, ласковые сладостные поцелуи  
 Этого погибшего создания, погибшего, но прекрасного  
 Даже во грехе. И тень матери не в силах  
 Испугом оторвать меня от прелестной груди. Слишком поздно!  
 Я слышу твой предостерегающий голос — я понимаю, что он стремится  
 310 Спасти меня от гибели, гибели души и тела.  
 Возлюбленный старец, иди своей дорогой с миром,  
 Но да будут прокляты эти ноги, если они последуют за тобою.

Многие голоса

Bravo! Брависсимо! Наш благородный председатель!  
 Довольно проповедовать! — Прочь, прочь, прочь.

Священник

Святая душа Матильды зовет к тебе!

Председатель пира

(в смятении поднимаясь с места)

Разве ты не клялся, вздевая к небесам свои бледные, иссохшие руки,  
 Что никогда более не произнесешь это скорбное имя,  
 Но оставишь его навеки в безмолвии могилы?  
 О, если б только стена тьмы могла скрыть это зрелище  
 320 От ее бессмертных глаз! Она, моя нареченная,  
 Когда-то верила, что дух мой высок, чист и свободен,  
 И на моей груди чувствовала себя как в раю.  
 Чем же я стал теперь? (Глядя вверх.) — О, святое чадо света,  
 Я вижу, что ты восседаешь там, куда моя греховная природа  
 Не может и надеяться воспарить.

Женский голос

Он спятил.

Вот дурак! Так с ума сходить по жене-покойнице!  
 Видите, как неподвижен его взор!

Председатель пира

Дивная звезда!

Ты есть душа той светлой Непорочности!  
 И оттуда твоя красота с укором освещает  
 330 Того, чья душа отбросила в конце концов  
 Не только чаяние, но и желание Рая Небесного.

Священник

Пойдем, Вальсингам!

Председатель пира

О, святой отец, уходи!

Милости ради, оставь меня с моим отчаянием.

Священник

Да сжалится небо над моим дорогим сыном. Прощай! Прощай!

Священник печально удаляется.

Сличение пушкинского текста с оригиналом Вильсона производилось неоднократно, наиболее тщательно — Н. В. Яковлевым, Генри Гиффордом и Виктором Террасом (см.: Яковлев 1922; Яковлев 1935; *Gifford H. Pushkin's «Feast in the Time of Plague» and its Original // The American Slavic and East European Review*. 1949. Vol. 8. P. 37—46; *Terras V. Puškin's «Feast during the Plague» and its Original*. P. 208—211). По оценке Н. В. Яковлева, «перевод Пушкина вообще чрезвычайно точен и близок к подлиннику, местами же — почти подстрочен» (Яковлев 1922. С. 105). Виктор Террас дает более дифференцированное построчное описание пушкинского текста с точки зрения его соответствий/несоответствий оригиналу, выделяя в нем три пласта: верный перевод (ст. 1—25, 72—137, 208—236, 237—238), сокращенный и упрощенный перевод (ст. 26—31, 197—207) и самостоятельное сочинение Пушкина (песни Мери и Вальсингама), а также отмечая наиболее существенные купюры (см.: *Terras V. Puškin's «Feast during the Plague» and its Original*. P. 208—209).

Как признают все исследователи, изменения, сделанные Пушкиным, направлены на достижение большей лаконичности текста. Пушкин существенно сокращает оригинал Вильсона, отбрасывая не только отдельные, «лишние» слова и синтагмы, но и целые фразы и даже реплики. В итоге «Пир во время чумы» оказывается много короче своего первоисточника: пушкинские 238.5 стиха соответствуют 334 стихам Вильсона. Особенно велико различие в длине вставных песен, которые занимают в оригинале 64 (песня Мери) и 84 (песня Вальсингама) строки, а у Пушкина — соответственно 40 и 36.

Сокращения и другие изменения, сделанные Пушкиным, имеют различную природу и, по-видимому, были продиктованы разнообразными причинами. Весьма условно их можно разделить на четыре группы.

1. *Сокращения стилистического характера, своего рода редаKTура оригинала, вызванная явным несовпадением поэтических вкусов двух поэтов.* Как показал на целом ряде примеров Г. Д. Владимирский, Пушкин решительно избавляется от маркированных «красот» и излишеств романтического стиля, столь излюбленных Вильсоном, — от пышных перифрастических оборотов, излишне цветистых или, наоборот, стертых эпитетов, тавтологий, банальных олицетворений и сравнений, «устраняет абстрактность метафор и аллегорий» (см.: *Владимирский Г. Д. Пушкин-переводчик // П. Врем. Т. 4—5. С. 325—326*). Наиболее сильной «правке» этого типа подвергаются речи Священника и ответные реплики Вальсингама, в которых характерное для Вильсона форсирование поэтического языка порой доходит почти до абсурда. Так, если в оригинале «нечестивый стол», «накрытый нечестивыми руками», глумится «над самим безмолвным воздухом смерти», нависшим над ним «Покровом, более ужасным, чем Саван» (ст. 246—248), то у Пушкина пирующие «ругаются» «над мертвой тишиной, Повсюду смертью распространенной» (ст. 176—177); если Священник Вильсона окружен на кладбище «бледными жутки-

ми лицами отчаяния» (ст. 251), то Священник Пушкина молится «среди бледных лиц» (ст. 179); если у Вильсона могилу освящают «молитвы Праведной старости и женского благочестия» (ст. 255—256), то у Пушкина — просто «стариков и жен моления» (ст. 183). «Ликующих духов ада» (ст. 258) Пушкин заменяет на «бесов» (ст. 185), «безнадежность мрачного будущего» (ст. 298) — на «отчаянье» (ст. 210), «спасти от гибели, гибели души и тела» (ст. 310) — на «спасти», а «ласковые сладостные поцелуи Этого погибшего создания, погибшего, но прекрасного Даже во грехе» (ст. 305—307) — на ласки «погибшего — но милого создання» (ст. 217). Его Вальсингам на похоронах матери не прыгал, «обезумев от горя, в кладбищенский склеп» и не «взывал к каменной плите его, умоляя сокрыть» его «от смутного, помрачившегося мира» (ст. 273—276), а только «с воплем бился над ее могилой» (ст. 200). От финальных увещаний Священника, существенно ослабляющих драматизм сцены (ст. 284—291), Пушкин оставляет ровно три слова: «Ступай за мной» (ст. 207), перенося их в конец предшествующего монолога; отбрасывает он и последнюю реплику Вальсингама, обращенную к ярко сияющей звезде — душе его возлюбленной Матильды. В результате подобных сокращений текст Пушкина приобретает не свойственную оригиналу энергию и смысловую концентрацию, подчиняясь тому, что Н. В. Яковлев определил как «принцип строжайшей художественной экономии» (Яковлев 1922. С. 113).

2. *Изменения композиционного характера.* Поскольку задача Пушкина заключалась в том, чтобы преобразовать фрагмент в самостоятельное целое, главными героями которого должны были стать эпизодические персонажи драмы Вильсона, он не включил в «Пир во время чумы» ни одной фразы или реплики оригинала, мотивированной у Вильсона связями сцены с другими частями текста. Например, Пушкин отсекает две грубые богохульные реплики Молодого человека, обращенные к Священнику и вызвавшие неудовольствие Председателя пира (ст. 280—283 и 292—295), ибо в «большом контексте» драмы они подготавливают последующую ссору и дуэль героев. Конфликт Молодого человека и Вальсингама перестает быть эксплицированным; их антагонизм получает характер внутреннего, позиционно-идеологического противостояния. Избавляется Пушкин и от указаний на некую длительную предысторию отношений Председателя пира со Священником (см.: Загорский. С. 168). В «Городе чумы» последний близко знаком со всеми остальными героями пьесы, включая Вальсингама (очевидно, он — их приходской священник), и называет себя «хранителем его детских лет» (ст. 285), сообщает, что он беседовал с Вальсингамом после смерти Матильды и обещал ему никогда не упоминать ее имя (см. ст. 316—318). В «Пире» же читателю известно лишь, что он видел Вальсингама на похоронах его матери; Вальсингам не вспоминает ранее данную клятву, а просит Священника произнести ее сейчас (ст. 226—228; эта замена прошедшего на настоящее особо отмечена в работах Н. В. Яковлева). Благодаря подобным сокращениям и изменениям центральный для «Пира» (но не для «Города чумы») конфликт Председателя и Священника лишается всяческой бытовой, биографической, психологической подоплеки и превращается в противостояние двух позиций.

3. *Изменения и сокращения, связанные с установкой на устранение местного и исторического колорита.* См. о них ниже, с. 888.

4. *Отличия, связанные с неверным или недостаточным пониманием текста: ошибки и неточности.* Поскольку Пушкин работал над «Пиром» в Болдине, где он пользовался, по-видимому, лишь небольшим англо-французским словарем, некоторые места оригинала, очевидно, вызвали у него затруднения или были им по-

няты неправильно. Возможно, обилие неизвестной Пушкину шотландской лексики в песне Мери послужило одной из причин того, что он не пытался ее перевести, а заменил песней собственного сочинения. В. Террас отмечает несколько явных ошибок, которые сделал Пушкин в переводе, — в частности, передачу английского «*grying*» (плаксивые) как «крикливые» (ст. 101); неверное понимание грамматической функции причастия «*muttering*» (от «*mutter*» — бормотать, лепетать) после запятой как определения вместо обстоятельства, вследствие чего у Пушкина «ужасную, неведомую речь» лепечут мертвые (ст. 114—115), а не негр-возница, как в оригинале (ст. 139—140); искажение смысла в строке «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» (ст. 222), которой соответствует английский «*But curst be these feet if they do follow thee*» (ст. 312), т. е. «Но да будут прокляты эти ноги, если они последуют за тобою» (см.: *Terras V. Puškin's «Feast during the Plague» and its Original*. P. 210—211). Этот краткий список может быть продолжен. Например, пушкинский Вальсингам, выслушав песню Мери, восклицает: «...нет — ничто Так не печалит нас среди веселий, Как томный, сердцем повторенный звук» (ст. 84—86), имея в виду грусть, которую вообще способны вызвать музыка, пение. У Вильсона же (ст. 105—108) речь идет совсем о другом — о том, что песня Мери, которая еще продолжает звучать в душе слушателей («*yet faintly singing through our souls*»), наводит грусть среди веселья сильнее, чем все прочие напевы и пастушьи песни («*some sweet mournful airs, some shepherd's lay {...} and none Fitter to make one sad amid his mirth Than the tune*»). Пушкинская Луиза издевается над сельскими песнями Мери (ст. 93—94: «Не в моде Теперь такие песни»), тогда как Луиза Вильсона нападает на ее «лицемерные жалобы» (ст. 116: «*I thought this cant were out of fashion now*»). Очевидно, Пушкин спутал здесь «*cant*» (нытье, плаксивый тон, лицемерие, жалобы) с итальянским и английским «*canto*» (песнь, как название части поэтического произведения, например у Байрона в «Дон Жуане»; песня), восходящим вместе с французским «*chant*» к латинскому «*cantus*» (песня). Нетвердо зная значения предлогов и союзов, Пушкин переводит «*A {...} street that we from death have rented*» (ст. 144: «улица, которую мы взяли в аренду у смерти») как «убежище от смерти» (ст. 119); издевательские крики, обращенные к Священнику: «*Go on, old boy!*» (ст. 261: «Продолжай, старина!») как «Ступай, старик! ступай своей дорогой!» (ст. 189), а восклицание Вальсингама «*What am I now?*» (ст. 323: «Что я теперь?», т. е. «Кем я стал? Что со мной стало?») как «Где я?» (ст. 233).

В пушкинском тексте, отнюдь не ставящем своей целью точное воспроизведение первоисточника, результаты подобных оплошностей получают определенное художественное обоснование, войдя в новую систему смысловых отношений и соответствий, мотивированных не столько оригиналом, сколько структурно-тематическими связями внутри «Пира» и его контекстов. Так, замена восклицания «Что я теперь?» на «Где я?», с одной стороны, усиливает *пространственную* символику трагедии (противопоставление кощунственного «низа» святому «верху», земного «здесь» Вальсингама — небесному «там» Матильды, куда не может достигнуть «падший дух» героя), а с другой — вводит переключку с «Каменным гостем» (ср. восклицание Доны Анны в сц. 4, ст. 80: «Где я?.. где я? мне дурно, дурно»). С точки зрения Г. Гиффорда, пушкинский смелый образ мертвецов, говорящих на ужасном, неведомом языке, — поэтическая удача, оживляющая описание, несмотря на то что он появился вследствие грубой грамматической ошибки (см.: *Gifford H. Pushkin's «Feast in the Time of Plague» and its Original*. P. 45). В то же время образ этот не просто «украшает» монолог Луизы, но и входит в разветвленную сеть мотивов, связанных с

одной из главных тем как «Пира», так и цикла «маленьких трагедий» (и — шире — всего творчества Пушкина 1830—1831 гг.), — с двойной темой вызова мертвыми — живых, а живыми — мертвых. «Ужасный демон (...) весь черный, белоглазый» и мертвецы в его тележке, зовущие к себе Луизу, перекликаются с «призванным» чумы в песне Вальсингама (ст. 170) и с репликой Священника: «Матильды чистый дух тебя зовет!» (ст. 225). В «Каменном госте», наоборот, Дон Гуан вызывает Командора из загробного мира; тот, явившись на зов, обретает дар речи и в свою очередь зовет героя к себе, в смерть; подобным образом в «Моцарте и Сальери» Моцарта «кличут» к «черному человеку», который заказывает ему Реквием; в «Скупом рыцаре» герою не дает покоя совесть, от которой «могила (...) мертвых выслают». Ср. сходные мотивы в трех элегиях, написанных в Болдине: «Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», — а также в стихотворении «Чем чаще празднует лицей...» («И мнится, очередь за мной, Зовет меня мой Дельвиг милый...» — Акад. Т. 3. С. 278) и др.

Контекстуально оправданным можно считать и ошибочный перевод реплики Луизы «Не в моде Теперь такие песни», ибо песня Мери у Пушкина действительно имеет слегка старомодную, «архаическую» окраску. Уже ее размер (четырёхстопный хорей вместо четырёхстопного амфибрахия оригинала) ясно указывает на пушкинские модели — карамзинистские песни, романсы и послания, а также на катенинские псевдонародные баллады. Едва ли случайно первые стихи песни «Было время, процветала В мире наша сторона...» перекликаются с последней строфой «Стансов к Н. М. Карамзину» И. И. Дмитриева: «Было время, что играли Здесь под тенью мы густой — Вы цветете... мы увяли! Дайте старости покой» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 125 (Б-ка поэта. Большая сер.)); ср. также в «Двух песнях» Карамзина: «Было время заблуждений...» (Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 147 (Б-ка поэта. Большая сер.)). Само построение песни как лирического монолога героини, которая оплакивает идиллическое прошлое и обращается к возлюбленному, предсказывая себе скорую смерть и обещая не забывать его даже за гробом, придает ей характер стилизации чувствительной песни от лица девушки-пастушки — жанра, столь популярного в поэзии конца XVIII в. (см., например, соответствующие песни у Е. И. Кострова, Н. П. Николаева, И. И. Дмитриева и мн. др.). О связи ритмической и строфической формы песни Мери с поэзией Жуковского см.: Хворостьянова Е. В. Драматический стих Пушкина (наст. т., с. 559).

Основные мотивы песни Мери соотносятся не только с сентименталистской традицией, но и с одной из важнейших тем «Пира» — темой смерти любимой женщины. Как заметил Д. Д. Благой, песня Мери предвосхищает трагическую ситуацию Вальсингама, ибо с ним случилось именно то, о чем она поет (см.: Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 174; это наблюдение развито в работе: Loewen D. Disguised as Translation: Religion and Re-creation in Pushkin's «A Feast in Time of Plague» // Slavic and East European Journal. 1996. Vol. 40. № 1. P. 50—52). Тем самым Дженни, лирическая героиня песни, становится прообразом Матильды, а отчаяние Вальсингама, его стремление испытать «неизъяснимы наслажденья» в противостоянии судьбе и смерти, его отказ покинуть пир отвечают на ее мольбу, обращенную к возлюбленному, — уйти из зачумленного селенья, чтобы «души мученья усладить и отдохнуть». По сравнению с оригиналом, где песни Мери и Вальсингама не связаны ни между собой, ни с другими частями драмы и являются просто декоративными вставками, смысловая структура текста у Пушкина значительно усложняется, и его

переводческие ошибки или промахи иногда оказываются основной пружиной нового семантического механизма, ибо влекут за собой внутреннюю перестройку на всем пространстве «маленькой трагедии». В результате пушкинский «Пир», сохраняя многие черты перевода, обретает свойства самостоятельного произведения, своего рода вольной вариации на темы первоисточника и даже соревнования с ним.

Показательно, что В. В. Набоков, делая обратный перевод «Пира» на английский язык, постарался подчеркнуть именно его независимость от оригинала. Он демонстративно не воспользовался ни единым словосочетанием из соответствующей сцены «Города чумы», но зато тщательно воспроизвел все ошибки, допущенные Пушкиным, и тем самым придал им статус осознанных художественных решений (см. его перевод, озаглавленный «A Feast during the Plague. Pushkin's Version of a Scene in Wilson's Tragedy „The City of the Plague”» в кн.: *Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov, and Tyutchev in new translations by Vladimir Nabokov.* Norfolk (Conn.), 1944. P. 11—19).

Действие драмы Вильсона, как считали все ее современные рецензенты и большинство позднейших исследователей (см., например: *Гозенпуд А.* Маленькие трагедии А. С. Пушкина // Пушкинский спектакль, посвященный столетию со дня гибели поэта. 1837—1937. Киев, 1937. С. 10; *Загорский. С.* 166; *Фридман Н. В.* Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980. С. 169), происходит во время так называемой «Великой лондонской чумы» 1665 г., которая унесла более девяносто семи тысяч жизней. На это косвенно указывают некоторые подробности опустошительной эпидемии, сведения о которых Вильсон, по всей видимости, почерпнул главным образом из «Дневника чумного года» («A Journal of the Plague Year», 1722) — мистификации Д. Дефо, выдавшего свое полудокументальное, полухудожественное сочинение за свидетельство очевидца. М. П. Алексеев попытался опровергнуть общепринятое представление о книге Дефо как источнике «Города чумы» и выдвинул гипотезу о том, что Вильсон в большей степени ориентировался на произведения поэта XVII в. Дж. Уитера (Wither). Соответственно дату чумы, описанной у Вильсона и Пушкина, М. П. Алексеев связывал не с 1665-м, а с 1625 г. — датой чумной эпидемии, о которой писал Уитер. Аргументом для данной гипотезы послужило одно из писем Вильсона, где тот утверждал, что читал Дефо только в отрывках, приведенных в книге «Красоты Англии» (*The Beauties of England and Wales; or, Original Delineations, Topographical, Historical, and Descriptive, of Each County.* By Edward Wedlake Brayley. London, 1810. Vol. 10. Pt 1). См.: *Алексеев М. П.* Джон Вильсон и его «Город чумы». С. 349, 353—354, примеч. 24. Между тем обширнейшие извлечения из книги Дефо, приведенные в этом многотомном историко-краеведческом издании, которое, вопреки утверждению М. П. Алексеева, отнюдь не было хрестоматией, содержат почти весь фактический материал, использованный Вильсоном в драме: роль астрологов и прорицателей, отъезд королевского двора из столицы, симптомы болезни, поведение людей на улицах во время эпидемии, похоронные дроги — так называемые «dead-carts», огромные ямы, куда сваливали мертвых, и др. (см.: *The Beauties of England and Wales.* Vol. 10. Pt 1. P. 374—405). Таким образом, даже если утверждение Вильсона соответствует истине (в чем есть основания усомниться, ибо цитируемое письмо было написано через тринадцать лет после выхода «Города чумы»), книгу Дефо, хотя и не полностью им прочитанную, все равно приходится считать его главным, если не единственным документальным источником. Кроме того, Вильсону должны были быть известны классические описания



чумной эпидемии в «Истории» Фукидида (ок. 460—400 до н. э.) и в «Декамероне» Боккаччо («Decamerone», 1350—1353, опубл. 1471). У обоих авторов, кстати, речь идет о людях, которые, считая себя обреченными, стараются как можно быстрее и полнее насладиться остатком жизни и предаются всяческому чувственным удовольствиям: некоторые, как пишет Боккаччо, день и ночь пируют, поют песни, веселятся и ходят из таверны в таверну. Скорее всего, именно эти описания, а не какие-то конкретные исторические свидетельства послужили Вильсону дополнительным источником ряда сцен, и в том числе сцены пира. Безусловно, с текстами Фукидида и Боккаччо был знаком и Пушкин. Попытки Н. В. Яковлева (см.: Яковлев 1922. С. 93—97) связать замысел «Пира во время чумы» непосредственно с книгой Дефо, экземпляр которой сохранился в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 855: *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»*. S. a.; заглавие книги принадлежит издателям), основаны на недоразумении. Дело в том, что книга, о которой идет речь, — это одно из поздних переизданий «Дневника чумного года», вышедшее в свет в 1832 г., т. е. через два года после того, как Пушкин закончил «Пир во время чумы».

Помимо книги Дефо к чуме 1665 г. отсылают исторические детали, содержащиеся непосредственно в «Городе чумы». Так, в 3-й сцене III акта умирающему от чумы герою кажется, будто он сражается с голландцами. Вне всякого сомнения, Вильсон имеет в виду битвы второй англо-голландской морской войны (1665—1667), начало которой совпало по времени с началом Лондонской чумы (см.: *Tedder A. W. The Navy of the Restoration from the Death of Cromwell to the Treaty of Breda: Its Work, Growth and Influence*. Cambridge, 1916. P. 112—144). О том, что Англия вела морскую войну с Голландией во время Лондонской чумы, сообщает и Дефо; в частности, он отмечает, что некоторые моряки, подобно героям Вильсона, осенью 1665 г. вернувшиеся домой после окончания летней кампании, не застали в живых своих близких (см.: *Defoe D. A Journal of the Plague Year. A Norton Critical Edition*. New York; London, 1992. P. 167, 189—190). В 1-й сцене II акта драмы упоминается крупная победа английского флота над голландским адмиралом Де Ройтером («the great victory over De Ruyter» — *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall*. P. 41, 3d pag.) — речь идет о прославленном адмирале Микеле Адрианзооне де Ройтере (1607—1676), который командовал голландским флотом в войне с Англией, однако в первых сражениях 1665 г. не участвовал, так как находился в дальнем плавании у берегов Африки и Латинской Америки (см.: *Blok P. The Life of Admiral De Ruyter*. Westport (Conn.), 1975. P. 191—202). Говоря о «великой победе над Де Ройтером», Вильсон либо имеет в виду поражение, которое англичане нанесли его флотилии у Барбадоса во время этой экспедиции, либо использует его имя метонимически в значении «голландский флот эпохи Реставрации», либо допускает анахронизм. Упоминания об англо-голландской морской войне полностью опровергают гипотезу М. П. Алексеева, который пытался отнести действие «Города чумы» (а также вслед за ним и «Пира во время чумы») к чумной эпидемии 1625 г. (см.: *Алексеев М. П. Джон Вильсон и его «Город чумы»*. С. 353, примеч. 24).

Вместе с тем историчность «Города чумы» не следует преувеличивать. Из документальных источников Вильсон заимствует лишь весьма немногочисленные подробности, позволяющие ему придать событиям и персонажам легкий исторический

колорит. Основные же контраверсы драмы — жизнь/смерть; природа/цивилизация; вера/неверие — носят отчетливо вневременной характер, а картины гибнущего города напоминают, скорее, не описания Дефо, а романтические пророчества о гибели мира наподобие байроновской «Тьмы» («Darkness», 1816), опубликованной почти одновременно с «Городом чумы».

В снятии конкретной исторической окраски действия Пушкин идет гораздо дальше Вильсона. Как показывает сравнительный анализ «Пира во время чумы» и «Города чумы», проделанный Н. В. Яковлевым, Пушкин, порой точнейшим образом воспроизводя оригинал, последовательно устраняет конкретные детали, указывающие на определенную эпоху, национальность, среду (см.: Яковлев 1922. С. 108—113). В первую очередь это касается песни Мери, которая у Вильсона стилизована под старинную шотландскую балладу и содержит несколько отсылок к географическим и социокультурным реалиям, подключающих ее к особой «сельско-шотландской» идиллической традиции в литературе английского романтизма. Пушкинская же песня, использующая ряд мотивов оригинала (опустевшая церковь, запертая школа, брошенные поля, затихшее селенье, свежие могилы на кладбище), нацело свободна от каких-либо примет шотландской экзотики, за исключением разве что собственных имен — Дженни и Эдмонд. Правда, Пушкин сохраняет в тексте (ст. 102—103, 127) указания на шотландское происхождение самой Мери и ее песни, но при этом снимает национальный оттенок в важном для британской культуры противопоставлении «шотландских песенок, составленных из вздохов», «настоящей английской вакхической песне», песне «вольной и радостной» (см. ст. 151—152 в тексте Вильсона и ст. 127—128 «Пира во время чумы»).

Лишенное отсылок к XVII в., время действия «Пира во время чумы» по-особому окрашено автобиографическим контекстом создания драмы, написанной в момент холерной эпидемии. В письмах 1830 г. Пушкин постоянно называет холеру «чумой» (см. письма к Н. Н. Гончаровой от 30 сентября, 11 октября, около (не позднее) 29 октября, 4, 18 и 26 ноября, 2 декабря, к П. А. Плетневу около (не позднее) 29 октября, к П. А. Вяземскому от 5 ноября, к П. А. Осиповой от 5 (?) ноября, к Е. М. Хитрово от 9 декабря; см. также в письме к Н. Н. Гончаровой от 4 ноября: «Comment n'avez-vous pas honte d'être restées à la Nikitska — en temps de peste?» («Как вам не стыдно было оставаться на Никитской — во время чумы?» — *фр.*) — Акад. Т. 14. С. 120). Ср. в словаре В. И. Даля: «Чума — вообще повальная, заразительная смертная болезнь, на людей или на скот; особн. моровая язва, род скоротечной и смертоносной гнилой горячки, с паховиками и черными болячками». Чуму в точном медицинском смысле Пушкин наблюдал за год до написания трагедии в чумном лагере в Арзруме (см. 5-ю главу «Путешествия в Арзрум»). Таким образом, Пушкин пишет о чуме во время «чумы», когда неизвестно, что станет с ним и с его близкими, — как неизвестно это и о героях драмы. В этом ракурсе время действия «Пира во время чумы» оказывается тождественно собственному личному времени автора и может быть истолковано как открытое настоящее. Антитезой ему служит то обобщенное прошлое, которое обрисовано вслед за Вильсоном как утраченный рай, как патриархальный золотой век — идеал поэтов «озерной школы».

Выбор сцены пира как материала для собственного произведения, очевидно, был обусловлен определенными литературными ориентирами. Ситуация чумного застолья получала классическое звучание благодаря «Декамерону» Боккаччо (см.: Яковлев 1922. С. 125).

В библиотеке Пушкина имелось полное собрание сочинений Макиавелли в переводе на французский язык: *Machiavel N. Œuvres complètes. Paris, 1823—1826. Т. 1—12* (Библиотека П. № 1118). В 11-м томе содержится описание чумы во Флоренции, а затем дан образец «регламента» общества, которое собирается на продолжительное время для развлечений. Здесь даны правила избрания председателя, рассказано об увеселениях для участников пиров и бесед. Соответствующие страницы разрезаны. Возможно, соседство изображения чумы и ритуала пира могло соотнестись в сознании Пушкина с впечатлением от драматической поэмы Вильсона. См.: Лотман Л. М. Комментарий. С. 151—152.

Связь представлений о смерти с символикой пира имеет многовековую традицию. Так, сравнение человеческой жизни с пиром, неоднократно встречающееся у стоиков (в частности, у Эпиктета), обычно подразумевает и смерть как неизбежный уход с празднества, который должен быть осознан и принят без страха и сожалений. В «Пире семи мудрецов» Плутарх рассказывает о «мудром обычае» египтян, которые в разгар пира вносят и сажают за стол скелет, чтобы напомнить гостям о том, что «скоро они будут такими, как он. (...) Если это зрелище и не возбуждает у собравшихся аппетит и не зовет предаться наслаждениям, оно по крайней мере заставляет их любить и радовать друг друга, вспомнив, что жизнь сама по себе коротка и не нужно пытаться ее продлить скучными и неприятными занятиями» (оригинал по-фр.: *Œuvres morales de Plutarque, traduites du Grec par Amyot... Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, par E. Clavier. Paris, 1802. Т. 3. Р. 42—43*). На приведенный рассказ Плутарха ссылается любимый Пушкиным Монтень в знаменитом эссе «О том, что философствовать значит учиться умирать» («*Que philosopher c'est apprendre à mourir*»), где он резко противопоставляет низкие телесные наслаждения наслаждению добродетельной жизнью, испытываемому только теми, кто постоянно думает о смерти, готовится к ней и не боится ее: «...ostons luy l'estrangeté, practiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort, à tous instants representons la à nostre imagination et en tous visages: au broncher d'un cheval, à la cheute d'une tuile, à la moindre picqueure d'espingle, remaschons soubdain; „Eh bien! quand ce seroit la mort mesme!” et là dessus, roidissons nous, et nous efforceons. Parmy les festes et la ioye ayons tousiours ce refrain de la souvenance de nostre condition; et ne nous laissons pas si fort emporter au plaisir, que par fois il ne nous repasse en la memoire, en combien de sortes cette nostre alaigresse est en butte à la mort (...). Ainsi faisoient les Aegyptiens, qui au milieu de leurs festins, et parmy leur meilleure chere, faisoient apporter l'anatomie seche d'un corps d'homme mort, pour servir d'avertissement aux conviez» («...давайте лишим ее (смерть) странности, зачастим к ней с визитами, привыкнем к ней, не будем ни о чем так часто допытываться, как о смерти, каждую минуту воображая ее во всех ее обличьях: споткнется ли конь, упадет ли черепица с крыши, уколет ли слегка булавка, мгновенно призадумаемся: „Ага! а что, если это была сама смерть!” и тут же возьмем себя в руки и укрепим свои силы. Среди пиров и веселья пусть всегда звучит этот рефрен — напоминание о нашем уделе; и не позволим себе предаваться наслаждениям с такою силою, чтобы время от времени он не повторялся в нашей памяти, ибо смерть знает множество способов, как превратить наше веселье в свою мишень (...). Так поступали египтяне, которые на пирах, вместе с самыми лучшими яствами, вносили скелет мертвеца, чтобы он служил предостережением сотрапезникам» — фр.) (*Montaigne M. de. Essais. Nouvelle édition. Paris, 1828. Т. 1. Р. 76*; издание имелось в библиотеке Пушкина — Библиотека П. № 1185).

Наставления Монтеня, призывавшего думать о смерти всегда и везде, особенно «среди пиров и веселья», были Пушкиным хорошо усвоены. Именно к ним восходят его медитативные стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) (см.: *Бутакова В.* Пушкин и Монтень // П. Врем. [Вып.] 3. С. 207—208). Образ пира появляется в черновике этого стихотворения: отвергнутая строчка «С друзьями резвыми пирую» (Акад. Т. 3. С. 786) явно перекликается как с процитированными максимами Монтеня, так и с его воспоминаниями о том, как в молодые годы мысль о внезапной смерти часто посещала его во время увеселений, игр и любовных утех. Читая сцену из «Города чумы», Пушкин должен был заметить, что в ней инвертирована ситуация пира, описанная и осмысленная Монтенем в «Опытах». Если, по Монтеню, пирующие должны вспоминать о смерти, чтобы подготовить себя к достойной встрече с ней, то персонажи Вильсона и Пушкина, наоборот, устраивают пир, чтобы забыть о смерти. У Монтеня обнаруживается и параллель к центральным мотивам песни Вальсингама. В эссе «De la vanité» («О тщеславии» — фр.) (кн. III, гл. 9) Монтень признавался, что во время войн и бедствий, когда его жизнь была под угрозой, он с «неким наслаждением» воображал «смертельные опасности»: «Il m'advient souvent d'imaginer avecques quelque plaisir les dangiers mortels, et les attendre: ie me plonge, la teste baissée, stupidement dans la mort, sans la considérer et recognoistre, comme dans une profondeur muette et obscure qui m'engloutit d'un sault et accable en un instant d'un puissant sommeil, plein d'insipidité et indolence. Et en ces morts courtes et violentes, la conséquence que i'en préveois me donne plus de consolation, que l'effect de trouble. (...) Le ne m'estrange pas tant de l'estre mort, comme i'entre en confidence avecques le mourir. le m'enveloppe et me tapis en cet orage, qui me doit aveugler et ravir de furie, d'une charge prompte et insensible» («Я часто с неким удовольствием воображаю смертельные опасности и жду их: нагнув голову, я безрассудно бросаюсь в смерть, не размышляя о ней и не исследуя ее, будто в безмолвную и мрачную бездну, которая заглатывает меня одним прыжком, и мгновенно погружаюсь в крепкий сон без чувств и страданий. И то, что, как я предвижу, последует за этими недолгими насильственными смертями, дает мне больше утешения, чем безразличие к волнениям реальности. (...) Я не столько отстраняюсь от смерти, сколько доверяюсь умиранию. Я закутываюсь и съеживаюсь в эту бурю, которая должна меня ослепить и яростно унести прочь, одним быстрым и равнодушным порывом» — фр.) (*Montaigne M. de. Essais.* Т. 4. Р. 100—101). Подобно Монтеню во время войны, пушкинский Председатель воображает и воспевает экстатические состояния «бездны мрачной на краю» (ср.: «une profondeur (...) obscure»).

Предположения о связи песни Председателя с «Опытами» Монтеня высказывались И. И. Лапшиным, который сопоставил предпоследнюю строфу «гимна чуме» с тем местом эссе Монтеня «Coustume de l'isle de Sea» («Обычай острова Кеи» — фр.) (кн. II, гл. 3), где речь идет о самоубийцах, возжелавших смерти в надежде на «большее благо» в ином мире (см.: *Лапшин И. И.* Пушкин и Монтень // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 250—251). Справедливо возразив на это, что Монтень говорит «совсем о другом», С. А. Кибальник предложил взамен параллель с размышлениями Монтеня о преодолении страха смерти в эссе «О том, что философствовать значит учиться умирать» (см.: *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. СПб., 1993. С. 169), не обратив внимания на то, что в нем отрицается особая роль смертельных опасностей. Процитированные Кибальником апофегмы представляют собой общие места стоицизма и не имеют никаких конкретных перекличек с идеями и образами гимна Вальсингама.

По мнению Е. Г. Рабинович, в выбранном и преобразованном Пушкиным фрагменте проявилось типологическое структурное и смысловое сходство с «Пиром» Платона, связавшее пушкинскую трагедию с античным жанром симпозиа (впервые сходство было подчеркнуто Б. Л. Пастернаком в стихотворении «Лето» («Ирпень — это память о людях и лете...») (1930): «...и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе — На пире Платона во время чумы» — *Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 1. С. 351* (Б-ка поэта. Большая сер.)). Оба произведения композиционно делятся на две части, взаимно опровергающие друг друга. Границей между двумя частями служит вторжение нового лица (Алкивида у Платона, Священника у Пушкина) и вносимая им перемена. Противоречие между двумя частями не получает никакого разрешения в конце (у Пушкина это специально подчеркнуто заключительной ремаркой). Для первой части характерна множественность точек зрения, ее формальным итогом является речь Сократа у Платона и гимн Вальсингама у Пушкина. Оба этих центральных выступления впоследствии опровергаются. Незавершенность и противоречивость целого полностью проецируются не на доктрины, выдвигаемые в одном случае Сократом, в другом случае Вальсингамом, а на их поведение. «Пир» Платона был образцом для его последователей — Ксенофонта, Плутарха, Лукиана и др. См.: *Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 457—470.*

Культурный топос пира-симпозиа был реализован и в значительно более близком Пушкину литературном контексте: он вошел в устойчивый мотивный комплекс русского дружеского послания 1810-х гг. В одном из центральных образцов жанра — в «Моих пенатах. Послании к Ж(уковскому) и В(яземскому)» К. Н. Батюшкова (1811—1812) — содержится указание (ст. 191—196) на источник мотива: «...То повестью прелестной Пленяет Карамзин; То мудрого Платона Описывает нам И ужин Агатона И наслажденья храм» (*Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 111*). Речь идет об очерке Н. М. Карамзина «Афинская жизнь» (1795), где изображен восходящий к платоновскому диалогу «Федон» эпизод смерти Сократа и ужин в «храме наслаждений», устроенный в доме афинянина Гиппия. Замена Батюшковым Гиппия на Агатона (имя хозяина дома в «Пире» Платона) подтверждает знакомство с первоисточником и актуальность его для традиции русского дружеского послания, которая была освоена Пушкиным уже в Лицее. В то же время заданное очерком Карамзина тесное соседство «Федона» и «Пира» предопределило специфическое сочетание восходящих к ним мотивов: в дружеском послании 1810-х гг. и в позднейшей русской литературной традиции в аксессуарах «Пира» неизменно разворачивается проблематика «Федона» (вопросы смертности, смерти и бессмертия души), меж тем как собственная проблематика «Пира» (природа Эроса) остается в стороне (см. статьи, собранные в изд.: *Канун: Альманах. СПб., 1998. Вып. 3: Русские пиры*). Именно такая вариация «Пира» и была обнаружена Пушкиным в IV сцене I акта «Города чумы» Вильсона.

Соотнесенность пушкинского «Пира» с традицией пира-симпозиа предполагает наличие в речах каждого персонажа определенной идеологической позиции, диалогически и полемически соотнесенной с позициями других. По ходу драматического развития действия ни одна из этих позиций не остается тождественной тому, как она была продекларирована изначально, — и прежде всего это касается Вальсингама и Священника. Кроме того, как и всякое драматическое произведение, «Пир во время чумы» насыщен не только словесным, но и чисто событийным содержанием, и каж-

дое новое событие (появление телеги с мертвыми телами, приход Священника, небесное видение Вальсингама), происходящее вслед за исходным (смертью Джаксона), радикально меняет содержание и смысл действия. Событийно-действенный анализ драмы см. в ст.: *Поддубная Р.* «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: Опыт целостного анализа идейно-художественной структуры // *Studia Rossica Posnaniensia*. 1976. Poznań, 1977. Zes. 8. С. 19—43; *Панкратова И. Л., Хализев В. Е.* Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 54—55 (полемику с положениями, содержащимися в обеих статьях, см.: *Лотман Ю. М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // *Лотман. Пушкин*. С. 315—316); *Новикова М.* Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995. С. 230—254 (Пушкин в XX веке: Ежегодное издание Пушкинской комиссии. [Вып.] 1).

В одиннадцатой статье о Пушкине В. Г. Белинский писал: «... песня председателя оргии в честь чумы — яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья и, может быть, преступления сильной натуры...» (Белинский. Т. 7. С. 556). Интерпретация пушкинского пира как оргии надолго заслонила в читательском восприятии важнейшую жанровую особенность драмы, которая была эксплицирована лишь в 1970-х гг.: «Это не пир, а диспут во время чумы. Герои не пьют, а дискутируют, и сам Вальсингам — (...) председательствующий на диспуте» (Рассадин. С. 158).

Подчеркнутый Белинским мотив гробового сладострастия оказался особо выделенным в позднейших интерпретациях гимна Вальсингама, который часто трактовался как позиционное высказывание самого Пушкина (а не его персонажа), содержащее основной смысл драмы (а не составляющее один из кульминационных моментов динамически развивающегося действия). В гимне акцентировались стихийное «дионисийское» начало (см.: *Мережковский Д.* Вечные спутники. СПб., 1899. С. 516), упоение ужасом (см. комментарий к трагедии Л. Поливанова в кн.: *Пол.* Т. 3. С. 92), жажда гибели, составляющая апофеоз темы влюбленности в мертвую красоту (см.: *Благой* 1931. С. 219—220). Вопреки словам Председателя, отказывающегося исполнить «буйную вакхическую песнь», исследователи порой настаивали на том, что его гимн представляет собой образец вакхической песни, насыщенной эпикурейскими мотивами, присущими лирике самого Пушкина (см., например: *Фридман Н. В.* Гимн смелости: (Пушкин и Вильсон) // Учен. зап. каф. рус. яз. и лит. Загорского учительского ин-та. Загорск, 1940. Вып. 1. С. 16—18; здесь особо подчеркнута тема мгновенных наслаждений, возникающая в черновом варианте гимна: «И счастлив тот, кто средь волненья Их обретаť мгновенно мог» — Там же. С. 26). Сопоставительный анализ гимна Председателя и пушкинской «Вакхической песни» (1825), где сходный комплекс мотивов разрабатывается в совершенно иной модальности, см.: *Непомнящий* 1999. С. 197. По мысли О. Ронена, в гимне Вальсингама находит свое выражение не эпикурейство, а «стоическое бесстрашие (...) перед лицом смерти» (*Ронен О.* Авторский корпус как целокупность // *Русская филология*. [Вып.] 15: Сб. работ молодых филологов. Tartu, 2004. С. 16). Развивая эту мысль, можно сказать, что Вальсингам воспевает те экзотические состояния в момент смертельной опасности, риска, игры с судьбой, в которых, согласно Сенеке и другим стоикам, проверяется сила человеческого духа. Подробнее см.: *Долинин А.* «Пир во время чумы» и проблема единства «маленьких трагедий» // *Долинин*. С. 113—114. Ср. мнение Г. П. Макогоненко, считавшего, что истинным эпикурей-

цем выступает в трагедии Молодой человек, который ждет от Вальсингама укрепления своей позиции, однако гимн Председателя не отвечает «вызову эпикурейца, жаждущего вакхическими наслаждениями заглушить страх смерти» (Макогоненко, I. С. 238). Ср. также точку зрения Д. Н. Овсяннико-Куликовского, согласно которой среди пирующих вообще нет «философов-эпикурейцев, свободных от всех предрассудков и страхов» (*Овсяннико-Куликовский Д. Н. Пушкин // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 26*).

Пушкинская трагедия сопоставлялась не только с «Городом чумы». Отмечалось, что финал «Пира во время чумы» корреспондирует с «Манфредом» («Manfred», 1817) Байрона (см.: Ч.....ов. С. 62) и в то же время содержит полемику с ним. Оба произведения кончаются попыткой Священника вмешаться в судьбу бунтующего против мироздания героя. Но вмешательство аббата в «Манфреде» никак не влияет на предрешенный ход событий — оно скорее демонстрирует бессмысленность его миссии. Последние слова байроновского аббата лишь констатируют факт смерти героя, не внося в сюжет нового поворота. В противоположность этому последние слова пушкинского Священника («Прости, мой сын») кардинальным образом переворачивают сюжет. Для перевода английского «Farewell! farewell!» Пушкин избрал здесь ту русскую форму, в которой помимо семантики прощания содержится и просьба о прощении — т. е. признание собственной вины, один из важнейших моментов классического трагедийного действия. Этот смысловой нюанс, отсутствовавший у Вильсона (и в сюжетно близкой ситуации — у Байрона), обеспечивает трансформацию вильсоновского сюжета, подготавливая последнюю ремарку (также отсутствовавшую в «Городе чумы»), которая указывает на то, что исходная позиция Вальсингама Священником опровергнута. (О значимости того обстоятельства, что акт признания вины связан с фигурой Священника, см.: Беляк, Виrolайнен. С. 94.) С одной из сцен «Манфреда», где любовь уступает могуществу чумы, контрастно соотносили и песню Мери (см.: *Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. С. 176*).

Предпринимались попытки установить и некоторые другие литературные параллели. Так, гимн Вальсингама сопоставлялся с песней Вайделота, а песня Мери — с песней Альдоны из поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод» («Konrad Wallenrod», 1828) (см.: *Асеев Н. Переводы из Адама Мицкевича // Новый мир. 1946. № 1—2. С. 150—153*). Указывалось на сходство гимна Вальсингама с песней Барри Корнуолла «Король смерть» («King Death») (см.: *Михайлов М. Драматические сцены Барри Корнзола // Русское слово. 1860. № 3. С. 215*). Английский текст и перевод песни см.: Яковлев 1922. С. 131—132. Там же подчеркнуто, что сведений о знакомстве Пушкина с этим произведением, не входившим в сборник четырех поэтов, не существует.

К английскому тексту Вильсона, по всей видимости, восходят некоторые из лейтмотивов и сквозных образов цикла «маленьких трагедий». Это позволяет предположить, что замысел «Пира во время чумы», задуманного и написанного позже трех других драм, уже существовал к моменту начала болдинской работы над ними. Так, во всех четырех трагедиях повторяется мотив пира как праздника жизни, пограничного смерти: пир в подземелье («Хочу себе сегодня пир устроить»), приведший Барона к мыслям о неминуемой смерти и мечтам о загробном обладании сокровищами, пир у Лауры, завершившийся смертью Карлоса, смертный пир Моцарта, устроенный Сальери («Как пировал я с гостем ненавистным, Быть может, мнил я, злей-

шего врага Найду»). Гимн Вальсингама в «Пире во время чумы», как и в «Городе чумы», сочинен «прошедшей ночью» («last night»); «безделица» Моцарта в «Моцарте и Сальери» — «намедни ночью». Это более чем словесный повтор — это повтор сюжетной ситуации: ночью, накануне встречи, оба героя создают произведения, которые непосредственно адресованы их собеседникам.

Осенью 1830 г. тема чумы прозвучала в стихотворении Пушкина «Герой», написанном в связи с приездом Николая I в холерную Москву 29 сентября 1830 г. Форма диалога-диспута сближает стихотворение с отмеченными выше чертами поэтики «Пира во время чумы». Сопоставление финала драмы с «Героем» см.: Яковлев 1935. С. 609. О стихотворении и евангельском эпиграфе к нему («Что есть истина?») как ключе к пониманию драмы см.: Нусинов. С. 282. См. также: Удодов Б. Т. Пушкин: художественная антропология. Воронеж, 1999. С. 117—119.

В «Пире во время чумы» актуализированы такие значимые лейтмотивы творчества Пушкина, как мотив мертвой возлюбленной, мотив расточительства сердечных сокровищ и мотив игры с жизнью (со смертью). О первом из них см. наст. т., примеч. к «Каменному гостю», с. 843—844 (в «Пире во время чумы» он реализуется по линии «Вальсингам — Матильда»; идеальным прообразом этой линии служит история Эдмонда и Джени в песне Мери). Второй мотив возникает у Пушкина за два года до создания «Пира во время чумы» в черновой редакции стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») (1828), звучит в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829), в стихах 1830 г. («Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «В часы забав иль праздной скуки...», «Когда в объятиях моих...»), а также в восьмой главе «Евгения Онегина» (строфа III). Мотив проложен в статье И. Л. Панкратовой и В. Е. Хализева «Опыт прочтения „Пира во время чумы“ А. С. Пушкина...» (с. 54—55). Третий, оформляющийся в гимн Вальсингама, разрабатывался Пушкиным еще в начале 1820-х гг. (см. набросок «Мне бой знаком — люблю я звук мечей...», 1820; стихотворение «Война», 1821; ср. также в первой части «Кавказского пленника»: «И жаждой гибели горя...» — Акад. Т. 4. С. 102); см. об этом: Благой 1931. С. 219—220.

Диалог Вальсингама и Священника имеет автобиографическую параллель: состоявшийся в январе 1830 г. поэтический диалог Пушкина с митрополитом Московским Филаретом, ответившим на стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» (опубл. в СЦ на 1830 г.) стихотворным посланием «Не напрасно, не случайно...», на которое Пушкин в свою очередь ответил стихотворением «В часы забав иль праздной скуки...». Историю обмена посланиями см.: Непомнящий 1999. С. 274—279; там же, с. 297—299, 441, см. о смысловой связи с ними «Пира во время чумы».

Современная Пушкину критика «Пиром во время чумы» не заинтересовалась; произведение было расценено как перевод. Так, «Московский телеграф» отмечал «перевод из английской трагедии Вильсона: „Пир во время чумы“ А. С. Пушкина, где прелесть и звучность стихов спорят с глубиной мыслей» (МТ. 1832. Ч. 43. № 1. С. 114; П. в критике, III. С. 149). Ср. также в статье Н. А. Полевого «„Борис Годунов“ А. Пушкина»: «... из переводов его нельзя не заметить некоторых, как то: подражаний Библии и особливо *Отрывка из Вильсоновой трагедии* (...): они прекрасны» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 140; то же: Полевой Н. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1. С. 167; П. в критике, III. С. 211).



Ст. 13. ...*Джаксона*. — В первоначальном варианте: «Венворта» (у Вильсона: «Вентворт»). Имя «Джаксон» (в различной огласовке) дважды появляется в болдинских произведениях 1830 г.: «мадам» Лизы Муромской в «Барышне-крестьянке» зовут мисс Жаксон. Эта английская фамилия была знакома Пушкину по Одессе: семейство Джаксонов входило в круг домочадцев Воронцовых. Н. В. Фридман указывает, что замененная Пушкиным фамилия стала частью выразительного звукового рисунка: «От этого упорного повторения звонких и шипящих звуков, вступающих в различные сочетания (зж, дж, дз, жз) (...) веет могильным холодом» (Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. С. 172).

Ст. 22. *С веселым звоном рюмок...* — Ср. в словаре В. И. Даля: «Чокаются рюмками, когда пьют за чье здоровье».

Ст. 23 — 25. *Он вы был первый Из круга нашего ~ Да будет так!* — Ср. в письме Пушкина к П. А. Плетневу от 21 января 1831 г. по поводу смерти А. А. Дельвига: «Вот первая смерть, мною оплаканная (...) говорили о нем, называя его покойник Дельвиг, и этот эпитет был столь же странен, как и страшен. Нечего делать! согласимся. Покойник Дельвиг. Быть так» (Акад. Т. 14. С. 147; см.: Дарский. С. 65—66).

Ст. 28. *Спой, Мери...* — Отмечалась связь героини драмы с героиней стихотворения «Пью за здравие Мери...», переведенного из Барри Корнуолла той же болдинской осенью (см.: Фридман Н. В. Песня Мери. С. 248).

Ст. 147 — 148. *И к нам в окошко днем и в ночь Стучит могильною лопатой.* — Данный образ, возникающий вслед за уподоблением Чумы Зиме, содержит автореминисценцию — ср. в стихотворении «Зимний вечер» (1825) о буре: «То, как путник запоздалый, К нам в окошко застучит» (Акад. Т. 2. С. 439; см.: Непомнящий 1999. С. 197).

Ст. 152 — 156. *Зажжем огни, нальем бокалы ~ Есть упоение в бою...* — Соположение пира и боя устойчиво для русской литературной традиции. Метафора битвы-пира присутствует, в частности, в «Слове о полку Игореве», которым живо интересовался Пушкин (см.: Устюжанин. С. 91).

Ст. 160. ... *в аравийском урагане ...* — Аравийский ураган — песчаная буря на Аравийском полуострове. В поэме римского поэта Марка Аннея Лукана (Пушкин упоминает его в 1825 г. в «(Возражении на статью А. Бестужева „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов“)» — см.: Акад. Т. 11. С. 25) «Фарсалия, или О гражданской войне» (не позднее 65 г.; рус. пер. С. Филатова — 1819) полководец Катон, образец стоических добродетелей, ведет свое войско через Ливийскую пустыню, где на римлян обрушиваются страшные песчаные бури.

Ст. 171 — 173. *Бокалы пеним дружно мы И Девы-Розы пьем дыханье. Быть может — полное Чумы.* — Отсутствующий у Вильсона образ девы-розы, несущей смерть своему возлюбленному, уже возникал у Пушкина в стихотворении «О дева-роза, я в оковах...» (1824) в контексте истории о соловье и розе.

Ст. 211. *Сознаю беззаконья моего...* — Ср. псалом 50, ст. 5: «Яко беззаконие мое аз знаю» (см.: Непомнящий 1999. С. 298).

Ст. 225. *Матильды чистый дух тебя зовет!* — Возможно, имя жены Вальсингама и для Вильсона, и для Пушкина ассоциировалось с именем проводницы поэта из чистилища в рай у Данте. В 28-й песни «Чистилища» на другом берегу реки, за которой начинается Земной рай, герой видит женщину с лучистым взглядом — посланницу Беатриче. Имя женщины — Мательда. Она ведет героя к реке

Лете, снимающей память земных прегрешений, и к реке Эвное, дарующей память всех благих свершений. Затем она ведет очищенного поэта в Рай (см.: Новикова М. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995. С. 343; там же, на с. 230—235, см. сопоставление поэтики трагедии с «планом» Дантова Ада; Давыдов С. 1) Тайны счастья и гроба: «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» // *Континент*. 1999. № 4 (102). С. 384; 2) Дыхание девы-розы: Автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999 : Материалы и исследования. М., 2001. С. 196—197).

Ремарка после ст. 239. *Председатель остается погружен в глубокую задумчивость.* — Ср. тот же оборот в «Капитанской дочке»: «Я сидел погруженный в глубокую задумчивость, как вдруг Савельич прервал мои размышления» (Акад. Т. 8. С. 311; см.: Филиппова Н. Ф. Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». М., 1991. С. 50).

⟨РУСАЛКА⟩

(С. 177 и 427)

Автографы:

1) В тетр. ПД 838, л. 96—93 об. (заполнялись от конца к началу тетради) — черновой начала сцены «Берег Днепра. Мельница». Текст писан карандашом; расположен между прозаическим отрывком «На углу маленькой площади...» (1829) (конец отрывка — на л. 96) и черновым наброском стихотворения «Бесы» (1830) на л. 88 (л. 88 об.—93 чистые). Напечатано: Якушкин. № 7. С. 50 (в виде сводки и описания). Воспроизведение: Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина «Русалка» / Изд. А. де-Бюнкура; Под ред. Л. Бельского. М., 1901. С. XXV—XXIX; Раб. тетр. Т. 5.

2) В тетр. ПД 841, л. 20 об.—23, 40 об.—41 — а) черновой сцены «Светлица» (л. 20 об.—22); б) черновой сцены «Днепр. Ночь»: монолог Князя (л. 22—22 об.) и наброски песни русалок (л. 22 об.—23, 40 об.—41). Напечатано: Якушкин. № 11. С. 349, 355 (упоминание, четыре стиха из песни русалок); Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина «Русалка». С. 7—8. Воспроизведение: Там же. С. XXX—XXXVI; Раб. тетр. Т. 7.

3) ПД 948, ПД 147, ПД 949 — белой с поправками, переходящий в черновой, — другая редакция начала сцены «Светлица». Исписанный с двух сторон и разрезанный на три части листок бумаги № 42 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — см.: Рукоп. П. 1937. С. 61). Жандармская помета: «78». Листок был разрезан П. И. Бартеневым. Верхняя часть листка (на одной стороне — ст. 1—7, на обороте — ст. 21—25) была подарена им собирателю автографов В. С. Абакумову (1843—1897), затем перешла к другому собирателю, А. Ф. Мартынову (1823—1906), чье собрание поступило в Нижегородский музей, а оттуда — в Горьковский областной исторический архив, где автограф и был обнаружен в 1934 г. В. И. Нейштадтом. Нижняя часть (исправленный вариант ст. 12—15) в 1910 г. была подарена Бартеневым писателю Б. А. Садовскому, от которого в 1935 г. поступила в Государственный Литературный музей в Москве. Центральная часть листка поступила в Пушкинский Дом от С. П. Бартенева (сына издателя «Русского архива») в 1925 г. Напечатано: РА. 1865. № 12. Стб. 1530—1531 (в виде сводки без приведения вариантов; публ. П. И. Бартенева с примечанием, указывавшим, что текст списан с подлинника, хранящегося у А. С. Норова; к Норову листок мог попасть из рук Жуковского, раздававшего друзьям Пушкина некоторые из его автографов); Письма Пушкина и к Пушкину: Новые материалы, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1903. С. 133—134 (ст. 8—20, 26—35 с приведением вариантов; публ. В. Я. Брюсова); *Нейштадт В. И.* 12 строк Пушкина // ЛГ. 1934. № 151 (467), 12 ноября (ст. 1—7, 21—25 в виде транскрипции; публ. В. И. Нейштадта). Историю и описание автографа см.: Лет. ГЛМ. С. 298—299. Факсимильное воспроизведение: Болдинские рукописи. Т. 2. С. 219—220.

4) ПД 950 — белой (сцены «Берег Днепра. Мельница», «Княжеский терем», «Светлица», «Днепр. Ночь», «Днепровское дно» и начало сцены «Берег») — без заглавия, с одновременной и последующей правкой: чернильной, за двумя исключениями дающей законченные чтения, и более поздней карандашной, не везде доведенной до конца. В одном случае (ст. 189 сцены «Берег Днепра. Мельница») по-

верх карандашной правки сделано исправление чернилами. В конце первой сцены — помета: «27 апре⟨ля⟩ 1832» (исправлено из «27 м⟨арта⟩» или «27 м⟨ая⟩»). Перед тремя сценами — позднейшие цифровые пометы: перед сценой «Светлица» — «(II)», перед сценой «Днепр. Ночь» — «(III)», перед сценой «Днепровское дно» — «(I)». На последней странице — план пьесы, не соответствующий порядку следования сцен в белой рукописи. Текст написан на шести листах полного фабричного формата, согнутых пополам и вложенных один в другой (каждый лист заполнен с обеих сторон). Бумага № 226 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — Рукоп. П. 1937. С. 333. Жандармские пометы: «7», «18», «8», «17», «9», «16», «10», «15», «11», «14», «12», «13». Напечатано: Совр. 1837. Т. 6. С. 1—32 (последний слой рукописи — см. ниже; публ. В. А. Жуковского); Анненков. Материалы. С. 362 (план), 364—365 (первоначальный вариант заключительного фрагмента сцены «Княжеский терем»); Мор. 1887. Т. 3. С. 457—479 (с приведением вариантов; публ. П. О. Морозова). Воспроизведение: Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина «Русалка». С. I—XXIV; *Рецензент В., Шемякин М.* Возвращение пушкинской Русалки. СПб., 1998. С. I—XXIV (с уменьшением).

После смерти Пушкина листы с белой рукописью пьесы были сшиты жандармами в одну тетрадь с автографом «Домика в Коломне» таким образом, что драма попала в середину рукописи поэмы. Драма при этом была вложена в нарисованную Пушкиным обложку с изображением рыцаря и надписями: «Драматические сцены 1830», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыты драматических изучений» (ныне — ПД 1621). До того как тетрадь была расшита, она имела шифр ЛБ 2376 А; «Домик в Коломне» занимал л. 1—5, 20—24, обложка к «Драматическим сценам» — л. 6 и 19, «⟨Русалка⟩» — л. 7—18. Драма могла быть вложена внутрь обложки как Пушкиным, так и лицами, которые занимались его бумагами после смерти поэта (либо Жуковским, либо жандармами). В любом случае велика вероятность того, что в архиве Пушкина эти листы находились поблизости друг от друга.

Впервые: Совр. 1837. Т. 6. С. 1—32 с редакторским заглавием «Русалка», с неточностями и исправлениями текста, сделанными, по всей видимости, В. А. Жуковским. Многие исправления являются конъектурами, необходимыми при публикации не завершенного автором текста. Так, в сцене «Берег Днепра. Мельница» в ст. 135 после карандашной правки не хватало одного слога: «Еще с собой привез ( ) ожерелье». В «Современнике» этот стих исправлен: «Еще привез с собою ожерелье». Выбирая такой вариант исправления, редактор либо не разобрал, либо проигнорировал указанную рукой Пушкина перемену слов местами (сначала было вписано: «Еще привез с собой», а затем исправлено на: «Еще с собой привез»). В ст. 178 Пушкин зачеркнул, но ничем не заменил как первый, так и второй вариант реплики Мельника. При публикации в «Современнике» был избран первый вариант: «Что с нею?». Ст. 192—193 и 195 остались недоработанными после карандашной правки. В «Современнике» они напечатаны с конъектурами: «Да кто же, кто невеста? на кого Он променял меня? О, я узнаю»; «Отстань от нас! ты видишь: две волчихи». То же касается ст. 220—221, но в этом случае правка Пушкина явно не была разобрана и потому не учтена. В ст. 220 вместо оставшегося после карандашной правки: «Змеей, змеей он меня» напечатано: «Змеей, змею он меня — » (в «Современнике» одной стопы не хватает). В ст. 221 Пушкин вписал карандашом реплику Мельника «Опомнись», не указав на ее принадлежность этому персонажу. Редактор «Со-

временника» принял реплику за ремарку и для сохранения размера стиха восстановил вычеркнутое карандашом слово «опутал»:

Не жемчугом опутал (*рвет с себя жемчуг*)...  
(*Опомнясь*) Так бы я

В сцене «Княжеский терем» в ст. 38 после поправки, сделанной чернилами, не доставало одного слога:

Я знаю кто  
(*встает изо стола и говорит тихо конюшему*)  
Мельничиха здесь

В «Современнике» стих напечатан с редакторской конъектурой:

Я знаю кто  
(*встает изо стола и говорит тихо конюшему*)  
Ведь мельничиха здесь

В сцене «Светлица» недоработанным был сочтен оставшийся неполным ст. 29, и потому ст. 28—29 были исправлены следующим образом: «Родимая: ну в ком ему найти, Как не в тебе, сокровище такое?». В ст. 39 этой сцены в автографе, вероятно, была допущена описка. Ст. 38—39 здесь читаются:

И князя вы осмелились оставить  
Так одного; усердные вы слуги!

В черновом автографе было иначе:

И князя вы осмелились оставить  
Там одного; усердные вы слуги!

В «Современнике» ст. 39 принял тот же вид, что и в черновом автографе. В сцене «Днепровское дно» после карандашной правки неполным остался ст. 37. Редактор «Современника» напечатал его в том виде, в каком он существовал до карандашной поправки, но это вынудило его внести конъектуры в ст. 36. В результате эти два стиха приняли следующий вид: «Прошло уже двенадцать полных лет; Я каждый день о мщеньи помышляю — ». Ст. 6—7 сцены «Берег» в «Современнике» читаются: «Здесь некогда меня встречала Свободного свободная любовь». Ст. 6 именно в таком недоработанном виде (в нем не достает одной стопы) остался после чернильной правки Пушкина. В ст. 7 сравнительно с автографом во избежание повтора слово «Свободная» заменено на «Свободного».

В ряде случаев редакторское вмешательство в пушкинский текст носит следы поспешности. Так, в сцене «Берег Днепра. Мельница» недоработанный ст. 86 в «Современнике» исправлен на: «Уж не сердит ли на меня?» (четыре стопы вместо пяти). В сцене «Светлица» в ст. 26 редактор восстановил вычеркнутое, затем восстановленное, а затем снова вычеркнутое Пушкиным слово «умом», в результате чего получилось шесть стоп вместо пяти: «Ты всем взяла: умом, красою ненаглядной».

Мелким исправлениям пушкинский текст подвергся и в ряде мест, имеющих в рукописи законченный вид. Так, в сцене «Берег Днепра. Мельница» в начальной ремарке вместо: «Мельник, дочь его» напечатано: «Мельник и дочь его»; в ст. 219 вместо: «змия» напечатано: «змея»; в ремарке внутри ст. 224 слово «сывает» заменено на: «снимает». В сцене «Княжеский терем» в ст. 30 слово «слышала» заменено на: «слыхала». В сцене «Светлица» в ст. 6 слово «ранешенько» заменено на: «ранехонько». В сцене «Днепр. Ночь» ст. 31 («Дочь бедную оплакал он недолго») исправлен на: «Дочь бедную оплакивал он долго»; ст. 40 («Посыпались как пепел на меня») исправлен на: «Как дождь, посыпались на меня!»; в ст. 49 слово «стережет» заменено на: «сторожит»; в ст. 68 вместо: «на могилке» напечатано: «на могиле»; в ст. 106 слово «Погодим» заменено на: «Подождем». В сцене «Днепровское дно» ст. 19 («Надеюсь я. На берег наш сегодня») исправлен на: «Надеюсь я. К нам на берег сегодня». В сцене «Берег» ст. 16 («Откуда ты, прекрасное дитя?») исправлен на: «Откуда ты, прелестное дитя?». Возможно, некоторые из разночтений автографа и посмертной публикации возникли не вследствие сознательной правки текста, а в результате ошибок при переписке или при наборе рукописи. Разночтение такого рода, по всей видимости, имеется в ст. 45 сцены «Берег Днепра. Мельница», где вместо вполне отчетливо написанного в автографе «Да пировать, да обижать соседей» напечатано: «Да пировать, да обирать соседей». В сцене «Днепр. Ночь» ст. 13—14, неоднократно правленные Пушкиным как чернилами, так и карандашом, возможно, не были разобраны редактором, который напечатал их в следующем виде: «Тише! птичка под кустами Встрепенулася во мгле». Не исключено, однако, и то, что редактора не удовлетворил ни последний, ни предпоследний вариант этих стихов в автографе. Разночтение в ст. 3 сцены «Днепровское дно», где вместо: «Плывите вверх под небом поиграть» напечатано: «Плывите вверх под небом попарить», могло быть следствием исправления, но могло возникнуть и оттого, что переписчик не разобрал последнее слово.

Пушкинский ритм изменен вследствие редакторского вмешательства в ст. 31—33 сцены «Княжеский терем», которые получили в «Современнике» следующий вид: «Про вести наши, про речные? Как вечер у нас краса-девица утопилась, Утопая, милова друга проклонила».

Иногда редактор отдавал предпочтение не последнему варианту, а более раннему либо контаминировал их. Так, в сцене «Берег Днепра. Мельница» в ст. 159 вместо: «мошонка» напечатано: «мешочек». В сцене «Княжеский терем» в ремарке в ст. 54 не учтена последняя поправка, в результате чего ремарка получила в «Современнике» следующий вид: «Молодые уходят в спальню. Все расходятся, кроме свахи и дружки». В ст. 102—104 сцены «Днепр. Ночь» редактор предпочел последнему слою правки предпоследнее чтение автографа: «Поздно. Волны охладели, Петухи вдали пропели, Вись небесная темна». Это могло быть как сознательным выбором, так и результатом того, что последний вариант был записан рядом с предпоследним мелким неразборчивым почерком.

В сцене «Берег Днепра. Мельница» начало реплики Мельника в ст. 153, первоначально читавшееся: «Не угодно ль, князь», было исправлено на: «Не угодно ль будет», но затем Пушкин вычеркнул слово «будет», ничем его не заменив. Вероятнее всего, он хотел восстановить первоначальное чтение, однако графически этого не отметил. Редактор «Современника» выбрал вариант: «Не угодно ль будет».

Лишь некоторые отступления первой публикации от белого автографа можно однозначно квалифицировать как ошибки в прочтении текста. Так, в сцене «Берег

Днепра. Мельница» конец ст. 140 («Постой») ошибочно сочтен репликой Князя, перебивающей речь дочери Мельника. В сцене «Княжеский терем» пропущены ремарка «(Конюшему)» в ст. 48 и слово «потом» в ремарке между ст. 52 и 53. Ст. 66—68, следовавшие за вычеркнутыми, выпали. В первый монолог Князя в сцене «Днепр. Ночь» перенесены только два первых стиха монолога из сцены «Берег»: «Невольно к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила». Они повторяются и в сцене «Берег». Такое решение возникло в связи с неверной интерпретацией пометы на полях перед ст. 26 сцены «Днепр. Ночь», сделанной Пушкиным в связи с размышлениями над изменением композиции пьесы (см. об этом ниже, с. 907, 908, 912—913).

В сцене «Днепровское дно» ст. 10 оставлен незавершенным: «Я к де-ду . . . . .». Вероятно, карандашная правка Пушкина осталась здесь неразобранной. Неясно, однако, почему не был напечатан первоначальный, отчетливо написанный чернилами вариант стиха.

Текст пьесы в «Современнике» кончается строкой отточий, указывающей на то, что издатели оценивали его как неоконченный.

Перепечатывая текст пьесы в Посм., Жуковский исправил ошибку в ст. 140 сцены «Берег Днепра. Мельница». Другие разночтения публикации Совр. и автографа сохранились в Посм.

Печатается по беловому автографу ПД 950 с редакторским заглавием, данным при первой публикации и следующими редакторскими конъектурами.

Обозначения действующих лиц, записанные в автографе в сокращенном виде, печатаются полностью, без угловых скобок.

В сцене «Берег Днепра. Мельница» в ст. 135, где после карандашной правки не хватало одного слога, введена конъектура, принятая в издании Пушкин 1935 и в Акад: «Еще с собой привез (я) ожерелье».

Ст. 192—193 после карандашной правки читались:

Да кто ж невеста — на кого  
Он променял меня? я узнаю

В ст. 192 — четыре стопы вместо пяти, в ст. 193 недостает одного слога. В настоящем издании в ст. 192 принимается конъектура С. М. Бонди, предложенная в издании Пушкин 1935:

Да кто ж ⟨его⟩ невеста? на кого

В ст. 193 принимается конъектура, предложенная в «Современнике»:

Он променял меня? ⟨О,⟩ я узнаю

Ст. 195 той же сцены после карандашной правки читался:

Отстань от нас — ⟨            ⟩ видишь, две волчихи

В настоящем издании (как в Пушкин 1935 и в Акад.) печатается предпоследнее чтение автографа:

Отстань от князя — видишь, две волчихи

В сцене «Княжеский терем» ст. 38 после исправления, сделанного чернилами, остался недоработанным (в нем недостает одного слога):

Я знаю кто  
(Встает изо стола и говорит тихо конюшему.)  
Мельничиха здесь.

В изданиях Анн., Генн. 1859, Генн. 1869—71, Ефр. 1880, Ефр. 1882, Ефр. 1887 и Мор. 1887 стих печатался с конъектурой, предложенной в «Современнике» (в Мор. 1903—06 стих напечатан с той же конъектурой, но в примечании указан первоначальный вариант: «Она сюда прокралась»; в Ефр. 1903—05 в основном тексте дан первоначальный вариант, а в примечании указана поправка: «Мельничиха здесь»; в Венг. (Т. 3. С. 366; публ. П. О. Морозова) стих представлен в недоработанном после поправки виде). Конъектура, сделанная в «Современнике», не представляется достаточно удачной в смысловом отношении: фраза «Ведь мельничиха здесь» подразумевает, что Князь с самого начала знает о присутствии дочери Мельника на свадьбе, а это противоречит пушкинскому тексту. В Пушкин 1935 и в Акад. в основном тексте приведен первоначальный вариант этого стиха:

Я знаю кто.  
(Встает изо стола и говорит тихо конюшему.)  
[Она сюда прокралась].

В результате такого решения из основного текста оказалась исключенной немало-важная деталь: обозначение героини как «мельничихи», единственный раз встречающееся в тексте пьесы именно в этом стихе. Поэтому в настоящем издании ст. 38 печатается в том виде, в каком он остался после исправления:

Я знаю, кто.  
(Встает изо стола и говорит тихо конюшему.)  
( ) Мельничиха здесь.

В сцене «Светлица» в ст. 39 принята такая же конъектура, как в «Современнике» (см. выше, с. 899). Она соответствует чтению этого стиха в черновом автографе. В данном контексте представляется весьма маловероятным, что Пушкин сознательно исправил «Там» на «Так».

В сцене «Днепр. Ночь» издатели Пушкин 1935 и Акад. считали зачеркнутыми ст. 1—4 (начало песни русалок). По предположению С. М. Бонди, Пушкин намеревался не выкинуть их, начав песню со слов «Любо нам ночной порою...», а переработать (Бонди 1935-1. С. 617) — на этом основании данные стихи вводились в состав основного текста в квадратных скобках. Между тем явных следов вычеркивания этих стихов рукопись не содержит. Они лишь частично пересечены очень слабой чернильной линией, которая является отпечатком непросохшего вычеркивания со смежной страницы. В настоящем томе они печатаются поэтому без квадратных скобок. Показательно, что редактор «Современника», не восстанавливавший зачеркнутые фрагменты пьесы, поместил данные стихи в начале сцены.

Ст. 17—25, перенесенные в сцену «Днепр. Ночь» из сцены «Берег», печатаются в том виде, какой они получили в результате не доведенной до конца правки.

Ст. 41 той же сцены в автографе читается:

Передо мной стоит он гол и черн



Последнее слово, вероятно, записано ошибочно: «черн» вместо полной формы прилагательного — «черен», которая и вводится в состав основного текста.

В сцене «Днепровское дно» в результате карандашной правки ст. 36—37 ст. 37 остался неполным. В этом виде он печатается в основном тексте — ср. такие же неполные стихи в сцене «Светлица» (ст. 29 и 46).

Черновые автографы трех сцен, редакция начала сцены «Светлица», записанная на отдельном, позднее разрезанном, листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949), варианты белого автографа и план, записанный в конце белой рукописи, печатаются в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты». Здесь же, а не в составе основного текста, печатается сцена «Берег» в ее первоначальном виде (обоснование такого решения см. ниже, с. 912—913).

Датируется предположительно концом 1828-го—1832 г. по положению черновых автографов в рабочих тетрадях Пушкина и по помете в беловом автографе.

Замысел пьесы возник не позднее 1826 г. С. П. Шевырев, вспоминая о своем общении с Пушкиным, сообщал, что именно в это время поэт задумал «Русалку», драму «Ромул и Рем» и «Каменного гостя» (см.: Шевырев С. Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI // Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245). 19 февраля 1827 г. друг Мицкевича Франтишек Малевский, познакомившийся с Пушкиным осенью 1826 г., записал в дневнике сюжеты его драматических замыслов. Комментируя запись Малевского «Трагедия Павла. Мельник», Т. Г. Цявловская заключает: «Мы узнаем, что драма о Павле I (...) как-то уже воплощалась в его сознании; иначе едва ли бы стал он говорить о своем замысле в широком писательском круту. (...) То же самое относится и к „Русалке“, замысел которой, оказывается, намного опередил ее написание» (Цявловская Т. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского // ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 264).

Тетрадь ПД 838 (так называемый «Красный альбом»), в которой расположен черновой автограф первой сцены, начала заполняться в 1828 г., к которому относится и большая часть сделанных в ней записей. Тетрадь заполнялась с двух сторон. Основной массив записей в ней составляют черновики поэмы «Полтава»: в прямом положении тетради записи, относящиеся к «Полтаве», оканчиваются на л. 72 об., с обратной стороны, в перевернутом положении тетради — на л. 103. Сразу за черновиком «Полтавы» в прямом положении тетради, на л. 73 об.—77 расположено окончание чернового автографа седьмой главы «Евгения Онегина». Эти группы записей, несомненно, предшествовали черновому автографу первой сцены «⟨Русалки⟩», который записан на оставшихся чистыми листах в середине тетради. «Полтава» была завершена Пушкиным в конце октября 1828 г.: 16 октября — дата на листе с окончанием третьей песни поэмы в первом беловом автографе (ПД 101), 27 октября — дата на л. 72 тетради ПД 838 с черновым и перебеленным автографами Посвящения. Седьмая глава «Онегина» окончена 4 ноября 1828 г. (дата на последнем листке первоначального белого автографа главы — ПД 157). Эти даты определяют верхнюю границу датировки сцены «Берег Днепра. Мельница» как ноябрь—декабрь 1828 г., причем с большой степенью вероятности эта часть датировки может быть сужена до декабря и даже до второй половины декабря 1828 г. Едва ли Пушкин обратился к новому большому замыслу прямо в ноябре 1828 г., когда еще продолжалась работа над «Полтавой»: ноябрем—первой половиной декабря датируется окончательная беловая рукопись поэмы, переданная 16 декабря 1828 г. в Москве М. П. Погодину для снятия копии. Нижняя граница датировки чернового автографа первой сцены определяется датой под первой сценой

в беловом автографе — 27 апреля 1832 г. Из обозначенного периода следует исключить промежуток 1 мая—20 сентября 1829 г. — время кавказского путешествия Пушкина, в котором он не пользовался тетрадью ПД 838, и 1 сентября—5 декабря 1830 г. — время поездки в Болдино, куда Пушкин не брал рабочих тетрадей. Таким образом, по положению в тетради ПД 838 и по дате в белой рукописи черновой автограф первой сцены датируется ноябрем (вероятнее, декабрем) 1828-го—апрелем 1832 г. Имеются, однако, основания предполагать, что сохранившийся черновик первой сцены был создан позднее черновых автографов сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь», которые были записаны в тетрадь ПД 841 между 2 ноября и 23 декабря 1829 г. (см. ниже; местоположение сохранившихся черновых автографов сцен «Берег Днепра. Мельница» и «Светлица» и «Днепр. Ночь» в двух разных тетрадях говорит за то, что создавались они не одновременно). С. М. Бонди попытался датировать черновик сцены «Берег Днепра. Мельница», основываясь на не вполне точном утверждении В. Я. Брюсова, что «до 1830 г. Пушкин в пятистопном ямбе всегда строго соблюдал мужскую цезуру после второй стопы» (Венг. Т. 2. С. 606). Исходя из того, что из 62 стихов чернового автографа первой сцены 23 стиха написаны без соблюдения цезуры, Бонди заключил, что данный текст создавался не ранее осени 1830 г. (см.: Бонди 1935-1. С. 621). В. Б. Сандомирская, датируя черновик «(Русалки)» в описании тетради ПД 838, принимает точку зрения С. М. Бонди (см.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД № 838): (История заполнения) // ПИМ. Т. 10. С. 263). Между тем обращение к бесцезурному ямбу наметилось в творчестве Пушкина еще до 1830 г. (см.: Хворостьянова Е. В. Драматический стих Пушкина — наст. т., с. 555—556), а потому наличие бесцезурного варианта этого размера не может служить датирующим признаком, указывающим на 1830 г. С точки зрения Е. В. Хворостьяновой, драма сначала писалась привычным цезурованным пятистопным ямбом (сцены в тетради ПД 841), а затем ее метрический рисунок претерпел изменения: был избран бесцезурный вариант размера. Второе решение явно было более поздним, поскольку белой автограф писан бесцезурным стихом. Вероятно, и черновой автограф сцены «Берег Днепра. Мельница» был создан на более позднем этапе работы (см. там же, с. 560—561). В этом случае данную сцену можно датировать январем 1830—апрелем 1832 г.

Черновая рукопись сцены «Светлица» и начала сцены «Днепр. Ночь» расположена в тетради ПД 841 среди произведений, написанных в ноябре—декабре 1829 г. (описание тетради см.: Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841: (История заполнения) // ПИМ. Т. 12. С. 243—277; см. также: Бонди 1935-1. С. 620). Некоторые из них датированы Пушкиным. Раньше сцен «(Русалки)», расположенных на л. 20 об.—23, записано стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне...» с пометой «2 ноября 1829» (л. 16—17), позже сцен — стихотворение «Поедем, я готов. Куда бы вы друзья...» с пометой «23 дек(абря)» (л. 26) и начало восьмой главы «Евгения Онегина» с пометой «1829 24 дек(абря)» (л. 26 об.). Тексты, расположенные на л. 16 об.—23, включая «(Русалку)», в большинстве своем написаны одними чернилами. Сцены из «(Русалки)», записанные в этой тетради, датируются, таким образом, временем между 2 ноября и 23 декабря 1829 г. Наброски песни русалок, сделанные в той же тетради на л. 41 (карандашом) и 40 об. (чернилами) могли возникнуть и позже. Чернила на л. 40 об. похожи на те, которыми делались поправки на л. 23 в монологе Князя. Сопоставление записи на л. 40 об. с записью тех же стихов песни русалок в белой рукописи

(ст. 13—16 сцены «Днепр. Ночь») позволяет допустить, что работа над ними в белой рукописи и в черновой тетради велась параллельно (похожи не только чернила и почерк, но и последовательность поправок). Возможно, тогда же (т. е. не ранее конца апреля 1832 г.) вписывались дополнения в монолог Князя на л. 23 рабочей тетради.

Датируя черновик начала первой сцены временем не ранее осени 1830 г., С. М. Бонди считал, что работа над драмой началась с создания сцен, записанных в тетради ПД 841 (Бонди 1935-1. С. 621). Это представляется весьма вероятным, однако допустимая верхняя граница датировки первой сцены — ноябрь (декабрь) 1828 г. — не позволяет полностью исключить иное решение.

Редакция сцены «Светлица», записанная на отдельном листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949), не включает всего содержания сцены в том виде, в каком оно представлено как в черновом, так и в беловом автографе, и поддается лишь предположительной датировке. Возможно, что она была создана в Болдине в 1830 г.: именно в это время Пушкин пользовался бумагой № 42 (см.: *Борисова Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: (История создания) // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы VII Междунар. пушкинской конф. «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 31 мая—4 июня 2004 г. СПб.; Великий Новгород, 2004. С. 114—115). В таком случае запись на отдельном листке отражает попытку переделки сцены, цель которой — разнообразить художественный строй произведения. Но нельзя исключать и того, что данный набросок, выполненный в народнопоэтическом стиле, был сделан на более раннем этапе работы над пьесой, чем черновой автограф в тетради ПД 841. Менее вероятно возникновение редакции, записанной на отдельном листке, после перебеливания пьесы, поскольку некоторые стихи этой альтернативной редакции ближе к черновому варианту сцены, чем к беловому (см.: Бонди 1935-1. С. 612).

Дата завершения белой рукописи первой сцены стоит в автографе ПД 950: 27 апреля 1832 г. Можно допустить, что перебеливание остальных сцен и запись плана на последней странице этой рукописи происходило около того же времени. Цифровые пометы «(II)» (перед сценой «Светлица»), «(III)» (перед сценой «Днепр. Ночь») и «(I)» (перед сценой «Днепровское дно») сделаны явно позднее: они проставлены более толстым пером и более темными чернилами.

В сцене «Княжеский терем» использован фольклорно-этнографический материал, собранный в Болдине, где Пушкин бывал осенью 1830, 1833 и 1834 гг. (см. об этом ниже, с. 918—919). Вероятнее всего, несохранившийся черновой автограф этой сцены был создан не ранее осени 1830 г.

Автографы позволяют проследить творческую историю пьесы (подробный анализ их дан С. М. Бонди: Бонди 1935-1. С. 610—621).

Черновик начала первой сцены содержит сравнительно небольшое количество правки. Текст по преимуществу писался легко, без колебаний и раздумий.

Черновые автографы окончания первой сцены и сцены «Княжеский терем» неизвестны.

В черновом тексте сцены «Светлица» множество переделок, которые касаются не только отдельных слов и выражений, но и целых фрагментов.

Сразу же после сцены «Светлица» была начата сцена «Днепр. Ночь», открывавшаяся в черновике испещренным многочисленными поправками монологом Князя. Затем следовало появление не Мельника (как в беловом автографе), а русалок.

Песня русалок в черновике не сложилась в цельный текст — она представлена набросками, в которых многократно варьируются исходные образы. Пушкин упорно работал над подбором звуков и чередованием метров. Кроме того, передавая картину ночного пейзажа, увиденного сквозь воду русалками, Пушкин искал формулу, дающую толчок развитию действия. Если первоначально в песнях русалок было: «Кто-то ходит над водами...» — и давались варианты ответа: «Это месяц — он над нами Ходит в ясных(?) небесах» или «Туча ходит в небесах» — то в конце концов уже на другой странице тетради и, возможно, значительно позже была найден ответ, близкий к варианту белого автографа: «Тише, тише — над водами Что-то дрогнуло во мгле Между месяцем и нами Кто-то ходит по земле». Этот вариант предполагал, что присутствие Князя замечено таинственными обитателями Днепра и его берегов.

Заглавие в беловом автографе отсутствует. Возможно, Пушкин собирался сделать отдельную обложку для рукописи. Однако не исключено, что отсутствие заглавия свидетельствует о недостаточной проясненности самого замысла на этапе создания беловика. Показательно, что в 1826 г. Пушкин обозначал свой замысел словом «Мельник», и, значит, тогда именно Мельник должен был занимать центральное место в сюжете. К 1832 г. это явно уже не соответствовало содержанию пьесы, но и иное заглавие ни разу не зафиксировано в известных на сегодняшний день бумагах поэта.

Беловая рукопись создавалась в несколько приемов. Одна из пауз отмечена датой в конце первой сцены.

До поправок текст белого автографа в основном соответствовал последнему слою черновых рукописей. Наибольшие расхождения белой и черновой рукописей наблюдаются в сцене «Светлица». Переписывая первый монолог Княгини, Пушкин пересмотрел свою правку этого места в черновике и использовал первоначальные черновые варианты. Были введены и существенные содержательные изменения. Пушкин вычеркнул уже переписанные с черновика реплики Княгини и Мамки о любви Князя к дочери Мельника. Сразу же вслед за этим был введен новый мотив — жалобы Княгини на бездетность. При переработке черновика ст. 29 остался неполным — либо вследствие незавершенности работы над текстом, либо намеренно, как последний, 46-й стих.

Сцена «Днепр. Ночь», лишь намеченная в черновике, в беловом автографе получила новую композицию. Песня русалок открывает сцену (а не следует за монологом Князя, как в черновике). После монолога происходит встреча Князя не с русалками (как, скорее всего, должно было развиваться действие в недописанном черновике), а с безумным Мельником. Продолжение сцены, по всей видимости, переписывалось с не дошедшего до нас черновика. В тексте имеются описки, как правило возникающие именно при переписывании. После ст. 41, который кончается на середине фразы («Несчастный, он помешан. Мысли в нем»), ошибочно записано: «Ст(арик)». Не дописав реплики Князя, Пушкин чуть было не перешел к реплике Старика, но затем спохватился и продолжил недописанную реплику, записав ст. 42 поверх слова «Ст(арик)».

Сцена «Берег» осталась незавершенной и содержательно, и графически (конец каждой сцены Пушкин обозначал маленькой виньеткой из черточек разной длины — виньетка отсутствует только в конце рукописи).

На последней странице белой рукописи записан план иной, сравнительно с беловым автографом, драматической композиции:

Мельник и его дочь  
Свадьба  
Княгиня и мамка  
Русалки  
Князь, старик и Русалочка  
Охотники

Тем же тонким пером и таким же мелким, как в плане, почерком в рукопись внесены ряд поправок, очевидно сделанных тогда же, когда создавался план. Сюда относятся: переработка финала сцены «Княжеский терем»; возможно, поправки в ст. 26—27 и последний вариант ст. 33 в сцене «Светлица»; помета «Невольню к этим грустным бер(егам)» в начале первого монолога Князя в сцене «Днепр. Ночь», указывающая на перенос в это место первых девяти стихов сцены «Берег» (которая в результате оказалась практически разрушенной), и последний вариант ст. 102—105 сцены «Днепр. Ночь».

План на последней странице рукописи обычно рассматривается как план всей пьесы. Однако нельзя исключить возможность того, что план охватывает лишь какую-то часть замысла. Впоследствии, оставив работу над пьесой и посвятив стихотворение «Яныш королевич» (в цикле «Песен западных славян», 1834) сюжету о возлюбленной-русалке, Пушкин изобразил ее встречу с королевичем и их диалог, сопроводив эту стилизацию народной баллады характерным примечанием, предупреждающим о потенциальной возможности развития, «разрастания» ее сюжета: «Песня о Яныше королевиче в подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю» (Акад. Т. 3. С. 369). «Оригинал» «Яныша королевича» неизвестен — вероятнее всего, это собственное произведение Пушкина, и речь, таким образом, идет не о реально существующем «очень длинном» повествовании, а о сюжете, видевшемся поэту в его воображении.

Момент возникновения плана в ПД 950 и его содержание не поддаются вполне однозначной трактовке; по поводу них существуют альтернативные гипотезы, предложенные С. М. Бонди (Бонди 1935-1. С. 618—619) и В. Э. Рецетпером (*Рецептер* В. Э. 1) Над рукописью «Русалки» // ВЛ. 1976. № 2. С. 219—262; 2) О композиции «Русалки» // РЛ. 1978. № 3. С. 90—105; перепечатано в кн.: *Рецептер В., Шемякин М.* Возвращение пушкинской Русалки. С. 143—157; 3) «Высокая трагедия»: («Русалка» и драматическая реформа Пушкина) // Московский пушкинист. М., 1997. Вып. 4. С. 233—277; 4) История читательских заблуждений: (Последняя трагедия) // *Рецептер В., Шемякин М.* Возвращение пушкинской Русалки. С. 59—93).

С точки зрения Бонди, все страницы белой рукописи заполнялись подряд и план был записан в последнюю очередь, вслед за наброском сцены «Берег». Три первых пункта плана однозначно соответствуют содержанию и расположению трех первых сцен. Остальные три пункта отражают намерение Пушкина изменить композицию следующих сцен. Сцену, обозначенную в плане названием «Русалки», Бонди идентифицирует со сценой «Днепровское дно», перенесенной в плане с пятого места на четвертое. Сцене «Князь, старик и Русалочка» соответствуют, по его мнению, две сцены белой рукописи: «Днепр. Ночь» и «Берег». По новому плану, они подлежали объединению и должны были получить новое, неизвестное нам, содержание, связанное со встречей Князя и Русалочки. Соединение двух сцен исключало повтор аналогичных драматических положений (приход Князя на берег Днепра в белой

рукописи повторялся в двух сценах). Намерение объединить сцены «Днепр. Ночь» и «Берег» зафиксировано в рукописи. В первой из них в начало монолога Князя (сразу после песни русалок) вписан начальный стих монолога, которым открывается сцена «Берег», — очевидно, два монолога должны были слиться. Для этой цели подходили ст. 1—9 из сцены «Берег». Оставшиеся семь стихов этой сцены отчеркнуты фигурной скобкой. По своему содержанию отчеркнутые стихи не годились для переноса, так как в них речь шла о «вчерашней» встрече с Мельником и о появлении Русалочки, т. е. о событиях, которым еще только предстояло произойти в сцене «Князь, старик и Русалочка». Показательно, что строка «Невольно к этим грустным берегам» вписана в монолог Князя в сцене «Днепр. Ночь» тем же узким и тонким почерком, несколько отличным от почерка всей белой рукописи, что и план, записанный на ее последней странице. Это может свидетельствовать о том, что Пушкин сразу же попробовал реализовать переработку, намеченную в плане, но на самом начальном этапе переделка прервалась. Наиболее загадочным остается последний пункт плана — «Охотники». Здесь могла предполагаться отдельная, вовсе не написанная сцена, но Бонди не исключает и вероятности того, что данным словом обозначена не особая сцена, а заключение сцены «Князь, старик и Русалочка», аналогичное появлению охотников, посланных Княгиней, в сцене «Днепр. Ночь» (подобное предположение высказано и в статье И. Н. Жданова, см.: Жданов. С. 159).

В. Э. Рецептер предлагает иную версию очередности работы над сценами и планом. С его точки зрения, приступая к созданию белой рукописи, Пушкин предполагал композицию из четырех сцен. Записав три первые и обратившись к черновику четвертой — «Днепр. Ночь», — поэт решил переменить план этой сцены, в черновике начинавшейся с появления Князя, за монологом которого следовала песня русалок. Приняв решение поменять эти явления местами, Пушкин стал набрасывать план. Три его первых пункта фиксируют три первые, уже написанные, сцены (в этом отношении Рецептер соглашается с Бонди), а четвертый, пятый и шестой пункты отражают замысел трех явлений последней, четвертой сцены, которая должна начаться с песни русалок, включить встречи Князя со Стариком, а затем с Русалочкой и завершиться появлением охотников. Приступив к реализации плана и дойдя до стиха «Посыпались как пепел на меня», Пушкин вновь прервал работу, поняв, что содержание ненаписанной части трагедии не укладывается в одну сцену. Именно тогда на предпоследней странице рукописи возник набросок «Берег», оставшийся незаконченным. Повторная ситуация прихода Князя на берег ослабляет динамику действия, а впечатление от встречи с Русалочкой ослабляется впечатлением от уже состоявшейся встречи со Стариком. Разрешением колебаний и затруднений явился возникший после третьего перерыва в работе замысел сцены «Днепровское дно», в которой по образцу классицистической трагедии в пересказе описаны состоявшаяся встреча Русалочки со Стариком и предстоящая встреча Русалочки с Князем. Этот замысел позволял реализовать пункт плана «Князь, старик и Русалочка», не прибегая к повторению уже воплощенной драматической ситуации. Приняв такое решение, Пушкин «на одном дыхании» закончил сцену «Днепр. Ночь» и тут же написал сцену «Днепровское дно». Перенос части монолога Князя из сцены «Берег» в сцену «Днепр. Ночь» представляется Рецептеру несомненным.

Бесспорных доказательств того, что работа шла именно в таком порядке, не имеется. Неизвестно, какое количество сцен задумывал Пушкин в момент начала работы над белой рукописью — оно не определяется ни по черновикам, по всей види-

мости не дошедшим до нас в полном составе, ни по самой белой рукописи. Наименее убедительным является утверждение Рецеттера, что план и сцена «Берег» были записаны не в конце, а в середине работы над беловиком. Все страницы «тетрадки» заполнены сплошь, между концом сцены «Днепровское дно» (л. 11 об., на котором, согласно версии Рецеттера, сделана последняя по времени запись в белой рукописи) и листом, на котором записаны сцена «Берег» (л. 12) и план (л. 12 об.), нет ни одной пустующей страницы или хотя бы пробела. Такое точное совпадение объема, необходимого для последней записи, с объемом оставшегося в тетради свободного места представляется маловероятным. Естественнее поэтому выглядит предположение Бонди о последовательном заполнении страниц. Главным аргументом Рецеттера служит то обстоятельство, что в плане упомянуты все действующие лица (каждое — в той сцене, где оно играет наиболее значимую роль), за исключением Старшей русалки. Пропуск столь важного персонажа объясним, по мнению Рецеттера, лишь тем, что в момент создания плана сцена «Днепровское дно» еще не была написана. Однако недоумение по поводу отсутствия в плане Старшей русалки снимется и в том случае, если следовать версии Бонди, согласно которой пункт «Русалки» обозначает сцену «Днепровское дно». Рецеттер обращает внимание на то, что формулировки трех первых пунктов плана повторяют ремарки, открывающие каждую из трех первых сцен. В продолжение этой логики он отмечает, что сцена «Днепр. Ночь» начинается с песни русалок (соответственно слово «Русалки» стоит первым после обозначения сцены). Однако подзаголовок сцены «Днепровское дно» — «Терем русалок», за ним следует ремарка: «Русалки прядут около своей царицы». Записывая план, Пушкин действительно сначала близко следовал за первыми ремарками сцен, но в то же время передавал их не вполне точно. Так, первая ремарка первой сцены — «Мельник, дочь его», а первый пункт плана — «Мельник и его дочь». Таким образом, предложенная Бонди расшифровка пункта «Русалки» как обозначающего сцену «Днепровское дно» также должна быть признана вполне убедительной.

Вероятнее всего, реализация плана предполагала серьезную и оставшуюся неосуществленной переработку сцены «Днепр. Ночь», в которой должна была, как считал Бонди, появиться Русалочка.

Позже чем создавались белая рукопись и план, Пушкин проставил цифровые пометы «(II)», «(III)» и «(I)» соответственно перед сценами «Светлица», «Днепр. Ночь» и «Днепровское дно». Цифровые пометы рассматривались обычно как еще одна попытка перепланировки пьесы (иную, не менее правдоподобную версию их трактовки см. ниже, с. 913). Следуя этим пометам, Б. В. Томашевский при подготовке текста «⟨Русалки⟩» в однотомном издании «Сочинений» Пушкина принял решение восстановить «окончательный порядок сцен, установленный Пушкиным в автографе» (Пушкин А. Соч. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л.: ГИЗ, 1924. С. 492). За первыми двумя сценами здесь следовали сцены «Днепровское дно», «Светлица», «Днепр. Ночь» (с перенесенными в начало первого монолога Князя стихами 1—9 из сцены «Берег») и незавершенная сцена «Берег», представленная последними семью стихами белой рукописи, отчеркнутыми Пушкиным. Реконструкция Томашевского подверглась критике со стороны Г. О. Винокура, указавшего, что при перестановке сцен нарушенной оказалась хронология событий, разворачивающихся в драме. Выход Князя к Днепру в сцене «Берег» происходит на следующий день после его встречи с Мельником в сцене «Днепр. Ночь» («Князь. Печальные, печальные мечты. Вчерашняя мне встреча оживила») и в тот же день, когда происходит действие в сцене «Днепровское дно» («Русалка. Послушай,

дочка. Нынче на тебя Надеюсь я. На берег наш сегодня Придет мужчина. Стерегу его И выдь ему навстречу»). При перестановке сцен в соответствии с цифровыми пометами получается, что «Русалка высылает свою дочь навстречу князю еще до того, как он впервые увидел „ворона”, а когда после этого действительно приходит на берег, то он и встречает ворона, а не Русалочку, которая не торопится с поручением матери и выходит к князю ровно через сутки после того, как ей это было приказано» (Винокур Г. О. Критика поэтического текста. М., 1927. С. 55—56). Впоследствии Томашевский отказался от подобного решения, уже в третьем издании однотомника восстановив в основном тексте первоначальную последовательность сцен белой рукописи. Томашевский пояснял: «...с одной стороны, изменение замысла у Пушкина было совершенно ясное и в этом отношении новое расположение сцен дает более точное представление о драме в том состоянии, в котором Пушкин бросил работу над ней. С другой стороны, Пушкин сделал только перестановку и не произвел тех изменений в тексте, которые необходимо вызывались изменением порядка во времени. Получилась недоделанная редакция, в некоторых местах противоречивая» (Томашевский Б. Издания стихотворных текстов // ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 1092).

Несколько иной взгляд на цифровые пометы предложен С. М. Бонди, который считал, что эти пометы не отменяли решений, принятых при составлении плана на последней странице белой рукописи, но видоизменяли их. Две первые сцены должны были по-прежнему остаться на своем месте. Действительным оставалось и намерение слить воедино сцены «Днепр. Ночь» и «Берег». После новой композиционной перестановки план должен был принять следующий вид:

Мельник и его дочь (в белой рукописи сцена озаглавлена «Берег Днепра. Мельница»).

Свадьба (в белой рукописи — «Княжеский терем»).

Русалки (в белой рукописи — «Днепровское дно»).

Княгиня и мамка (в белой рукописи — «Светлица»).

Князь, старик и Русалочка (слитые воедино сцены «Днепр. Ночь» и «Берег»).

Охотники (по поводу этого пункта Бонди пишет: «Не является ли это слово в плане обозначением не особой сцены, а ненаписанного еще окончания сцены „Князь, старик и Русалочка” — появления охотников, посланных княгиней?» — Бонди 1935-І. С. 619).

В целом перепланировка пьесы прокомментирована Бонди следующим образом: «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» (Там же). Бонди подчеркивал, что этот замысел переработки пьесы остался неосуществленным, так как он предполагал невыполненное намерение включить встречу Князя с Русалочкой в сцену «Днепр. Ночь». Таким образом, второй вариант композиции пьесы (возникший после создания плана на последней странице рукописи) и третий вариант (намеченный римскими цифрами) существуют лишь в замысле, а не в реализации и потому, хотя и являются позднейшими по сравнению с белой рукописью, не могут быть представлены в основном тексте (Бонди 1935-І. С. 618—619).



Третья точка зрения высказана В. Э. Рецептером. Он убежден не только в том, что перекомпановка пьесы в соответствии с цифровыми пометами дает внутренне непротиворечивую последнюю редакцию произведения, но также и в том, что эта последняя редакция представляет собой текст вполне законченного, хотя и не окончательно отделанного произведения. Такой текст опубликован Рецептером в книге «Возвращение пушкинской Русалки». Реконструкция последней редакции пьесы, предпринятая им, по существу отличается от реконструкции Томашевского только тем, что последние семь стихов сцены «Берег», включаемые Томашевским, Рецептер исключает из состава текста (благодаря чему устраняются и хронологические неувязки, отмеченные Г. О. Винокуром, — см. выше, с. 909—910).

В ранней статье «Над рукописью „Русалки“» Рецептер предлагал еще более радикальную версию расшифровки цифровых помет. Он обратил внимание на то, что две первые сцены, содержащие предысторию заключительных событий, «по существу ничего не добавляют к тому, что сказано в трех последних сценах; в них сообщено решительно все, что необходимо для понимания действия» (с. 254). Такое наблюдение позволило ему сделать предположение, что последняя, законченная редакция пьесы должна была состоять только из тех трех сцен, которые помечены цифрами I, II, III. Подтверждение своей гипотезы он видел в отсутствии цифровых помет над первыми двумя сценами, которые должны были бы получить номера I и II, войди они в окончательную редакцию, а следующие сцены в таком случае должны были бы значиться под номерами III, IV и V. Рецептер писал: «Может быть, по этому новому плану вся предыстория Князя, Мельника и его дочери отбрасывалась и читателю предоставлялось самому восстанавливать все подробности взаимоотношений действующих лиц, как это было и в „Каменном госте“, и в „Моцарте и Сальери“, и в „Скупом рыцаре“? (...) И хотя невозможно с полной уверенностью говорить о дальнейших намерениях Пушкина, мы все-таки можем вообразить вариант пьесы „Русалка“, состоящий из трех сцен: 1) „Днепровское дно“, 2) „Светлица“, 3) „Днепр. Ночь“» (с. 255). Данная гипотеза, получившая в свое время поддержку С. А. Фомичева (см.: *Фомичев С. А. Замысел и план: (Из наблюдений над рукописями Пушкина) // Врем. ПК. Вып. 24. С. 13—14*), впоследствии была пересмотрена Рецептером, напечатавшим в книге «Возвращение пушкинской Русалки» текст пьесы, состоящий из пяти сцен.

Неизвестно, как формировался замысел «Русалки». Исходя из предложенной Бонди датировки чернового автографа, согласно которой работа над ним началась в тетради ПД 841 со сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь», Томашевский высказал предположение, что «первоначально, по замыслу Пушкина, действие „Русалки“ должно было развиваться только после женитьбы князя, а вся предшествующая история его встреч с русалкой, вероятно, сообщалась в рассказе» (Акад. в 10 т. (2). Т. 5. С. 617).

Дошедший до нас текст пьесы не позволяет исключить из него две первые сцены. Отсутствие над ними номеров не имеет решающего значения. По такому же принципу Пушкин нумеровал и строфы стихотворений при их перестановке (например, в стихотворении «Зимнее утро»).

В составе трех сцен пьеса изменила бы свою жанровую природу: она превратилась бы в «маленькую трагедию». Если даже допустить такую возможность, необходимо учесть, что в этом случае существующий текст нуждался бы в значительной переработке. Ряд мотивов и образов, очерченных в первой сцене, затем получает свое развитие. В случае исключения первой сцены эти мотивы пришлось бы либо по-

дробнее развернуть в последующем действии, либо, наоборот, исключить их из состава трех пронумерованных сцен. Так, сцена встречи Князя с Мельником-«воронком» на берегу Днепра происходит на фоне развалившейся мельницы под деревом, которое было свидетелем любви и преступления Князя. Весь этот «зрительный ряд» в случае простого изъятия первой сцены теряет смысл. Образ Мельника перестает быть подлинно трагическим. О нем говорится, что он «безумный скряга», — но перед тем в первой сцене зритель видел его рачительным хозяином и «мудрым» обывателем. Контраст, возникавший в двух сценах с Мельником, исчезает. Исчезает и одна из мотивировок его безумия: обвинения, брошенные ему дочерью перед смертью. Удивления Князя: «Возможно ль? Это мельник» — зритель не может разделить, поскольку в редакции из трех сцен он не видел другого Мельника. Раскаяние Князя имеет своим фоном его хладнокровное расставание с дочерью Мельника в первой сцене. Этот фон пропадает в редакции из трех сцен, так же как и художественно предусмотренный Пушкиным контраст между страстной, беззаветно любящей героиней первой сцены и «русалкою холодной и могучей» сцены «Днепровское дно». Сколь большое значение придавал Пушкин первой сцене «〈Русалки〉», видно из того, что именно разговор Мельника с дочерью он проиллюстрировал (ПД 976, л. 1 об.—2; позднее лист был сложен пополам и поверх рисунка записан черновик стихотворения «На Испанию родную...»); рисунок датируется предположительно второй половиной апреля 1832—апрелем 1835 г. — см.: *Рукоп. П.* 1964. С. 27). Т. Г. Цявловская считала, что рисунок мог быть задуман как эскиз для художника, которому Пушкин предполагал поручить иллюстрацию, и исходя из этого датировала его временем не позднее начала марта 1834 г., когда Пушкин посылал сцены из «〈Русалки〉» для публикации в альманахе «Подарок бедным» (см. ниже, с. 913; см.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. 4-е изд. М., 1986. С. 105. Там же, на с. 106, — воспроизведение рисунка).

Как сказано выше, наиболее вероятным является предположение Бонди о последовательном заполнении страниц белой рукописи. Несмотря на то что представленный в ней текст предполагал дальнейшую переработку, именно он печатается в настоящем издании в качестве основного текста, так как характер намеченной переработки реконструируется только гипотетически и при этом отнюдь неоднозначно. Однако в отличие от решения, принятого Бонди, сцена «Берег» в настоящем издании не вводится в состав основного текста (то же решение относительно этой сцены принято Рецеттером в книге «Возвращение пушкинской Русалки»). Отчетливо намеченный в последнем слое белой рукописи и вызванный, как справедливо указывалось, желанием избавиться от повторов перенос первых девяти стихов этой сцены в монолог Князя в сцене «Днепр. Ночь» по сути дела разрушил то целое, в которое начала складываться сцена «Берег». Решение Бонди игнорировать последние поправки в данной сцене выглядит немотивированным и с формально текстологической точки зрения: вся остальная правка, относящаяся к тому же слою, введена им в основной текст. Нельзя признать корректным и альтернативное решение, предлагавшееся в некоторых других изданиях: печатать сцену «Берег» без первых девяти стихов, помещаемых в соответствии с пушкинской пометой в сцену «Днепр. Ночь». Впервые принятое П. О. Морозовым (*Мор.* 1903—06. Т. 3), это решение было поддержано Б. В. Томашевским в однотомнике: *Пушкин А.* Соч. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, а также Д. П. Якубовичем в *Acad.* в 9 т. (Т. 6). После переноса начальных девяти стихов сцена «Берег» явно переставала соответствовать своему исходному замыслу. Ее последние семь стихов, отчеркнутые фигурной скобкой, вполне

вероятно, нашли бы свое место в тексте пьесы, если бы работа над ней была продолжена. Но в каком месте и в каком виде — определить невозможно. Поэтому сцена «Берег» в ее первоначальном виде (до переноса девяти стихов) печатается в наст. т. в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 464.

В настоящем издании мы отказываемся от гипотетической реконструкции задуманной Пушкиным позднейшей переработки пьесы, поскольку считаем, что любое продолжение работы над ней предполагало внесение существенных изменений в написанный текст.

Следов последующей работы над текстом «⟨Русалки⟩» в рукописном наследии Пушкина не сохранилось. В 1834 г. он, по всей видимости, посылал сцены из драмы в Одессу Е. К. Воронцовой, в письме от 26 декабря 1833 г. обратившейся к нему с просьбой принять участие в альманахе «Подарок бедным», который готовился Новороссийским женским благотворительным обществом призрения бедных. 5 марта 1834 г. Пушкин отвечал Воронцовой: «Вот несколько сцен из трагедии, которую я имел намерение написать» (Письма посл. лет. С. 27—28; оригинал по-фр.). Альманах «Подарок бедным» прошел цензуру 10 января 1834 г., а в начале марта уже вышел в свет. Поэтому сцены Пушкина в нем не появились. Рукопись, посланная Воронцовой, не сохранилась. К весне 1834 г. из драматических произведений Пушкина оставались неопубликованными «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «⟨Русалка⟩». Поскольку трагедия, о которой шла речь в письме от 5 марта, охарактеризована Пушкиным как незавершенная, вероятно, это была именно «⟨Русалка⟩» (см.: Алексеев М. П. Новое письмо Пушкина // Изв. ОЛЯ. 1956. Т. 15. Вып. 3. С. 250—254). По предположению Н. А. Борисовой, три римские цифры, поставленные над сценами «Днепровское дно», «Светлица» и «Днепр. Ночь», могли служить указанием переписчику, которому следовало скопировать именно эти три сцены для отправки Воронцовой (см.: Борисова Н. А. Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке. С. 116—117). Эта гипотеза лишний раз указывает на невозможность однозначного истолкования цифровых помет и, следовательно, на невозможность выстроить, основываясь на них, корректную реконструкцию позднейшей редакции драмы.

В 1836 г. пьеса вновь обрела актуальность для Пушкина: рукопись «⟨Русалки⟩» в мае этого года он возил с собой в Москву. В 1890-х гг. В. А. Нащокина вспоминала: «...в последнее пребывание у нас в Москве Пушкин читал черновую „Русалки“» (Нащокина В. А. Рассказы о Пушкине // П. в восп. Т. 2. С. 201). В качестве «черновой» в 1836 г. могла восприниматься известная нам беловая рукопись пьесы, испещренная поправками. Впечатление чернового текста могло возникнуть и оттого, что пьеса оставалась незаконченной. В то же время нельзя исключать, что речь шла о другой, не дошедшей до нас рукописи. Но в таком случае она должна была потеряться уже к январю 1837 г., так как разбиравший бумаги Пушкина Жуковский напечатал пьесу в «Современнике» по той же беловой рукописи, которая известна сейчас.

Сообщение П. И. Бартенева о том, что Пушкин «в ноябре 1836 года читал (...) свою „Русалку“ вполне» в доме Э. И. Губера (1814—1847), переводчика «Фауста» Гете (РА. 1897. Кн. 1. Вып. 3. С. 342), не заслуживает доверия, так как сделано со слов фальсификатора Д. П. Зуева (см. о нем ниже, с. 928).

Основной состав персонажей и ряд сюжетных ходов «⟨Русалки⟩» восходят, как было впервые указано И. Н. Ждановым (Жданов. С. 39—178), к волшебной

комической опере венского драматурга К. Ф. Генслера (Hensler) «Дунайская фея» («Das Donauweibchen») в переложении русского театрального переводчика Н. С. Краснопольского (1774—после 1813). Первую часть пьесы Генслер опубликовал в 1792 г., вторую — в 1798 г. Позже он задумал написать продолжение, но осуществил лишь первую часть этого замысла (опубл. в 1803 г. под заглавием «Дунайская нимфа» — «Die Nymphe der Donau»). Музыка ко всем трем частям написал Ф. Кауэр (Kauer). Впервые поставленная в Леопольдштадтском театре, на окраине Вены, «Дунайская фея» обошла затем все немецкие сцены, где ставилась с неизменным успехом в течение нескольких десятилетий. Все три части оперы ставились и в России на сцене немецкого театра (см.: Жихарев С. П. Записки современника. Л., 1989. Т. 1—2, по указ. — на название «Днепровская русалка»). Произведение Генслера возобновляло традиции старонемецкого фарса с его грубоватым народным юмором, соединяя их с элементами исторической и бытовой драмы, а также комической оперы, заимствующей сюжет из волшебных сказок.

В 1803 г. в Петербурге была поставлена русская переложка первой части немецкой оперы («Русалка, опера комическая в трех действиях», опубл. в 1804 г.), в 1804 г. — переложка второй части («Днепровская русалка, опера комическая в трех действиях», опубл. в 1805 г.), в 1805 г. — «Леста, днепропровская русалка» (опубл. в 1806 г.), написанная Краснопольским по мотивам «Днепровской нимфы». А. А. Шаховской сочинил и четвертую, не осуществленную Генслером часть пьесы (опубл. в 1804—1805 гг.). Музыка к русским постановкам писали С. И. Давыдов и К. А. Кавос: для первой части Давыдовым, а для второй — Кавосом были написаны вставные номера; музыка к третьей части полностью принадлежит Давыдову (см.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. [М.], 1948. С. 133—142).

Перевод Краснопольского выполнен, как и подлинник, стихами и прозой. Действие перенесено с Дуная на Днепр, немецкие имена заменены русскими или псевдорусскими (Видоган, Милослава, Славомысл, Тарабар и т. д.), введены детали русского национального быта. Оперный спектакль представлял собой феерическое зрелище с множеством сценических эффектов, обеспеченных изощренной работой машинистов сцены. Постановки пользовались необычайным успехом (см.: Ушаков В. «Днепровская русалка»... // МТ. 1829. Ч. 30. С. 377—385; Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 163—164, 166, 172, 182), хотя и не вызывали одобрения строгой критики. В 1800—1820-е гг. пьесу критиковали как с карамзинистских, так и с классицистских позиций; в ней не находили ни плана, ни смысла, ни морали, ее считали оскорбительной для хорошего вкуса (обзор отзывов приведен в кн.: Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 283—291). Тем не менее опера долгие годы не сходила со сцены. Арии и хоры из нее исполнялись в гостиных и включались в состав популярных песенников.

Знакомство Пушкина с немецкой пьесой маловероятно, во всяком случае оно не подтверждается фактическими данными. Русская же переложка была хорошо знакома поэту. Ария Лесты из 4-го явления I действия первой части упоминается в «Евгении Онегине» (глава вторая, строфа XII): «И запишит она (бог мой!). Приди в чертог ко мне златой!..» — с указанием в примечании: «Из первой части „Днепровской русалки“» (Акад. Т. 6. С. 36, 192). В составе пушкинской библиотеки сохранились три части пьесы, переделанной Краснопольским (Русалка, опера комическая в трех действиях. Ч. 1. Переделанная с немецкого Н. К. Музыка г-д Каура и Давыдова... СПб., 1804; Днепровская русалка, опера комическая в трех действиях.

Ч. 2. Переделанная с немецкого Н. Краснопольским. Музыка г-д Каура и Кавоса... 2-е изд. СПб., 1816; Леста, Днепровская Русалка. Ч. 3. Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. Музыка г. Давыдова... 2-е изд. СПб., 1817 — Библиотека П. № 197).

В пьесе Генслера, переделанной Краснопольским, полоцкий князь Видостан собирается жениться на черниговской княжне Милославе. Во время охоты ему является его бывшая возлюбленная — русалка Леста — с маленькой дочкой князя Лидой. В князе вспыхивает прежнее чувство, но Леста обещает покровительствовать его браку при условии, что три дня в году князь будет проводить с нею. Во время свадебного пира Леста появляется в виде молдаванской певицы, исполняет песню, совершает всяческие чудеса и, наконец, проваливается вместе с Видостаном. Теперь он на дне Днепра, в ее хрустальных чертогах. Первая часть заканчивается хором русалок и балетом.

Во второй части Видостан возвращен на землю. Его жена берет на воспитание Лиду, Леста нанимается к ней в няньки под видом дочери мельника. Видостан то тоскует по русалке, то мучается угрызениями совести и хочет порвать с ней навсегда. Милослава страдает от холодности мужа и ревности. И князь, и княгиня нарушают клятвы, данные Лесте, которая в наказание похищает Милославу. Видостан умоляет о прощении. Финал спектакля разыгрывается снова на днепровском дне, где Милослава вновь соединяется с Видостаном.

В третьей части перипетии продолжают строиться на переменах чувств князя: он то любит жену, то охладевает к ней. Леста выступает как покровительница их брака.

Четвертая часть, написанная Шаховским, изображает испытания, которым Леста подвергает князя. В финале супруги соединяются. Основная сюжетная линия отнесена комическими сценами, центральным персонажем которых является конюший князя Тарабар.

Действие всех четырех частей построено на чередовании комических и серьезных сцен, насыщено чудесами и превращениями. Леста появляется то в виде старухи, то в виде садовницы, витязя, мельничихи, крестьянки, путешественницы, молдаванки, царицы русалок, нищей, волшебницы, чудовища, пустытника, рыбацки, шинкарки, пастушки, мальчика и т. д. Тарабар превращается в медведя, старуха-мамка — в молодую девушку, пригорок — в крылатого змея, вино — в огненный фонтан. Комические эпизоды, переодевания и театральные эффекты заполняют значительную часть сценического времени. В действии участвует множество персонажей, среди них — отец Милославы с его слугами, злодей Пламид, влюбленный в Милославу, и злодейка Зломира, влюбленная в Видостана. Мамка Ратима преследует своей любовью конюшего Тарабара. Центральная роль предоставлена актрисе, играющей Лесту, которая поет, танцует, ведет как серьезные, так и комические сцены.

Обращение к «Днепровской русалке» было типичным для Пушкина обращением к широко известному сюжету, который подвергается весьма радикальной переработке, связанной прежде всего с переменной жанра. Из числа оперных персонажей заимствованы три центральных (с той разницей, что пушкинская героиня не изначально выступает в качестве волшебного существа), Русалочка, Мамка княгини, Конюший и Ловчий князя, охотники, русалки. Роли Мамки и Конюшего лишились, однако, своей комической окраски. Устранены вообще все фарсовые сцены, превращения, элементы театральной феерии. Введен новый персонаж — Мельник. Сохранен общий контур драматической линии, но исключены многократные перемены в чувствах Князя, необходимые в оперном действии для новых его продолжений. Как и в опере,

действие происходит на берегу Днепра, в княжеском тереме и в чертогах русалок. В 19-м явлении I действия первой части и в 16-м явлении II действия третьей части оперы декорации представляют берег Днепра и мельницу; в первом случае рядом — большое дерево (ср. заветный дуб у Пушкина; в 20-м явлении II действия первой части оперы русалки танцуют вокруг священного дуба). Как в опере, Русалка появляется на свадебном пиру, Князь исчезает во время охоты, Княгиня тревожится о не-вернувшемся муже, русалки появляются после ухода охотников. Некоторые из следов близости к первоисточнику сохранились только в черновых вариантах. В опере первая встреча Видостана с Лестой, принявшей облик крестьянской девушки, происходит за пять лет до начала действия — первоначально тот же срок со дня событий, представленных в первой сцене, был указан в сцене «Днепровское дно». В черновом автографе сцены «Днепр. Ночь» вслед за словами Князя о листьях, осыпавшихся на него, шла песня русалок. В опере предвестием песни Лесты служит аналогичный эпизод: на Видостана неожиданно осыпаются листья дерева, под которым он сидит. Время действия у Краснопольского — раннее русское средневековье.

Близость пушкинской «(Русалки)» к волшебной опере отмечал еще П. А. Катенин в «Воспоминаниях о Пушкине» (П. в восп. Т. 1. С. 192). Подробный сопоставительный анализ пьес Генслера—Краснопольского и Пушкина см.: Жданов. С. 139—178; Бонди 1935-I. С. 623—632; Берковский Н. Я. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 394—401.

Лирические мотивы «(Русалки)» преломляются сквозь многогранную призму фольклорных жанров. К их числу относятся лирические и обрядовые песни, сказки, легенды, устойчивые представления народной демонологии: таинственные происшествия на мельнице, хозяин которой общается с нечистой силой («Я продал мельницу чертям запечным»), превращение девушки-самоубийцы в русалку, «нравы» русалок, их озорство, опасные для путников шутки.

Фольклорные мотивы были использованы и Генслером, который ввел в подзаголовок своей пьесы определение «романтически-комическая народная сказка» («Ein romantisch-komisches Volksmärchen»). Немецкие и славянские предания, фабульно близкие к «Donauweibchen», действительно известны (см.: Жданов. С. 160—163). Пушкинская версия опирается на материал русского и славянского фольклора. Поверья о русалках Пушкин мог знать как из устных, так и из печатных источников. Отрывочные замечания о русалках встречаются в русской этнографической литературе еще в XVIII в., хотя сведения о них довольно скупы и однотипны. Так, М. И. Попов сообщал о «словенских нимфах», которых «почитали богинями вод и лесов; может быть, находился их не один род, так, как у греков. Славяне поклонялись им и приносили жертвы. В простонародии и поныне носится об них таковая баснь, что будто видают их иногда на берегах озер и рек моющихся и чешущих зеленые свои волосы; а иных качающихся на деревьях» (Попов М. Описание древнего славянского языческого баснословия... СПб., 1768. С. 32). М. Д. Чулков писал, что русалки — это «дьяволы женского рода, живущие в горах, в реках и болотах, они имеют весьма длинные волосы, и уверяют простаки, что часто их видят бегающих по горам и сидящих на берегах рек, где они чешут длинные свои волосы, и когда близко увидят они человека, то тотчас бросаются в воду. Древние славяне почитали их богинями вод и лесов, поклонялись им и приносили жертвы, (...) имеют они весьма длинные зеленые волосы» (Чулков М. Д. Абевега русских суеверий... М., 1786. С. 283).

Г. А. Глинка, однозначно относя русалок к «водным духам», уточнял, что они — «полудухи женского рода. Живут они обыкновенно в речках, из которых часто выходят в красную погоду на берег, где, сидя, чешут свои зеленые волосы гребнем; но лишь заприметят кого-либо идущего, тотчас бросаются на дно ручьев» (*Глинка Г. А. Древняя религия славян*. Митава, 1804. С. 14, 124). А. С. Кайсаров, повторяя сведения Попова, добавлял к ним, что русалки — это «русские нимфы и наяды» (*Кайсаров А. С. Мифология славянская и российская*. 2-е изд. СПб., 1810. С. 164 (1-е изд. СПб., 1807)). В примечании к изданному им сборнику «Малороссийские песни» (М., 1827) М. А. Максимович сообщал, что «по народному поверью русалки, живущие обыкновенно в Днепре», на Троицу «расходятся и бегают по лесам и полям до Петрова дня. Посему и неделя сия называется русальною, а песни — русальными песнями или просто русальями» (с. 219). В поле зрения Пушкина могли попасть такие журнальные статьи, как «Остатки славянского баснословия в Белоруссии» (ВЕ. 1818. Ч. 102. № 22. С. 113—116; подпись: «М.»), «Троицын день, или Русальная неделя» (*Украинский журнал*. 1824. № 11. С. 250, 252—253; подпись: «А — С.»), «О народных праздниках» (МВ. 1827. Ч. 6. № 23. С. 358; подпись: «В. Б.»), «Русальная неделя» И. М. Снегирева (ВЕ. 1827. № 8. С. 272—279). См.: Жданов. С. 168—169. Русалки характеризуются в этих статьях то как обитательницы полей и рощ, то как обитательницы лесов и рек. Особенно много деталей, близких к пушкинским, в статье Снегирева (с которым Пушкин в 1827 г. довольно интенсивно общался). Здесь говорится, в частности, что русалками становятся души младенцев, родившихся мертвыми или умерших некрещеными; что русалки живут в русле рек; что они часто представляются девочками лет семи; что у них зеленые или черные распущенные волосы, которые они расчесывают сидя на речном берегу; что они похищают и разматывают на древесных сучьях пряжу; что они устраивают свадьбы, и тогда на воде раздаются смех и плеск с играми и плясками; что они хлопают в ладоши, заманивают людей и могут зачекотать их до смерти. Позднейшими фольклористами записаны поверья о подводных хрустальных чертогах русалок, об их обыкновении прясть, пугать хохотом и рукоплесканиями людей и коней, увлекать в омуты неосторожных путников, пугать рыбачьи сети с помощью речной травы. Взрослые русалки, как правило, — самоубийцы, утопленницы (см., например: *Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1869 (репринт: М., 1994). Т. 3. С. 122—128, 240—241; Т. 2. С. 237; *Зеленин Д. К. Избр. труды: Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки*. М., 1995. С. 141—293; *Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре*. М., 1975. С. 68—91).

Фольклорным и этнографическим материалом более всего насыщена сцена «Княжеский терем». Выводя на сцену народную русскую свадьбу, Пушкин следовал традиции, восходящей еще к XVIII в.: старинный свадебный обряд представлен в комической опере М. А. Матинского «Санктпетербургский гостинный двор» (М., 1799), в «историческом представлении» Екатерины II «Начальное управление Олега» (1786), в анонимной комической опере «без соблюдения театральных и стихотворческих правил» «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба» (М., 1790), в комической опере И. Юкина «Колдун, ворожея и сваха» (СПб., 1789) и др. (см.: *Бонди 1935-1*. С. 632). Свадебный обряд занимает значительное место в «Днепровской русалке». Но детали обряда, представленные в опере (например, сватовство, которое осуществляет сам жених, последнее родительское благословение в предсвадебный день, отнесенное к этому же дню плетение венка для невесты), не совпадают

с пушкинскими, причем у Пушкина обряд передан с гораздо большей этнографической точностью (см.: Лобанов М. А. Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «Русалке» // Врем. ПК. Вып. 21. С. 133).

В сцене «Княжеский терем», как было отмечено С. М. Бонди (см.: Бонди 1935-1. С. 633), использованы фольклорные записи Пушкина, переданные им П. И. Киреевскому после 12 октября 1832 г. и до 1835 г. (указание даты см.: Рукою П. 1997. С. 391; коммент. М. А. Цявловского; там же, на с. 370—387, см. тексты народных песен, записанных Пушкиным и сохранившихся в копиях в собрании песен П. В. Киреевского). Среди пушкинских записей 32 песни — свадебные, причем относящиеся к разным жанрам: лирические, величальные, корильные, заклинание и причитание. В целом они охватывают почти все моменты свадебного обряда. Отдельные стихи из представленных здесь свадебных песен и почти вся песня № 23 («Бестолковый сватушко!..») вошли в «*Русалку*».

В 1837-м или 1838 г. Киреевский сделал примечание у копии одной из песен: «Покойный А. С. Пушкин доставил мне 50 №№ песен, которые он с большой точностью записал сам со слов народа, хотя и не обозначил, где именно. Вероятно, что он записал их у себя в деревне, в Псковской губернии» (Там же. С. 390). Позднее, в конце 1840-х гг., Киреевский публично высказывал свое предположение о месте пушкинских записей — но уже в утвердительной модальности (Там же). Долгое время считалось поэтому, что использованные в сцене «Княжеский терем» фольклорные и этнографические материалы собраны Пушкиным в Михайловском (см., например: Фин Л. А. Фольклор в творчестве Пушкина // А. С. Пушкин. 1837—1937: Сб. статей и материалов. Саратов, 1937. С. 79—80; Бугославский С. А. Русские народные песни в записи Пушкина // П. Врем. М.; Л., 1941. [Вып.] 6. С. 185; Соймонов А. Д. [Вступительная статья к публикации: Записи песен, сохранившиеся в автографах Пушкина] // ЛН. Т. 79: Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П. В. Киреевского. М., 1968. С. 178). Однако позднейшее обследование нижегородской фольклорно-этнографической традиции и полевое изучение болдинской обрядовой традиции показали, что те фольклорные записи, которые нашли свое отражение в «*Русалке*» (в основном это корильные свадебные песни), по преимуществу были сделаны Пушкиным в Болдине. Так, введенная в драму народная песня о бестолковом сватушке характерна именно для нижегородской песенной традиции, между тем как в Псковском крае и в Михайловском близких вариантов не обнаружено. Возможно, болдинской свадебной традицией подсказан и эпизод кормления молодых жареным петухом. Подобный обряд встречается в разных регионах и у разных народов; его первоначальный смысл связан с оплодотворяющей силой этой птицы (см.: Кагаров Е. Г. Этнографические мотивы в поэзии А. С. Пушкина // Советская этнография. 1937. № 1. С. 64). Однако в псковской традиции такой обряд не зафиксирован. К записям, сделанным в Михайловском, может восходить только ст. 25 — не исключено, что в нем отразилась величальная попу (см. ниже, в построчных примечаниях, с. 930), которая не типична для нижегородской традиции. По современным записям малоболдинского свадебного обряда, в этом регионе в 1920—1930-х гг. «корили» песнями только свата, причем на девичнике, — ср. помету Пушкина при песне № 24: «На девичнике свата корят» (Рукою П. 1997. С. 382). В драме Пушкина корильная песня поется также свату — но эпизод приурочен не к девичнику, а к свадебному пиру. В Болдине было принято играть свадьбы осенью — возможность наблюдать их была у Пушкина в 1830, 1833 и 1834 гг. (см.: Корепова К. Е. Пушкинские записи свадебных песен и



нижегородская обрядовая традиция // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 117—122; Лобанов М. А. Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «Русалке». С. 126—134).

Собственные этнографические наблюдения Пушкин дополнил деталями древнерусских обрядов, почерпнутыми из исторических источников. В его библиотеке имелось второе издание «Древней российской вивлиофики», в 13-й части которой были собраны описания великокняжеских свадеб (М., 1790 — Библиотека П. № 135). Здесь (с. 8, 11—12), в частности, говорилось об упоминаемых в сцене «Княжеский терем» обычаях осыпать молодых хмелем и кормить их петухом, а также об охране новобрачных конной стражей (см.: Жданов. С. 163—164; Лобанов М. А. Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «Русалке». С. 134).

Влияние фольклора на пушкинскую драму можно видеть не только в текстуальных заимствованиях из народных песен (см. ниже, в построчных примечаниях, с. 929—931, 933) и в воспроизведении свадебного обряда в сцене «Княжеский терем», но также и в развитии драматического сюжета. Отмечалось соответствие центральных сюжетных узлов пушкинской драмы («измена милого (...) и тоска по прежней полюбвице») типовым сюжетным ситуациям народных лирических песен (см.: Слонимский. С. 406—410). Отчасти оно предзадано фольклорной ориентацией пьесы Генслера, но по своей поэтической разработке «⟨Русалка⟩» вбирает в себя мотивы русской песенной традиции.

Народная песня содержала альтернативные варианты развязки семейной драмы. В записанной Пушкиным необрядовой песне «Ах ты, молодость, моя молодость...» (№ 5) охладевший к жене муж, решив от нее избавиться, отправляет ее на корабле в море, но затем, раскаявшись, зовет обратно. Формула отказа жены мужу, покинувшему ее, близка к той, которой выражен отказ Елизы предавшему ее любовнику в сюжете близком к «⟨Русалке⟩» — «Яныше королевиче», хотя причина отказа в данном случае — неверность любовника (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 314). В другой записанной Пушкиным необрядовой песне (№ 4) «Уродился я несчастлив, бесталанлив...» (в 1828 г. поэт пытался подвергнуть ее литературной обработке — см. набросок «Уродился я, бедный недоносок...») молодца «приневолили» жениться в раннем возрасте (обычай, отраженный в рассказе няни в третьей главе «Евгения Онегина»). Возмужав, герой песни полюбил другую женщину — но та отвергла его: «У тебя своя жена, с ней и целуйся!». Молодец хочет бежать от жены по Волге на лодке (см.: Рукою П. 1997. С. 397; Городецкий. Драматургия П. С. 313). Развязки этих коллизий, отдаленно сходствующие с некоторыми перипетиями «Днепровской русалки», могли учитываться Пушкиным при обдумывании сюжетной развязки драмы.

Литературный контекст драмы также весьма обширен (см.: Жданов. С. 160—174; Бонди 1935-1. С. 627). Предания, сказки и рассказы о русалках не раз становились сюжетами произведений как русских, так и западноевропейских писателей. Среди последних — «Рыбак» Гете («Der Fischer», 1778, переведен Жуковским в 1818 г.), «Ундина» Ф. де Ламот-Фуке («Undine», 1811, переведена Жуковским в 1831—1836 гг.), «Свитезянка» («Switezianka», опубл. 1822) и «Рыбка» («Rybka», опубл. 1822) Мицкевича. В 1817 г. Батюшков (к тому времени уже знакомый Пушкину) задумал написать поэму «Русалка» (сохранилась только программа поэмы, из которой видна несомненная связь с пьесой Генслера—Краснопольского). В составе сборника стихотворений А. Н. Муравьева «Таврида» (М., 1827) было опубликова-

но стихотворение «Русалки». В 1829 г. в альманахе «Подснежник», где помещены два стихотворения Пушкина, был напечатана повесть Порфирия Байского (псевд. О. М. Сомова) «Русалка. Малороссийское предание». Подзаголовок указывает на то, что автор придавал особенное значение воспроизведению народных поверий и обычаев. В повести присутствуют близкие к пушкинским мотивы: обман юношей из «хорошего рода» наивной дочки лесничего, ее гибель в Днепре, превращение в русалку и месть своему обидчику. Большое внимание уделено описанию обрядов «зеленой» (тронцкой) недели и связанных с этими обрядами народных представлений. В разработке сюжета чувствуется влияние «Бедной Лизы» Карамзина, но в описании обрядов писатель проявляет себя как очеркист-этнограф. Одно из примечаний к повести специально посвящено русалкам. В сборник стихотворений Н. А. Маркевича «Украинские мелодии» (М., 1831) вошли «Русалки» (впервые: МТ. 1830. Ч. 32. № 8) и «Солнце утопленников», где содержится стихотворный пересказ народных представлений о подводном мире; в примечаниях Маркевич излагает народные предания о русалках (в частности, об обитательницах Днепра и других рек и озер) со ссылками на Порфирия Байского, М. А. Максимовича, И. М. Снегирева. Предания о русалках нашли своеобразное преломление в повести «Майская ночь, или Утопленница», напечатанной в первой книжке «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя (вышла в свет в конце сентября 1831 г.). Работа Пушкина над драмой о русалке по времени совпала с периодом знакомства и сближения с Гоголем. «Майскую ночь» Гоголь писал в 1829-м—начале 1831 г. Он собирал фольклорные материалы, просил родных и знакомых присылать их (см., например, его письмо к матери от 30 апреля 1829 г.). Познакомившись с Пушкиным в конце мая 1831 г., Гоголь встречался с ним в Царском Селе, куда приезжал и Жуковский. Можно предположить, что общение с Гоголем давало Пушкину какой-то материал для размышлений, отразившихся в «(Русалке)».

Определенное влияние на Пушкина мог оказать и Жуковский, проявлявший в течение многих лет творческий интерес к повести Ламот-Фуке «Ундины», стилизованной под народную сказку (сюжет ее принадлежит самому Ламот-Фуке). Познакомившись с этой повестью в 1816 г., Жуковский задумал перевести ее прозой, а затем пришел к мысли создать на ее основе стихотворный эпический рассказ. Его работа над «Ундиной» осуществлялась в 1831—1836 гг., при жизни Пушкина напечатаны были лишь отрывки из трех первых глав (БдЧ. 1835. Т. 12). Но о своем замысле Жуковский рассказывал друзьям, и Пушкин, очевидно, о нем знал. Летом 1831 г. в Царском Селе Пушкин и Жуковский «соревновались» в писании сказок. Замысел произведения о «водяной деве» в творчестве обоих поэтов может рассматриваться и в общем контексте этого соревнования. Возможно, что впечатлениями от «Ундины» навеян вычеркнутый из сцены «Княжеский терем» эпизод, в котором во время свадебного пира девушка, скрытая покрывалом, проходит через комнату, оставляя за собой водяной след. В «Ундине», в главе XVIII («О том, как рыцарь праздновал свадьбу»), ушедшая из мира людей Ундина возвращается в канун первой брачной ночи рыцаря и его новой жены в виде прозрачного водяного столба, который поднимается из колодца, а затем обретает неясные очертания женщины, скрытой под белым покрывалом; она объявляет рыцарю, что для него настала минута смерти.

Одним из литературных произведений, оказавших, по всей вероятности, известное влияние на формирование замысла «(Русалки)», явилась пьеса В. Кюхельбекера «Шекспировы духи: Драматическая шутка в двух действиях» (СПб., 1825). В Предисловии к ней содержится песня «жителей воды» — «ондин» (от фр.

onde — волна). 4—6 декабря 1825 г. Пушкин отозвался о пьесе в письме к Плетневу: «Кюхельбекера *Духи* — дрянь; стихов хороших очень мало; вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно» (Акад. Т. 13. С. 249). Для песни ондин Кюхельбекер использовал амфибрахий. Амфибрахийем написан и один из вариантов песни русалок у Пушкина («Светло под вол(нами) В речной глубине Луч лунный ⟨ ⟩ Играет на дне»). Вариант находится на л. 22 об. тетради ПД 841, на полях смежного л. 23 нарисован профиль Кюхельбекера. Рисунок, возможно, свидетельствует о том, что, сочиняя песню русалок, Пушкин вспоминал Кюхельбекера как своего предшественника (см.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина // Врем. ПК 1981. С. 26—28).

В связи с «⟨Русалкой⟩» встает вопрос о реакции Пушкина на художественные проблемы, поставленные в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792). Хотя сюжет этого произведения развивается в другом русле и сказочный мотив русалки в нем отсутствует, И. Н. Жданов высказал мысль о том, что «Бедная Лиза» является одним из источников «⟨Русалки⟩» (Жданов. С. 160). С. М. Бонди категорически отверг эту мысль, утверждая, что общим для двух произведений является только мотив самоубийства обманутой девушки (Бонди 1935-1. С. 632). «Бедную Лизу» действительно нельзя считать непосредственным источником «⟨Русалки⟩», однако сходство мотивов этих произведений богаче и разнообразнее, чем предполагает С. М. Бонди. И для Карамзина, и для Пушкина важны социальные обстоятельства любовной коллизии. В обоих случаях простую девушку-крестьянку соблазняет и затем бросает человек из другого, высшего круга. Оскорбленная героиня сталкивается с унижительными проявлениями неравенства — с тем, что она «не пара» любимому человеку, который «вознаграждает» ее за любовь подарками и деньгами. Расставаясь с Лизой, герой Карамзина говорит ей, что отправляется на войну, — ср. предполагаемую пушкинскую героиней причину их предстоящей разлуки. Покинув возлюбленную без колебаний и жалости, герой и у Карамзина, и у Пушкина после гибели девушки испытывает глубокое раскаяние, грустит о потерянной любви и посещает берег, с которого она бросилась в воду. Карамзин дает свое разрешение нравственной коллизии, которого нет в незаконченной пьесе Пушкина. Герой Карамзина Эраст умирает, и писатель заканчивает произведение сентенцией: «Теперь, может быть, они уже примирились!» (Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 519). Таким образом, не вражда и месть, а загробное примирение в той высшей, надчеловеческой сфере, где сословное неравенство не существует и любовь без общественных «помех» соединяет сердца, — такова развязка неразрешимого в земной жизни конфликта, которую намечает Карамзин. Для пьесы Пушкина подобный исход действия невероятен. Страстная, непокорная, бунтующая героиня «⟨Русалки⟩» так же мало похожа на кроткую, безответную Лизу Карамзина, как не похоже ее самоубийство на гибель Лизы. Лиза покорно принимает деньги, данные ей Эрастом, и передает их матери; только отказом от жизни она заявляет свое разочарование и унижение. «Мельничиха» Пушкина тоже машинально берет деньги у Князя и передает их отцу — но тут же с гневом и презрением отзывается о княжеском «выкупе».

В поле зрения Пушкина при работе над «⟨Русалкой⟩», очевидно, находился роман Ж. Казота «Влюбленный дьявол» («Le diable amoureux», 1772) — популярный французский опыт разработки сюжета о любви inferнального существа к человеку (любви, которая на деле оказывается очередной попыткой дьявола завладеть человеческой душой). Роман вошел в первый том четырехтомного собрания сочинений Ка-

зота (*Cazotte J. Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques. Paris, 1816*), имевшегося в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 716), где кроме того, был и перевод романа на русский язык: «Влюбленный дух, или Приключение Дона Альвара» — в составе издания «Старая погудка на новый лад, или Полное собрание древних простонародных сказок» (М., 1795. Ч. 2. — Библиотека П. № 367). У Казота кавалер Дон Альвар (имя совпадает с именем Командора в «Каменном госте» Пушкина) совершает грехопадение с женщиной-бесом, но даже страсть не может заставить его отречься от веры и признать над собою власть Вельзевула. Героиня «Влюбленного дьявола» сначала является Дону Альвару в виде верблюда, потом собаки, а затем принимает образ красивого мальчика, пажа, служит человеку, в которого она влюблена, живет в его казарме — ср. намерение пушкинской героини переодеться мальчиком и следовать за Князем, служа ему, в походе. В романе рисуется испанский католический быт в стиле наивного, подсвеченного иронией повествования о «кознях сатаны». Для Казота характерно сочетание иронии, скептицизма и мистической таинственности. Вместе с тем главным содержанием «Влюбленного дьявола» является психологическая проблематика: анализ страсти, изображение ее непреодолимой власти над человеком, непредсказуемых, фатальных ее проявлений. В этом романе уже ощутимы первые предвестия романтической эпохи, с ее новым отношением к народной культуре, к древним легендам и верованиям, со стремлением осмыслить и поэтически выразить непознаваемость природы и человеческой психологии. О Казоте и его романе см.: *Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // Уолпол Г. Замок Отранто; Казот Ж. Влюбленный дьявол; Бекфорд У. Ватек. Л., 1967. С. 261—271.*

В число западноевропейских произведений, нашедших отражение в тексте «(Русалки)», можно включить также «Антония и Клеопатру» («Antony and Cleopatra», 1607) Шекспира. По наблюдению Ф. Ф. Зелинского (см.: *Зелинский Ф. Ф. 1) Мотив разлуки: (Овидий—Шекспир—Пушкин) // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные статьи. СПб., 1916. С. 420—422; 2) «Цезарь и Клеопатра» Шекспира // Шекспир. [Соч.]. СПб., 1903. Т. 4. С. 224*), в эпизоде прощания дочери Мельника с Князем (ст. 138—144 сцены «Берег Днепра. Мельница») заметно сходство с прощанием Антония и Клеопатры (I, 3):

Antony

I'll leave you, lady.

Cleopatra

Courteous lord, one word.

Sir, you and I must part, but that's not it;  
Sir, you and I have loved, but there's not it;  
That you know well: something it is I would, —  
O, my oblivion is a very Antony,  
And I am all forgotten.

Antony

But that your royalty  
Holds idleness your subject, I should take you  
For idleness itself.

Cleopatra

'Tis sweating labour  
To bear such idleness so near the heart  
As Cleopatra this.

Перевод:<sup>1</sup>

Антоний

Я покидаю вас, леди.

Клеопатра

Почтительный лорд, одно слово.  
Сэр, вы и я должны расстаться, но я не о том;  
Сэр, вы и я любили, но я не о том;  
Об этом вы и так хорошо знаете; что-то я сказать хотела —  
О, моя забывчивость есть вылитый Антоний,  
Забыла и забыта.

Антоний

Если бы ваше величество  
Не властвовало и над суесловием, я б принял вас  
За само суесловие.

Клеопатра

Тяжкий труд  
Носить такое суесловие столь близко к сердцу,  
Как я ношу свое.

Ф. Ф. Зелинский обратил внимание на то, что слова Клеопатры, в которых содержится весьма прозрачный намек на ее беременность, «повергли в недоумение новейших толкователей; лучше их всех, как нам кажется, понял, однако, благодаря своему поэтическому чутью, наш Пушкин» (Зелинский Ф. Ф. «Цезарь и Клеопатра» Шекспира. С. 224). См. об этом также: Лернер Н. О. Пушкинологические этюды // Звенья. М.; Л., 1935. Т. 5. С. 137—138.

В числе возможных источников «⟨Русалки⟩» называлась «Шакунтала», высоко ценившаяся европейскими писателями драма древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы (ок. V в.) (см.: Белкин Д. И. 1) Читал ли А. С. Пушкин «Шакунталу» Калидасы? // Литературные связи и традиции. Горький, 1974. Вып. 5. С. 149—158; 2) Индийские мотивы в творчестве А. С. Пушкина // Индия. 1983. Ежегодник. М., 1985. С. 358—363). Однако конфликт, сюжетное развитие и драматические положения «Шакунталы» практически не имеют ничего общего с «⟨Русалкой⟩», за исключением того, что герой Калидасы отвергает Шакунталу в тот момент, когда она ждет от него ребенка. Само по себе знакомство Пушкина с древнеиндийской драмой весьма вероятно: французский перевод «Шакунталы» (Sacontala ou l'Anneau fatal...

<sup>1</sup> Подстрочный перевод А. А. Долинина.

Paris, 1803) имелся в его библиотеке (Библиотека П. № 1339; между с. 194 и 195 сохранилась закладка).

В контексте собственно пушкинского творчества тема русалок и другие центральные мотивы драмы имеют достаточно длительную предысторию. В 1819 г. была написана баллада «Русалка» — иронический по своей тональности рассказ о том, как водяная дева погубила анахорета. Русалка, сидящая на ветвях, появилась в прологе к «Руслану и Людмиле», опубликованном в 1828 г. Наибольшую сюжетную близость к драме имеет написанное в ноябре 1826 г. стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть...», представляющее собой лирическую исповедь героя, любящего русалку и покидающего ради свиданий с ней придворный круг. Это стихотворение иногда рассматривают как драматический монолог, причем связь его с «(Русалкой)» расценивается по-разному. Так, С. М. Бонди считал, что стихотворный отрывок «предполагает иную концепцию драмы, чем та, которая взята в „Русалке”» (Бонди 1935-1. С. 634), а Б. В. Томашевский рассматривал его как заготовку для будущей драмы (см.: Акад. в 10 т. (2). Т. 5. С. 573—574). Хотя вероятность последней версии укрепляется тем, что первые свидетельства о замысле «(Русалки)» относятся к 1826 г., неопровержимых доказательств того, что лирический фрагмент предназначался в состав драматического замысла, не имеется. Как и в драме, в стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» присутствует мотив мертвой возлюбленной — один из сквозных мотивов пушкинского творчества (см. о нем: Ходасевич. С. 145—151; Благой 1931. С. 201—210; Муравьева О. С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Врем. ПК. Вып. 24. С. 17—28). Этот мотив намечен, в частности, в неопубликованном Пушкиным продолжении стихотворения «Воспоминание» (1828):

И нет отрады мне — и тихо предо мной  
 Встают два призрака младые,  
 Две тени милые — два данные судьбой  
 Мне ангела во дни былые —  
 Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —  
 И стерегут — и мстят мне оба —  
 И оба говорят мне мертвым языком  
 О тайнах счастья и гроба.

(Акад. Т. 3. С. 651; черновой вариант двух последних строк: «И мертвую любовь питает их(?) огнем Неумирающая злоба» — Там же. С. 655). Сопоставление стихотворения с «(Русалкой)» см.: Vickery. P. 197—199. Мотив мертвой возлюбленной звучит в таких стихотворениях, как «Заклинание» (1830) и «Для берегов отчизны дальней...» (1830), в «Пире во время чумы» (1830) и в «Каменном госте», вошедшем в цикл «Песни западных славян» «Яньше королевиче».

В 1-й сцене «Каменного гостя» Дон Гуан вспоминает «бедную Инезу» — умершую, по всей видимости, возлюбленную: «...Странную приятность Я находил в ее печальном взоре И помертвевших губах...» (в черновом варианте: «в ее безумном взоре И посинелых губах»). Из белого текста убраны детали, сблизившие историю Инезы с коллизией «(Русалки)»: «Инеза! — да, дочь мельника... о, помню». В черновом варианте вместо мужа Инезы фигурировал ее отец — таким образом, действующими лицами предыстории драмы становились мельник и дочь мельника. Сходство с драмой о русалке усугублялось тем, что воспоминаниям об Инезе

Дон Гуан предается, попав на место их прежних свиданий. См. об этом: *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина // Ахматова. О Пушкине. С. 105; *Берковский Н. Я.* «Русалка», лирическая трагедия Пушкина. С. 391—394. Усматривая родство главных героев «⟨Русалки⟩» и «Евгения Онегина» со «скупающим эпикурейцем Дон Жуаном», В. Ильин указывал на сходство образов и судеб героинь этих произведений (*Ильин В.* Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX—первая половина XX в. М., 1990. С. 314—315). Позднее раскаяние, стремление вернуться к истоку событий и переделать жизнь, возродить счастливые возможности, которые упущены, — эта тема звучит и в «⟨Русалке⟩», и в «Евгении Онегине», и в лирике Пушкина тех же лет.

Стихотворение «Яньш королевич» представляет собой обработку сюжета «⟨Русалки⟩» в ином жанре. П. В. Анненков писал: «В пьесе Яньш Королевич находим первую мысль Русалки» (Анненков. Материалы 1855. С. 363). Однако при сопоставлении времени работы над драмой и над «Песнями западных славян» представляется гораздо более вероятным, что лирическое произведение, явно независимое от пьесы, было написано после того, как работа над текстом «⟨Русалки⟩» остановилась (Бонди 1935-1. С. 635—636). Ср. точку зрения И. Эйгеса, согласно которой оба произведения восходят к сюжету Генслера—Краснопольского, но разнятся между собой настолько, что работа над одним из них никак не могла мешать работе над другим (Эйгес. С. 218—220). Сопоставление двух сюжетов см. также: Ходасевич. С. 147—151. Сравнение «Яньша королевича» со стихотворением «Как счастлив я, когда могу покинуть...» демонстрирует готовность Пушкина к альтернативным решениям сходных ситуаций. В более раннем тексте свидание с существом из иного мира происходит, лейтмотивом изображения является поцелуй этого существа. В «Яньше королевиче» русалка отказывается ответить на чувства раскаявшегося в измене и жадующего ее ласк возлюбленного.

Тему мертвой возлюбленной можно рассматривать как частный случай более общей художественной идеи, характерной для творчества Пушкина второй половины 1820—1830-х гг. и связанной с проблемой вторжения иррационального, внелогичного, «призрачного» начала в историю и жизнь людей, с темой «фантомов», подчиняющих себе и отдельного человека, и целые народы. В таком случае «⟨Русалка⟩» может быть сближена со столь разными по жанру произведениями, как «Борис Годунов» (1825), «Пиковая дама» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834). В сказке любовный фантом — шамаханская царица — несет опасность смуты, братоубийственной борьбы, гибели царю и его наследникам, а затем исчезает. Таков еще один вариант развязки трагедии с участием фантома, вторгающегося в жизнь.

Отмечалась близость стихотворения «...Вновь я посетил...» (1835) монологу Князя в сцене «Диепр. Ночь» (Ходасевич. С. 153—154; Vickerу P. 199—202). Стихотворение, однако, не содержит характерных для драмы и многих пушкинских элегий покаянных мотивов.

Редакция начала сцены «Светлица», записанная на отдельном листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949), стилистически близка к началу сцены «Царские палаты» из «Бориса Годунова», содержавшей исключенный из печатной редакции плач Ксении Годуновой по жениху и вошедший в печатный текст разговор ее с мамкой.

По своим жанровым признакам «⟨Русалка⟩» ближе к «Борису Годунову», чем к «маленьким трагедиям», которые представляют как бы «момент истины», драматический взрыв, внезапно обнаруживающий заложенные в ситуации трагические тенденции. «⟨Русалка⟩» решена в другом драматическом темпе: характеры даны в

развитии; действие разворачивается во времени и имеет значительную протяженность; весь цикл событий в основных своих моментах непосредственно представлен и воплощен на сцене.

В середине трагедии «Борис Годунов» главный ее герой, как бы подводя итог событиям, развернувшимся в первой части произведения, напоминает об их протяженности во времени: «Достиг я высшей власти: Шестой уж год я царствую спокойно, Но счастья нет моей душе». Аналогичное обобщение имеется в сцене «Днепровское дно», в монологе главной героини (см. ст. 31—38).

Не только протяженность во времени, составляющая важную структурную особенность как «Бориса Годунова», так и «(Русалки)», но и национальный колорит, народная точка зрения, присутствующая в освещении событий, массовые сцены и сама языковая стилистическая фактура произведений дают основание сблизить их и противопоставить «маленьким трагедиям».

«(Русалка)» несомненно создавалась как произведение, предназначенное для сцены, включавшее музыкальные партии (в пьесе два хора: девушек и русалок). Еще в XIX в. высказывалось мнение, что «(Русалка)» писалась как оперное либретто. Слух об этом, без указания на его источник, передан в одиннадцатой статье о Пушкине Белинского и в биографии Анненкова (Анненков. Материалы 1855. С. 365—366). Возможно, со слов П. В. Нащокина Анненков (Там же. С. 371—372) сообщал, что композитором, для которого писалась «(Русалка)», был приятель Нащокина, А. П. Есаулов (ок. 1800—1850-е), композитор и музыкант, автор романсов на слова Катенина, Жуковского, Пушкина. Белинский относился к пересказанному им слуху с большим сомнением, подчеркивая, что, «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» (Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Белинский. Т. 7. С. 563). С. М. Бонди указывает, что вся композиция «(Русалки)» находится в полном противоречии с современным Пушкину типом построения оперного либретто и приводит презрительный отзыв Пушкина о работе либреттиста в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. (Бонди 1935-1. С. 637). Композитор и музыкальный теоретик А. Н. Серов писал о пушкинской «(Русалке)», исходя из представлений об оперной практике 1850-х гг.: «...сюжет „Русалки“ — вполне музыкальный (...). Однако текст Пушкина еще далеко не либретто, каким оно должно быть по требованиям музыки. В каждой сцене основа вполне музыкальна, но слова очень часто под музыку не годятся, а во многих местах текста недостает для самых существенных частей оперы, органически вызываемых „задачей“ сцены: например, говорят три лица, но слова их не сгруппированы в „терцет“, или: на сцене свадьба, но нет слов для поздравительных хоров и т. д.» (Серов А. Н. Русалка: Опера А. С. Даргомыжского // Серов А. Н. Избр. статьи. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 261). И. Эйгес высказал предположение, что при широкой известности оперы, текст которой мыслился не иначе как либретто, слухи, будто «Пушкин пишет „Русалку“, да еще близкую к знакомому тексту, естественно, превратились в слухи о том, что он пишет заново либретто для новой оперы „Русалка“» (Эйгес. С. 231). Исследователь указывает и на то, что автор, пишущий оперное либретто, должен был бы работать в тесном сотрудничестве с композитором — между тем никаких свидетельств о совместной работе Пушкина и Есаулова не сохранилось (Там же. С. 228). С задачей создания оперного либретто связывали редакцию сцены «Свет-



лица», записанную на отдельном листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949) более подходящим для этой цели стихом (в ней видели первоначальную редакцию, затем переделанную из оперного в драматический текст, — см.: Булич С. К. Пушкин и русская музыка // Памяти А. С. Пушкина: Сб. статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета императорского С.-Петербургского университета. СПб., 1900. С. 57—60, либо, наоборот, попытку переработать текст пьесы в либретто — см.: Морозов П. О. «Русалка» // Венг. Т. 3. С. 358).

В. Ходасевичем была выдвинута версия об автобиографичности сюжета «⟨Русалки⟩» (см.: Ходасевич. С. 113—156). Речь шла об истории отношений Пушкина с его крепостной Ольгой Калашниковой (1806—не ранее 1840), которую весной 1826 г. Пушкин отослал из Михайловского в Москву с письмом к П. А. Вяземскому, содержащим просьбу позаботиться о девушке и ее будущем ребенке. В 1923 г., когда Ходасевич работал над своей книгой, дальнейшая судьба Калашниковой была неизвестна, и исследователь сделал предположение, что девушка и ее ребенок погибли. Позднее выяснилось, что Калашникова впоследствии вышла замуж и в 1830-х гг. вполне благополучно жила в Болдине. На этом основании С. М. Бонди отверг гипотезу Ходасевича, подчеркивая, что история, подобная той, что произошла с Ольгой Калашниковой, «была довольно обычной в помещичьем быту, да и у самого Пушкина этот эпизод был, вероятно, не единственным (...), так что нет никаких оснований связывать происхождение „Русалки“ именно с данным, случайно ставшим нам известным эпизодом» (Бонди 1935-1. С. 636). Компромиссная точка зрения высказана У. Н. Викери, который проанализировал мотивы пушкинской драмы в сопоставлении с мотивами его лирических стихотворений и пришел к выводу, что автобиографичность «⟨Русалки⟩» заключается не в том, что она отражает конкретный эпизод жизни поэта, но в том, что драматической коллизии сообщены черты личных переживаний автора (Vickery. P. 195—205).

Впечатление «законченности» или «почти законченности» «⟨Русалки⟩» многих вводило в искушение придать произведению окончательную форму, найти то небольшое, чего «недостает» в рукописи, но что «предопределено» ее текстом. Мнение о том, как должна была быть закончена «⟨Русалка⟩», в свое время высказывал В. Г. Белинский в одиннадцатой статье о Пушкине: «...ее конец и понятен: князь должен погибнуть, увлеченный русалками на дно Днепра». Такую развязку критик связывал с художественной природой пьесы: «...читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...» (Белинский. Т. 7. С. 568, 569). Свою гипотезу окончания пьесы Белинский, однако, ни в какой степени не ставил в один ряд с текстом Пушкина: «Но какими бы фантастическими красками, какими дивными образами все это было сказано у Пушкина — и все это погибло для нас!..» (Там же. С. 568). Это сознание того, что не осуществленная, художественно не воплощенная мысль Пушкина утеряна для нас и что эта потеря невозможна, отличает подход Белинского от всех последующих опытов «восполнения» недостающего окончания произведения.

Попыткой осуществить подобную операцию и удовлетворить таким образом любопытство читателя, желающего узнать, чем должен разрешиться завязанный в драме сюжетный узел, были написанные за Пушкина окончания его пьесы. Авторами таких окончаний были: А. И. Штуkenберг, опубликовавший под псевдонимом Ан-

тоний Крутогоров продолжение «(Русалки)» в сборнике своих стихотворений «Осенние листья» (СПб., 1866. С. 167—228), А. Я. Богданова, напечатавшая под псевдонимом И. О. П. «Продолжение и окончание драмы Пушкина Русалка. (Сцены: шестая, седьмая, восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая)» (М., 1877) и В. В. Набоков («Русалка (заключительная сцена к пушкинской „Русалке“)» — Новый журнал. [Нью-Йорк]. 1942. № 2. С. 181—184; то же: *Набоков В.* Круг. Л., 1990. С. 109—112; см. об этом: *Фомичев С. А.* Набоков — соавтор Пушкина: (Заключительная сцена «Русалки») // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сб. докл. междунар. конф. 15—18 апреля 1999 г. СПб., 1999. С. 211—223). План окончания «(Русалки)» и некоторые наброски продолжения драмы сохранились в архиве А. Ф. Вельтмана (см. об этом: *Долгов С. А.* Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина // Подделка «Русалки» Пушкина : Сб. статей и заметок. СПб., 1900. С. 160—164; *Чернов А. В.* Отражение восприятия личности и творчества А. С. Пушкина в произведениях А. Ф. Вельтмана // Проблемы современного пушкиноведения : Межвузовский сб. науч. тр. Псков, 1991. С. 135—136).

Особняком стоит продолжение «(Русалки)», сочиненное Д. П. Зуевым: этот автор приписал свою литературную поделку самому Пушкину (см.: «Русалка» А. С. Пушкина. Полное издание. По современной записи Д. П. Зуева // РА. 1897. Кн. 1. Вып. 3. С. 341—372; публ. П. И. Бартенева; отд. оттиск: Русалка. Драма А. С. Пушкина, с окончанием по современной записи Д. П. Зуева / Изд. «Русского архива». М., 1897). Зуев утверждал, что в 1836 г. слышал авторское чтение «(Русалки)» в доме Э. И. Губера и тогда же по памяти записал особенно поразившие его последние сцены. Ранее, в 1889 г., Зуев читал свое окончание пьесы в Русском литературном обществе, заявляя, что оно записано им по памяти в 1883 г. Эта фальсификация была поддержана Б. Н. Чичериным, передавшим ее в «Русский архив», П. И. Бартеневым, напечатавшим ее в своем журнале, С. Н. Южаковым в «Дневнике журналиста» (Русское богатство. 1897. № 3. С. 66—90), Ф. Е. Коршем в статье «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ Пушкина по записи Д. П. Зуева» (Изв. ОРЯС. 1898. Т. 3, кн. 3. С. 633—785; 1899. Т. 4, кн. 1. С. 1—100; Т. 4, кн. 2. С. 476—588; см. также: *Корш Ф. Е.* Опыт окончания «Русалки» // ПиС. Вып. 3. С. 1—22). В 1900 г. в газете «Новое время» (№ 8580—8584. 16—20 янв.), в разделе «Маленькие письма», выступил А. С. Суворин, опровергавший выводы Ф. Е. Корша и доказывавший, что текст Зуева — сознательная и бездарная подделка. Откликом на выступление Суворина явилась заметка «К подделке „Русалки“ Пушкина : (Письмо в редакцию)», помещенная в № 8593 «Нового времени» за подписью «Н. У.». Ее автором был родственник Зуева, засвидетельствовавший мистификацию. Он сообщал, что в последние годы жизни Зуев вел затворническую жизнь, постоянно сочиняя стихи, и в частности — продолжение «Русалки», что с Пушкиным он никогда не встречался, что знаком с Пушкиным был, судя по всему, брат Д. П. Зуева, Петр Павлович, умерший в 1895 г., что не случайно только после смерти последнего «продолжение» драмы было отдано в печать. Полемику с Коршем см. также: *Виноградов В. В.* Лингвистические основы научной критики текста // Вопросы языкознания. 1958. № 2 (март—апрель). С. 10—18. Материалы о подделке Зуева собраны А. С. Сувориным в кн.: Подделка «Русалки» Пушкина : Сб. статей и заметок. Историю зувевской фальсификации см. также: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. 2-е изд. М., 1959. С. 192—195; *Масанов Ю. И.* В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963. С. 139—145.

Иные импульсы определили решение, которое принял А. С. Даргомыжский, когда в своем либретто оперы «Русалка» (1855) по драме Пушкина он закончил действие тем, что Мельник сталкивает Князя в Днепр и русалки влекут его труп к ногам своей царицы. Даргомыжский должен был чем-либо кончить драму, к этому его побуждали требования сцены. Он не приписывал свое решение Пушкину и не скрывал от публики свое очень скромное «соавторство». В 1852 г. Г. П. Данилевский (за подписью «Д.») сообщил, что в 1836 г. Пушкин подсказал Даргомыжскому идею создания музыкальных произведений на сюжеты «Торжества Вакха» и «⟨Русалки⟩» (см.: СПбВед. 1852. № 214. 25 сент. С. 865; МВед. 1852. № 123. 11 окт. С. 1269); об апокрифичности этого рассказа см.: Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. М., 1973. Т. 2. С. 137.

Берег Днепра. Мельница  
(С. 179—187)

*Берег Днепра. Мельница* — Ср. ремарку к явл. 19 д. I первой части либретто Краснопольского: «Театр представляет берег Днепра; с одной стороны мельница, близ которой лежат несколько мешков с мукою; с другой стороны на берегу большое дерево» (Русалка, опера комическая в трех действиях. Ч. 1. С. 52).

Ст. 44. *И что их труд? Травить лисиц и зайцев...* — Неоднократные упоминания о княжеских охотах в Древней Руси содержатся в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Во втором томе (глава 7) Карамзин, в частности, пересказывает «Поучение детям» Владимира Мономаха, который единоборство со зверем на охоте ставил в один ряд с воинскими подвигами.

Ст. 85. *Ты чем-нибудь встревожен, верно.* — Ср. ст. 2 сцены II в «Модарте и Сальери»: «Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?», которому особенно близок первоначальный вариант белого автографа «⟨Русалки⟩»: «Ты верно чем-нибудь встревожен».

Ст. 146 — 147. *...я не оставлю Ни твоего ребенка, ни тебя.* — Ср. слова Видостана, обращенные к Лесте и Лиде в либретто Краснопольского (Ч. 1. III, 5): «Я вас не оставлю. Завтра возвращусь я к вам и награжу вас золотом и дорогими камнями» (Русалка, опера комическая... Ч. 1. С. 136).

Княжеский терем  
(С. 188—191)

Ст. 5 — 8. *Что ж, красные девицы, вы примолкли? Что ж, белые лебедушки, притихли? Али все песенки вы перепели? Аль горлышки от пенья пересохли?* — В реплике Свата варьированы слова из корильной свадебной песни, записанной Пушкиным в Болдине и переданной Киреевскому (Рукою П. 1997. С. 382. № 24). Согласно примечанию Пушкина, песня адресуется свату во время девичника:

Все песни перепели,  
Горлушки пересохли!  
А сватушко рыжий  
По берегу рыщет,

Хочет удавиться,  
 Хочет утопиться,  
 От красных девок,  
 От белых лебедек.  
 Дари, дари девок!  
 Дари лебедек!  
 Не станешь дарити —  
 Мы пуще корити!

Ср. также начало другой записанной Пушкиным свадебной песни:

Мы все песенки перепели,  
 У нас горлушки пересохла!

(Рукою П. 1997. С. 384. № 28).

Ст. 9—23. *Сватушка, сватушка ~ К красным девушкам норовится.* — Корильная свадебная песня восходит к фольклорной записи Пушкина (см.: Рукою П. 1997. С. 381—382. № 23). Ст. 10—14, 16 и 18—21 точно воспроизводят ст. 1—5, 6 и 8—11 этой записи, ст. 9 и 15 в ней отсутствуют, ст. 17 и 22—23 в фольклорном источнике представлены в несколько ином варианте: «Верея, верешка!», «В мошне денежки шевелятся, Они к девушкам норовятся». Кроме того, фольклорная песня имеет еще два стиха, отсутствующие в «*Русалке*»:

А копейка ребром становится,  
 Она к девушкам норовится.

Формула, содержащаяся в ст. 20—23, повторяется еще в двух свадебных песнях, записанных Пушкиным (Рукою П. 1997. С. 382, 383. № 24, 25), причем в варианте, более близком к использованному в «*Русалке*»:

Сватушко, догадайся!  
 За мошоночку принимайся!  
 В мошне денежка шевелится,  
 Красным девушкам норовится.

Песня о бестолковом сватушке после Пушкина неоднократно записывалась в Нижегородской области в вариантах, близких к пушкинскому (см.: *Еремин А.* Пушкин в Нижегородском крае. Горький, 1951. С. 202; *Потявин В. М.* Собрание и изучение фольклора Нижегородского Поволжья в XIX веке // Народная поэзия Горьковской области. Горький, 1960. Вып. 1. С. 375—376; *Чеснова Л. А.* Пушкин и песни Болдинского края // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 144; *Корелова К. Е.* Пушкинские записи свадебных песен и нижегородская обрядовая традиция. С. 120—121; *Лобанов М. А.* Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «*Русалке*». С. 129—130).

Ст. 25. *На, на, возьмите, не корите свата. (Дарит девушек.)* — Ср. записанную Пушкиным свадебную формулу, произносимую при одаривании девушек, в ответ на величальную песню, адресованную попу: «Нате, суки, возьмите в руки, не корите попа» (Рукою П. 1997. С. 378. № 15). Слово «корить» в «узколокальных традициях (...) характеризует неоднородные обрядовые явления. В одних случаях „корить“ значит „петь песни, позорящие жениха и поезжан“; в других — „петь гру-

стные песни, чтобы вызвать у невесты слезы” ; в третьих, известных ⟨...⟩ по болдинской традиции, — петь песни, за которые жених либо сват откупаются деньгами» (Лобанов М. А. Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «Русалке». С. 132).

Ст. 26—29. *По камушкам, по желтому песочку Пробежала быстрая речка, В быстрой речке гуляют две рыбки, Две рыбки, две малые плотицы.* — Песня, «не свадебная», как подчеркнуто в ст. 35, варьирует, однако, в своем зачине некоторые мотивы и формулы свадебных песен, записанных Пушкиным. Ср.:

Между гор по каменью  
Серебром ручей бежит.  
По тому по ручейку  
Ходила гуляла княгиня душа...

(Рукою П. 1997. С. 370. № 2);

Ты река ли моя реченька,  
⟨. . . . .⟩  
На крутой берег не взольешься,  
Желтым песком не возмутишься!

(Там же. С. 386. № 31);

Я тебе, княгиня, про свой сон расскажу:  
Будто у нас середь широка двора  
Будто у нас расстилалась трава;  
По травке гуляет павынька,  
Павынька-павынька княгиня душа.

(Там же. С. 387. № 32).

Ремарка между ст. 52 и 53. *...осыпают хмелем...* — В автографе: «осыпавают».

Ст. 53. *Княгиня душенька, не плачь, не бойся...* — Обращение к невесте «княгиня-душенька» неоднократно встречается в народных свадебных песнях, записанных Пушкиным (см.: Рукою П. 1997. С. 370. № 1; С. 378. № 17; С. 380. № 20).

Ст. 54—55. *Всю ночь Под окнами я буду развезжать...* — Обычай усиленной охраны новобрачных связан с представлением, что молодые подвержены опасности со стороны нечистой силы (см.: Кагаров Е. Г. Этнографические мотивы в поэзии А. С. Пушкина. С. 64).

Светлица  
(С. 192—193)

Ст. 1. *Чу — кажется, трубят; нет, он не едет.* — Ср. реплику Милославы в либретто Краснопольского (Ч. 3. I, 8): «Стража на башне трубит! — верно, приехал супруг мой» (Леста, Днепровская Русалка. Ч. 3. С. 24).

Ст. 20. *То на охоту ехать с соколами...* — В 1830 г. в рецензии на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» Пушкин отме-

тил среди погрешностей языка употребление выражения «охотиться» вместо «ездить на охоту» и указал, что оно не простонародное, «как, видно, полагает автор, но просто» принадлежит «языку дурного общества» (Акад. Т. 11. С. 93).

Днепр. Ночь  
(С. 194—198)

Ст. 17—18. *Невольно к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила.* — Ср. в либретто Краснопольского (Ч. 1. I, 20): «Напрасно хожу я 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» (Русалка, опера комическая... Ч. 1. С. 53).

Ст. 19—21. *Все здесь напоминает мне былое И вольной, красной юности моей Любимую, хоть горестную повесть.* — Ср. в стихотворении «...Вновь я посетил...» (1835): «...но здесь опять Минувшее меня объемлет живо, И, кажется, вечер еще бродил Я в этих рощах» (Акад. Т. 3. С. 399). Ср. также варианты ст. 4 этого стихотворения: «Два года юности моей печальной...», «Два года грустной юности моей...», «Два года бурной юности моей...» (Там же. С. 996; см.: Vickerу. P. 199—202).

Ст. 36—40. *Ах, вот и дуб заветный, здесь она ~ Посыпались, как пепел, на меня.* — Ср. в либретто Краснопольского (Ч. 1. I, 4): «Видостан (садится под дерево). Я как будто приколдован к этому месту и не могу забыть того, что со мною приключилось. (Листья с дерева сыплются на него. Вскочив.) Что это значит? Какое невидимое существо окружает меня? (Слышна вдали приятная музыка.) Лестя (невидимо). Приди в чертог ко мне златой...» (Русалка, опера комическая... Ч. 1. С. 6).

Ст. 41—42. *Передо мной стоит он гол и чер(е)н, Как дерево проклятое.* — Возможно, образ восходит к евангельской притче о проклятой Иисусом и засохшей после проклятия бесплодной смоковнице (Мф. 21: 18—19; Мк. 11: 12—14; см.: Рецпер В. Э. Над рукописью «Русалки». С. 248).

Ст. 43 и след. *Я здешний ворон...* — О связи эпизода с мельником-вороном и размышлений Князя о судьбе безумца с общим развитием темы безумия в творчестве Пушкина этих лет см.: Левкович Я. Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» // ПИМ. Т. 10. С. 182—183.

Ст. 49. *Их рыбка одноглазка стережет.* — Ср. в зачеркнутом варианте белой рукописи: «Их рыбка золотая стережет». Рыбка-одноглазка — камбала. В померанской сказке «Рыбак и его жена» из сборника братьев Гримм (№ 19), послужившей одним из источников «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина, именно камбала совершает чудеса для рыбака, отпустившего ее на волю, и его привередливой жены (см.: Бонди С. Стихи о «Римской Папе» // Бонди С. Новые страсти Пушкина: Стихи, проза, письма. М., 1931. С. 53—58; см. также: Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // П. Врем. [Т.] 1. М.; Л., 1936. С. 136—143).

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ,  
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ВАРИАНТЫ

ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ МОНОЛОГА КНЯЗЯ  
ИЗ СЦЕНЫ «ДНЕПР. НОЧЬ»

(С. 436—438)

Вм. 32 — 42 (вариант Ж). [Ты пережил ее заветный дуб Ты и меня переживешь] — Ср. в стихотворении Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829): «Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю: патриарх лесов Переживет мой век забвенный, Как пережил он век отцов» (Акад. Т. 3. С. 194; см.: Vickery. P. 202—203).

РЕДАКЦИЯ НАЧАЛА СЦЕНЫ «СВЕТЛИЦА»,  
ЗАПИСАННАЯ НА ОТДЕЛЬНОМ ЛИСТКЕ

(С. 447—448)

Ст. 1—4. — *Княгиня, княгинюшка, Дитя мое милое, Что сидишь невесело, Головку повесила?* — Стихи варьируют мотивы народных песен. Ср. в песне «Вьется, вьется хмелюшко...» в записи П. И. Якушкина: «Дитя ль мое, дитятко, Дитя, чадо милое, Что ходишь невесело, Головку повесило?» (Якушкин П. И. Соч. СПб., 1884. С. 687; см.: Бонди 1935-1. С. 633). Ср. также в свадебной песне, записанной Пушкиным (№ 14): «Ты дитя мое, дитятко, Ты дитя, чадо милое!» (Рукою П. 1997. С. 377).

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ВАРИАНТЫ БЕЛОВОГО АВТОГРАФА

Днепр. Ночь

(С. 461—463)

Ст. 60. *Я ворон, а не мельник. Странный случай...* — Ср. ст. 7 сцены II «Моцарта и Сальери»: «Давно, недели три. Но странный случай...».

Берег

(С. 464)

Ст. 15 — 16. *Что я вижу! Откуда ты, прекрасное дитя?* — Ср. в либретто Краснопольского (Ч. 1. I, 4) реплику Видостана при появлении Лесты с Лидой на руках: «Что я вижу? Кто ты такова, прелестная певица, восхитившая чувства мои?» (Русалка, опера комическая... Ч. 1. С. 7).

〈СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН〉

(С. 203 и 466)

Автографы:

1) В тетр. ПД 846, л. 23 об. — план драмы, записанный по-французски («Uriche marchand de drap...»). Под текстом, справа — черновой фрагмент девятой строфы так называемой «десятой главы» «Евгения Онегина». На л. 23 — план драмы о папессе Иоанне (по-французски) и черновой автограф стихотворения «Я возмужал [среди] печальных бурь...». Л. 23 находится среди черновики главы «〈Торжок〉» (в беловом автографе — «О ценсуре») «〈Путешествия из Москвы в Петербург〉». Напечатано: Анненков П. В. Литературные проекты А. С. Пушкина // ВЕ. 1881. Т. 4. № 7. С. 57. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 8.

2) ПД 281 — наброски планов частей драмы («Шварц ищет филос(офского) камня...»; «Ищут Бертольда...»). Написано на обрывке бумаги № 135 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 109). Жандармская помета: «77». На лицевой стороне листа запись кончается словами «regretium mobile». Начиная со слов «Ищут Бертольда», текст записан на обороте листа, находившегося в перевернутом положении. Последние слова здесь почти неразборчивы и прочитываются предположительно. В нижней части лицевой стороны листа — рисунки (треугольник; круг; круг с квадратом внутри, причем квадрат вписан в треугольник; другие геометрические фигуры, явно связанные с записями «Нет я стану искать квадратуру круга» и «regretium mobile»; выше — накладывающаяся на нижнюю часть текста небрежная арабеска, вероятнее всего изображающая птицу, и другие рисунки. Схожие зарисовки треугольников и квадратов, вписанных в круг, сопровождают у Пушкина запись еврейского алфавита в тетр. ПД 840 (л. 94 об.—95, заполнявшиеся в 1833 г. — см.: Раб. тетр. Т. 6; Рукоп. П. 1997. С. 62—64). О рисунке Пушкина см. ниже, с. 952—953. Напечатано: Неизд. П. Собр. Онегина. С. 167—168 (публ. Н. В. Измайлова).

3) ПД 208 — черновой набросок начала пьесы в стихах («Ох горе мне — Мартын, Мартын...»). Записан крайне торопливо и неразборчиво в правой верхней части сложенного вчетверо фабричного полулиста бумаги № 139 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 83—84). На другой стороне листа, помеченной жандармами цифрой «7», — черновик стихотворения «Странник», писавшийся до того, как лист был сложен вчетверо. Напечатано: КН. Т. 3. С. 479 (публ. С. М. Бонди).

4) В тетр. ПД 846, л. 27—29 об., 32—38 об., 46—54 — черновая рукопись пьесы. Над текстом вписано: «(План)». В конце текста, на л. 54, — дата «15 авг.». Автографу пьесы предшествует черновик «〈Путешествия из Москвы в Петербург〉», причем два листа, находившиеся непосредственно перед «〈Сценами из рыцарских времен〉», были вырваны из тетради после заполнения (ныне это автограф ПД 1097 с черновым автографом главы «[Шлюзы]»). После окончания пьесы следуют три пустые страницы, а затем на л. 56 начинаются черновые наброски стихотворной части поэмы о Клеопатре для повести «Мы проводили вечер на даче...». На пробельных листах — черновики стихотворений: л. 30—31 об. — «〈Плетневу〉» («Ты мне советуешь, Плетнев любезный...»), «В мои осенние досуги...», начало «Вновь я посетил...»; л. 39—40 — продолжение «Вновь я посетил...»; л. 42 об.—45 — «На выздоровление Лукулла», набросок «[Развратник радуясь клеветет...], «Поэт идет — открыты вежды...», «Когда владыка ассирийский...». На л. 43 — за-



пись «[На днях прочитал я новый роман Лажечникова]». На л. 44 об. — дата «9 ноября». Л. 40 об. — 42 и 45 об. оставлены пустыми. Между л. 28 и 29 после заполнения выпали два листа (см. ПД 1038). Напечатано: Совр. 1837. Т. 5. С. 193—224 (публ. В. А. Жуковского). Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 8.

5) ПД 1038 — черновой текст конца первой и начала второй сцены (от слов: «Берт (ольд). Так прощай же, сосед» до слов: «Берт (ольд). Он не совсем прав, да и не совсем виноват — [Бог нам]») на двух листах, выпавших из тетр. ПД 846 между л. 28 и 29. По жандармской нумерации видно, что листы выпали (или были вырваны) после смерти Пушкина: на л. 28 в тетр. ПД 846 — жандармская помета: «28», на листах ПД 1038 — жандармские пометы: «29» и «30», на л. 29 в тетр. в ПД 846 — жандармская помета: «31». Несколько реплик, содержащихся в автографе ПД 1038 (от: «Ма (ртын). Постой! Ну, а если опыт твой...» до: «Ма (ртын). (...) говоришь бог знает что. Невозможно»), перенесено на л. 29 об. тетр. ПД 846. Перенос отмечен значком «№ 1». Напечатано: Совр. 1837. Т. 5. С. 196—199 (публ. В. А. Жуковского). Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 8.

6) ПД 219 — черновой автограф второй песни Франца («Воротился ночью мельник...») на четверке фабричного листа бумаги № 250 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 87). Жандармская помета: «32». На другой четверке, оторванной от этого же листа, записано начало пьесы в стихах («Эй, Франц я говорю тебе в последний раз...» — см. ПД 231). Напечатано: Неизд. П. Собр. Онегина. С. 121 (в виде транскрипции; публ. М. Л. Гофмана).

7) ПД 231 — черновой набросок начала пьесы в стихах («Эй Франц я говорю тебе в последний раз...»). Написан на четверке листа, составлявшего одно целое с ПД 219. Жандармская помета: «49». Напечатано: *Томашевский Б.* Новое о Пушкине // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 177 (с искажениями, без приведения вариантов, как стихотворение, не имеющее связи со «Сценами из рыцарских времен»).

Впервые: Совр. 1837. Т. 5. С. 193—224, с редакторским заглавием «Сцены из рыцарских времен» и пометой под текстом: «С.П.бург 1837, 28 апреля». Помета, по всей видимости, отражает время получения цензурного разрешения на публикацию драмы (цензурное разрешение 5-го тома было получено еще при жизни Пушкина; посмертно введенные в него дополнительные материалы проходили цензуру отдельно). Текст содержит следы редакторского вмешательства. В нескольких случаях это конъектуры, необходимые при публикации текста, работа над которым не завершена. Так, в частности, исправлены ошибки при обозначении действующих лиц. В реплике Бертольда: «Тогда... я возвращу тебе с лихвой и благодарностию все суммы, которые занял у тебя, а барону Раулю открою великую тайну» слова «с лихвой и благодарностию», вставленные Пушкиным перед словом «которые», помещены на то же место, что и в настоящем издании. В результате не до конца осуществленной правки в реплике Бертольда: «...Каин и Авель были тоже братья...» слово «тоже» не соответствует логике текста. В «Современнике» это место читается: «...Каин и Авель были родные братья...». Выражение «два пинка в гузно» из цензурных соображений заменено на более мягкое: «два толчка в спину». Однако большинство исправлений носит не вынужденный, а произвольный характер, направленный на улучшение текста в соответствии со вкусами издателей. Так, слово «коли» последова-

тельно заменено на «если», слово «батюшка» — на «отец»; вместо: «Ах, сударь» — «Ах, господин рыцарь»; вместо: «Ну, согласен?» — «Ну, согласен, что ли?»; вместо: «скажи мне что-нибудь, мне скучно» — «мне скучно, скажи мне что-нибудь»; вместо: «в глазах моих» — «в собственных глазах моих»; вместо: «Кто там так бодро стучится?» — «Кто там так стучит?»; вместо: «к репице моей лошади» — «к хвосту моей лошади»; вместо: «Так он и миннезингер?» — «Так он еще и миннезингер?»; вместо: «ай да миннезингер!» — «ай да Франц!»; вместо: «Сударыня, я дал честное слово» — «Клотильда, я дал честное слово» и т. д. В отдельных случаях имеются пропуски слов или небольших фрагментов текста. Добавлены отсутствовавшие в рукописи номера и названия сцен «Мастерская Мартына» и «Замок рыцаря Альберта». Некоторые ремарки опущены, другие введены дополнительно. В первой песне Франца вместо: «А. М. D.» (Ave Mater Dei) напечатано: «А. М. Д.». Альбер, лишь однажды, в зачеркнутой реплике Франца, названный в рукописи «Альбертом», в «Современнике» фигурирует как «Альберт», — вероятно, такое исправление было сделано ради приведения в соответствие этого имени остальным, немецким, именам действующих лиц. Из сцены, в которой вассалы нападают на рыцарей, исключена песня косарей. Ее текст в рукописи содержит такое количество поправок и вычеркиваний, что редактор, вероятно, счел ее недоработанной. Некоторые расхождения с рукописью возникли вследствие ошибочного прочтения текста. Так, вместо: «перед балконом своих красавиц» напечатано: «перед благосклонной красавицей»; вместо: «погостить в нашем замке» — «ночевать в нашем замке» и др. В ряде случаев для публикации избран не последний, а один из предшествующих вариантов текста. Так, в первой сцене восстановлены в первоначальном виде две реплики, одна из которых вычеркнута, а другая сокращена («Март (ын). И это я слышу не впервые (в рукописи: не впервой —». — *Ред.*) Берт (ольд). Сосед! не будь сам себе врагом. (...) Не потеряй случая сделать первым из земных богачей»). В следующей сцене реплика Бертольда: «Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду ~ купец в своей лавке...» имеет в рукописи большое количество исправлений. В «Современнике» реплика скомпанована из разных вариантов и при этом дописан конец предпоследней фразы: «Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду, мы мешаем и той и другой, когда оставляем то состояние, в котором родились: дворянин воюет и красуется, мещанин трудится и богатеет; рыцарь на коне почтен и в замке за решеткою своей башни; но ему неприлично считать барыши. Купца почитает народ в его лавке, но он был бы смешон на турнире». В реплике Карла: «Он умер, осердясь на приказчика...» выбран один из исправленных вариантов текста, реплика начинается словами: «Он осердился». Имя тестя Карла, написанное крайне неразборчиво, ошибочно прочитано как «Томас Фурст», хотя выше есть зачеркнутая фраза, где его имя «Иоганн» прочитывается вполне отчетливо.

В собрание сочинений впервые включено: Посм. Т. 10. С. 269—308 (текст перепечатан с «Современника» с незначительными ошибками и одним редакторским исправлением в сцене сражения — реплика рыцаря: «Постой, брат!.. успеешь им проповедать» заменена отсутствующим в автографе вариантом: «Постой, брат, отложи свою проповедь» — с. 299).

Печатается по автографам ПД 846, л. 27—29 об., 32—38 об., 46—54 и ПД 1038 с исправлением ошибок при обозначении персонажей (см. ниже, с. 939). Обозначения действующих лиц и имена, записанные в автографе в сокращенном виде, печатаются полностью, без угловых скобок во всех случаях, когда чтение сокращенного слова не вызывает сомнений. В первой сцене реплика Бертольда:

«Тогда... я возвращу тебе с лихвой и благодарностью все суммы, которые занял у тебя, а барону Раулю открою великую тайну» печатается с редакторской конъектурой, принятой при первой публикации в «Современнике» (см. выше, с. 935). Редакторы всех предыдущих изданий объединяли во второй сцене драмы диалог Бертольда и Франца и следующий за ним диалог Мартына и Бертольда. Однако на л. 29 об. диалог Бертольда и Франца отделен от ремарки «(входит Мартын)» характерным для Пушкина знаком концовки, указывающим на завершение сцены. Поэтому в настоящем издании эти два диалога печатаются как две самостоятельные сцены. Четыре реплики («А что скажет мой отец?» — «А ему какое дело до тебя?» — «Он меня наследства лишит...» — «А ты плюнь — тебе же будет легче») были вписаны Пушкиным внизу л. 34 после завершённой и отчеркнутой сцены первого разговора Франца с Альбером. Никакого знака, указывающего на место данной вставки, в рукописи не имеется. В Совр. и в изданиях: Посм., Анн., Генн. 1859, Генн. 1869—71, Ефр. 1880, Ефр. 1882 эти реплики не включались в текст. В изданиях Венг., Ефр. 1887, Ефр. 1903—05, Мор. 1887, Мор. 1903—06 они печатались в самом конце сцены, что нарушало ее логику. В КН, в изданиях ГИХЛ, в Acad. в 9 т., Acad. в 6 т. и Акад. это место определено «по контексту», после слов Альбера: «многие так начинали». Это предположение подтверждается тем, что у указанных реплик стоит значок, который с большой долей вероятности можно интерпретировать как такой же знак, каким обозначена перестановка фраз внутри реплики Альбера, заканчивающейся словами «многие так начинали» (см. наст. т., раздел «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты», с. 474—475). В сцене возвращения Франца домой его реплика: «Боже мой! Что ты говоришь?» (первый вариант: «Боже! и я виноват! я причина его смерти!..») вписана позже сверху л. 37 об., начавшегося с реплики Карла: «Он умер, осердясь на приказчика...», следовавшей за расположенной на л. 37 репликой Франца: «Бедный, бедный старик! ~ он меня бы благословил — — ». Около этой вставки нет никакого значка, указывающего на намерение Пушкина перенести ее в иное место. В ранних изданиях вписанная реплика не печаталась, впервые она была введена в текст в КН (Т. 3. С. 435; публ. С. М. Бонди), где была помещена в начало реплики Франца: «Отец мой умер! Невозможно!» на л. 37; в результате реплика получила следующий вид: «Боже мой! что ты говоришь?.. Отец мой умер! Невозможно!». Этому решению придерживались в изданиях: Пушкин 1935, Acad. в 9 т., Acad. в 6 т., Акад., Акад. в 10 т. (1), Акад. в 10 т. (2). В ГИХЛ 1931, где текст также готовил С. М. Бонди, был предложен другой вариант расположения вписанного фрагмента — в начале реплики Франца: «Бедный, бедный старик!..» (ГИХЛ 1931. Т. 3. С. 541). Этот вариант был повторен в ГИХЛ 1934, однако в ГИХЛ 1935, ГИХЛ 1936 и ГИХЛ 1937 уже был принят вариант КН. Оба решения представляются малоубедительными: на л. 37 было достаточно много места, чтобы вписать вставку непосредственно рядом с репликой: «Отец мой умер! Невозможно!» или у начала реплики: «Бедный, бедный старик!..». Вписанная фраза, вероятнее всего, является продолжением реплики Франца, которая на л. 37 заканчивалась у самого края страницы. В песне Франца «Воротился ночью мельник...» предпоследняя строка в соответствии с последним слоем правки читается: «Не видал до сих пор». Однако она явно недоработана и потому печатается в том виде, который наиболее соответствует последнему варианту финала песни, а именно: «Не видал до [этих] пор». В слове «косари» сохраняются последовательно выдержанное Пушкиным написание «ы» в суффиксе и колебания в написании окончания: «косыри», «косыря», возможно отражающие особенности его произношения.

Планы драмы (ПД 846, л. 23 об. и ПД 281) и черновые наброски начала пьесы в стихах (ПД 208, ПД 231), первоначальные варианты автографов в тетради ПД 846 и ПД 1038, а также черновой автограф второй песни Франца («Воротился ночью мельник...» — ПД 219) печатаются в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты».

Датируется окончание работы над основным текстом пьесы 15 августа 1834 или (более вероятно) 1835 г. Число и месяц определяются по помете Пушкина, год — по положению рукописи в тетр. ПД 846, которая была заведена в конце 1833 г. Стихотворения на л. 30—31 об., 39—40, 42 об.—45, датируемые осенью 1835 г., были записаны на незаполненных листах позже текста драмы, о чем свидетельствует дата «9 нояб(ря)» на л. 44 об. и тот факт, что стихотворение «Вновь я посетил...», начатое в одном из пробелов (л. 30 об.—31 об.), не уместилось в нем и было продолжено в следующем (л. 39—40). Дополнительным аргументом в пользу датировки автографа 1835 г. является то, что шотландская баллада, послужившая источником второй песни Франца («Воротился ночью мельник...»), вероятнее всего, стала известна Пушкину летом 1835 г. (см. ниже, с. 950—951). Тем же временем и на тех же основаниях датируется автограф ПД 1038, составлявший часть тетр. ПД 846 (см. выше). Французский план, записанный в той же тетради на л. 23 об., также датируется 1834 или 1835 г. по времени, когда могла идти работа над главой «Путешествия из Москвы в Петербург» «О ценсуре», среди черновиков которой расположена запись плана. Судя по содержанию плана, он создавался раньше, чем основной текст пьесы. Автограф ПД 219 писался до 15 августа 1834 или (более вероятно) 1835 г., так как представляет собой черновой вариант песни Франца «Воротился ночью мельник...», перебеленной в тетр. ПД 846. Черновой набросок начала пьесы в стихах («Ох горе мне — Мартын, Мартын...» — ПД 208), записанный на обороте черновика стихотворения «Странник», вероятно, близок к последнему по времени создания и в таком случае датируется до 26 июня 1835 г. — числа, поставленного на белой рукописи «Странника». Это обстоятельство также позволяет считать более вероятной датой создания «(Сцен из рыцарских времен)» 1835 г. Набросок ПД 208 мог быть написан раньше прозаического текста пьесы: как и в первоначальном варианте этого текста, молодой герой в стихотворном наброске назван Мартыном. Другой черновой набросок начала пьесы в стихах («Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз...» — ПД 231), вероятно, создавался около того же времени, что и автограф ПД 219, так как оба написаны на четверках одного и того же листа. Имя героя в ПД 231 то же, что и в последнем чтении прозаического текста пьесы. Набросок производит впечатление сжатого стихотворного переложения уже существовавшего в прозе начала пьесы. Однако полностью нельзя исключить и того, что стихи были написаны раньше прозы. Набросок плана части драмы («Шварц ищет филос(офского) камня» — ПД 281) датируется по связи с другими материалами, относящимися к работе над пьесой, 1834-м или, вероятнее, — 1835 г.

Последовательность работы над сохранившимися материалами предположительно реконструируется следующим образом. Вначале создаются планы («Un riche marchand de drap...», «Шварц ищет филос(офского) камня...», «Ищут Бертольда...»). Потом набрасывается стихотворное начало пьесы («Ох, горе мне — Мартын, Мартын...»), затем, уже в прозе, пишется основной текст. На отдельном листе набрасывается черновик песни «Воротился ночью мельник...», которая по ходу создания пье-

сы переносится в тетр. ПД 846. 15 августа завершен определенный этап работы над произведением. В один из оставленных в рукописи пробелов вписывается песня Франца «Жил на свете рыцарь бедный...» (см. о ней ниже, с. 948—950). После этого Пушкин, очевидно, вновь возвращается к идее стихотворной драмы. Именно тогда над прозаическим текстом могло быть вписано слово «План», указывающее на то, что этот текст — лишь материал для последующей работы. (Исключено, чтобы он изначально создавался Пушкиным в качестве плана: подробно разработанные драматические диалоги и монологи «(Сцен из рыцарских времен)» не имеют ничего общего с пушкинской манерой создания планов.) О появившемся на каком-то этапе намерении Пушкина переложить текст стихами свидетельствует набросок «Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз...». Работа едва ли продолжалась позже 14 сентября 1835 г. — предположительного времени работы Пушкина над планом «(Драмы о сыне палача)» (см. примеч. к ней, наст. т., с. 1014), где варьируется сюжетная ситуация «(Сцен из рыцарских времен)».

Рукопись в тетр. ПД 846 имеет явно незаконченный характер. Записывая текст пьесы, Пушкин оставлял пробелы (позже заполненные черновиками других произведений — см. выше, с. 934—935), которые, вероятно, были предназначены для включения дополнительных сцен или фрагментов. Таким дополнением явилась песня Франца «Жил на свете рыцарь бедный...». Ее текст, записанный на л. 51—51 об., представляет собой вторую редакцию стихотворения «Легенда», созданного в 1829 г. Черновой автограф первой редакции был записан в тетр. ПД 838 (л. 79 об.—78) и дважды перебелен (ПД 912, так называемый библиотечный автограф, и ПД 221, так называемый онегинский автограф). По-видимому, работа над второй редакцией стихотворения возникла именно в связи с замыслом ввести его в текст «(Сцен из рыцарских времен)». Правка была начата прямо на «онегинском автографе» (ПД 221), скорее всего — в период работы над драмой; черновой вариант одной строфы записан на л. 50 об. тетр. ПД 846; сложившийся текст второй редакции переписан набело на следующих листах этой тетради. См.: *Иезуитова Р. В.* «Легенда» // Стих. П. 1820—1830 гг. С. 141—160. Большой пробел, оставленный перед сценой восстания (л. 39—45 об.), позволяет предположить, что Пушкин намеревался включить сюда еще одну сцену.

На незавершенный характер рукописи указывает и отсутствие в ней целого ряда необходимых исправлений. Многочисленные ошибки при обозначении имен лишь частично исправлены Пушкиным. Первоначальное чтение первой реплики старика Мартына «Послушай, Март(ын)» могло быть как опiskeй, так и вариантом имени: в стихотворном наброске «Ох, горе мне — Мартын, Мартын...». Мартыном назван сын старика. В первой сцене в исправленной затем реплике Мартына: «Убирайся к черту с твоим *regretium mobile!*.. Ей-богу, отец Бертольд...» вместо: «Бертольд» ошибочно написано «Март...». Имя брата Клотильды однажды (в зачеркнутом затем варианте реплики Франца) возникло в немецкой огласовке («Альберт») в соответствии с немецкими именами других действующих лиц. Затем на протяжении всего текста Пушкин употреблял французскую форму имени («Альбер»), так что имена брата и сестры оказались точным повторением имен персонажей «Скупого рыцаря». Жених Клотильды вначале фигурирует под именем «Герренфельд», которое затем заменено на «Ротенфельд». В сцене изгнания из замка Франц ошибочно обозначен как «Як(ов)» — по имени прежнего конюшего, убитого Альбером. В первоначальном варианте Альбер приглашал Франца на службу в качестве «оруженосца». Затем слово «оруженосец» было заменено на «конюший» (звание, более подходящее для

мещанина) везде, кроме реплики Альбера «Быть оруженосцем у такого рыцаря, как я, не шутка: ведь это уже ступень. Со временем, как знать, тебя посвятим и в рыцари...». Звание оруженосца действительно является ступенью к посвящению в рыцарство, звание же конюшего — нет.

Соотношение и взаимное соответствие планов драмы и ее прозаического текста сводятся к следующему.

Начало плана в тетр. ПД 846 (от слов: «Un riche marchand de drap» до: «Il est chassé par le frère à la prière de la demois(elle)») реализовано в драматическом тексте почти полностью. Правда, здесь не сказано, что отец Франца торгует сукном; Франц поступает на службу не к отцу знатной девицы (его в тексте пьесы нет), а к ее брату, и не оруженосцем, а конюшим (в тексте остался лишь след первоначального намерения сделать Франца оруженосцем — см. выше, с. 939—940). Некоторые элементы второй части плана тоже оказались реализованными — но в иной последовательности, чем это предусматривалось планом. Так, «Гнев и увещания старого буржуа» (приводим пункты французского плана в русском переводе) в адрес сына перенесены в самое начало пьесы, равно как и разговор его с Бертольдом («Приходит брат Бертольд. Суконщик журит и его»). «Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом», вероятно, воплощен в сцене сражения. Такой важный поворот сюжета, как заключение Франца в тюрьму, в плане обозначен не был.

Нереализованную часть данного плана можно рассматривать как вариант продолжения и окончания драмы. Сюда относятся: «Брата Бертольда хватают и сажают в тюрьму. Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох. — (...) Осада замка. [Берт(ольд)] взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей. Пьеса кончается размышлениями — и появлением Фауста на хвосте дьявола...».

Фрагмент плана, записанный на листе ПД 281, варьирует и дополняет замысел последней части пьесы: «Ищут Бертольда, ведут его и заключают в тюрьму — открыв(ает) порох и взрывает. Сражение — пальба — пор(ажение)(?) рыц(арей)(?) — — —».

О том, что Пушкин, создавая прозаический текст драмы, не отступил от плана и вел ее именно к такому финалу, свидетельствует одна из последних реплик Ротенфельда: «... 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...». Этот зарок очевидным образом должен разрешиться взрывом замка, которого никак не могут предвидеть рыцари, ибо в момент их разговора порох еще не изобретен, и замок, поднимающийся на воздух, означает для них нечто совершенно несбыточное. Подобный драматический ход несомненно ориентирован на шекспировского «Макбета» («Macbeth», 1606 (?)), где в финале сбывается именно то, что казалось невероятным (согласно пророчеству, полученному Макбетом, он непобедим, пока великий Бирнамский лес не двинется против него на Дунсинанский холм: «Macbeth shall never vanquish'd be, until Great Birnam wood to high Dunsinane hill Shall come against him» (IV, 1) — в 5-й сцене акта V гонец сообщает, что Бирнамский лес пошел на Дунсинан). Таким образом, текст пушкинской пьесы явно не дописан: одна из последних реплик рассчитана на такой поворот сюжета, который зафиксирован в плане, но не реализован в тексте.

Записанный на другой стороне листа ПД 281 план диалога Шварца и Калибана, вероятно, является вариантом плана беседы Бертольда и Мартына. Ср.:

План:	Прозаический текст пьесы:
...Калибан, его сосед...	Бертольд. Здравствуй, сосед...
Шв⟨арц⟩. Нет, я ищу не богатства, а истины, мне богатство не нужно —	Бертольд. Золота мне не нужно, я ищу одной истины.
Если ты найдешь золото, [бу⟨дешь⟩] ведь ты сложа руки будешь жить —	Мартын. ⟨...⟩ Ну, а если опыт твой тебе удастся, и у тебя будет и золота и славы вдоволь, будешь ли ты спокойно наслаждаться жизнью?
Нет я стану искать квадратуру круга.	Бертольд. Займусь еще одним исследованием: мне кажется, есть средство открыть <i>perpetuum mobile</i> .
Что это такое, верно	Мартын. Что такое <i>perpetuum mobile</i> ?

Калибан здесь — условное обозначение действующего лица, характерное для пушкинских планов (ср.: «Криспин приезжает в губернию...», где вместо имени героя обозначено соответствующее его характеру комедийное амплуа — см. примеч. к этому плану, наст. т., с. 1008—1009). Имя «Калибан» взято из «Бури» («The Tempest», 1611—1612) Шекспира. Носящий его персонаж, сын колдуньи Сикораксы и раб волшебника Просперо, является олицетворением тупости и темноты. Мартын, однако, обрисован в тексте пьесы гораздо мягче, чем его литературный прототип.

Шварц в плане — то же лицо, что и Бертольд в пьесе: Пушкин использовал имя полуполюгендарного изобретателя пороха монаха Бертольда Шварца (открытие пороха в XIV в. не могло быть сделано францисканским монахом Bartholdus'ом, которому его приписывают, так как имя этого монаха упоминается в источниках только начиная с XVI в. — см.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин : Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 109).

Взрыв замка, предусмотренный планом, рассчитан на театральный эффект, час-то использовавшийся на сцене пушкинского времени в представлениях разных жанров и любимый публикой настолько, что для привлечения зрителей о нем специально сообщалось в афишах (см.: Бочкарев В. А. О некоторых особенностях жанровой структуры «Сцен из рыцарских времен» А. С. Пушкина // Русская драматургия XVII—XIX веков : (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). Куйбышев, 1986. С. 40). Введение подобного эффекта говорит о том, что Пушкин предназначал свое произведение для сцены.

Сопоставление текста с планами дает основание предполагать, что действие пьесы должно было продолжиться следующим образом: Франц оказывается заключенным в тюрьме вместе с Бертольдом; Бертольд изобретает порох и взрывает замок, на который нападают восставшие вассалы; новое оружие — порох и пули — наносит поражение рыцарям; Ротенфельд или Альбер убит пулей. Затем следует нечто вроде эпилога: «размышления» (возможно — прямое обращение к публике) и появление Фауста на хвосте дьявола; здесь же говорится о новом открытии — книгопечатании, аналогичном по своей значимости открытию пороха. Возможно, слова «l'imprimerie, autre artillerie» ⟨«книгопечатание — своего рода артиллерия» — фр.⟩ (этот афоризм

принадлежит А. Ривароло — см. ниже, с. 945) должны были стать ключевыми словами «размышлений».

По мнению С. М. Бонди, ненаписанная часть пьесы могла бы быть реконструирована следующим образом: «Судьба Франца в конце пьесы не вполне ясна: в плане об этом ничего не сказано. Это дает повод думать, что он не погибает в сражении с рыцарями и, возможно, достигает цели своих желаний — получает руку Клотильды, муж которой Ротенфельд (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» (Бонди 1935-II. С. 651). Подобную развязку пьесы Бонди моделирует по аналогии с планом «(Драмы о сыне палача)», которому удается стать рыцарем и получить руку знатной девицы. Но, хотя замысел о сыне палача действительно во многом близок к «(Сценам из рыцарских времен)», развитие сюжета в обеих пьесах не обязательно должно было совпадать.

Набросок «Ох, горе мне — Мартын, Мартын!..» по своей форме, «возможно, восходит к испанскому театру, к драмам Кальдерона, Тирсо де Молины и т. д., в которых фигурирует рифмованный стих, аналогичный русскому четырехстопному ямбу» (Бонди. Статьи. С. 237). Второй стихотворный набросок драмы («Эй Франц я говорю тебе в последний раз...»), написанный шестистопным ямбом, представляет собой последний пушкинский эксперимент по использованию этого размера в драматической форме. Впервые он был применен в «(Вадиме)» и вылился тогда в риторические, на французский лад построенные александрийские стихи. Теперь, в наброске к «(Сценам из рыцарских времен)», в нем зазвучали чисто разговорные интонации (см.: Там же).

Прозаический текст пьесы ориентирован на форму «исторических сцен», исторической драмы в прозе, ставшую популярной во французской литературе с конца 1820-х гг. Образец этой формы был дан трилогией Л. Вите (Vitet) «Лига, исторические сцены» («La Ligue, scènes historiques»); первая часть — «Баррикады» («Barricades») — была опубликована в Париже в 1826 г., вторая — «Штаты в Блуа» («Etats de Blois») — в 1827 г., третья — «Смерть Генриха III. Август, 1589» («La Mort de Henri III. Août, 1589») — в 1829 г.; целиком трилогия была впервые опубликована лишь в 1844 г. К тому же типу исторической драмы относятся «Жакерия» («La Jacquerie», 1828) П. Мериме (Mérimée), «Сцены современные и сцены исторические, оставшиеся от г-жи виконтессы де Шамийи» («Scènes contemporaines et scènes historiques laissées par m-me la vicomtesse de Chamilly», 1827—1830) Ф.-А. Лёве-Веймара (Loève-Veimars) и др. Эти пьесы были хорошо известны в России. В № 1 «Телескопа» за 1831 г. говорилось: «Знаменитая трилогия Вите (...) получила право гражданства в европейской литературе, и теперь вся современная история обрабатывается драматически в бесчисленных лоскутках...» (с. 37; см.: Бонди 1935-II. С. 653). Главное отличие пушкинской пьесы от указанной традиции заключается в том, что она писалась в расчете на театральную постановку — между тем как для французских сцен, «не претендующих на театральное воплощение, характерным является стремление к историческому реализму, даже документализму, отказ от чисто театральных эффектов. (...) Очень большие по размерам, разбитые на множество мелких сцен, они представляли собой не столько драматические произведения, сколько исторический рассказ, хронику в диалогической форме» (Там же).



Ближайшим литературным источником «⟨Сцен из рыцарских времен⟩» является «Жакерия» Проспера Мериме. В научной литературе этот источник впервые указан Н. Демидовым в 1900 г. (см.: Демидов), однако сходство было очевидно уже первым издателям пушкинской пьесы: заглавие, которое они ей дали при посмертной публикации, явно восходит к подзаголовку «Жакерии»: «Scènes féodales» (его можно перевести как «Феодальные сцены» или «Сцены из феодальных времен»).

Н. Демидов отметил общность фабул обеих пьес, выбрав из богатой перипетиями «Жакерии» те сюжетные узлы, которые использовал Пушкин: Пьер, «молодой человек, из низкого звания, но мечтающий о турнирах и рыцарских потехах, поэт-миннезингер, ⟨...⟩ влюбляется в знатную молодую девицу (у Мериме ее зовут Изабелла. — *Ред.*), которую намереваются выдать замуж за рыцаря, и поступает конюшим ⟨...⟩ в замок ее отца, старого рыцаря. (Так у Мериме и в первоначальной программе у Пушкина. В самом тексте сцен у Пушкина отца заменит брат девицы.) ⟨...⟩ Однажды красавица, томясь скукой вдвоем со своей служанкой, ⟨...⟩ узнает о любви к ней молодого человека, сердится на невольную свидетельницу этого, служанку ⟨...⟩, негодует на дерзость конюшего ⟨...⟩ и добивается его удаления из замка. (У Мериме она прогоняет возлюбленного сама; у Пушкина в программе: «il est chassé par le frère, à la prière de la demoiselle» («брат прогоняет его по просьбе девушки» — *фр.*); в тексте сцен конюший изгнан уже до ее просьбы.) Оскорбленный конюший клянется отомстить и вступает в ряды восставших против рыцарей крестьян. Происходит осада замка (во французском плане. — *Ред.*)» (Демидов. С. 633). Особенно близок к Мериме первоначальный французский план драмы (см.: Там же. С. 639—640).

У Мериме восстание возглавляет монах, брат Жан, о котором мимоходом сообщено, что он занимается алхимией и умеет делать золото. При изображении Бертольда эти подробности предстают крупным планом (см.: Там же. С. 634).

Одинаковы в «Жакерии» и в «⟨Сценах из рыцарских времен⟩» приемы крестьянской войны: крестьяне стараются ранить лошадей под рыцарями (у Пушкина — косами, у Мериме в сцене XII — вилами), чтобы тяжелые латники попадали наземь (см.: Там же. С. 635).

Как и у Пушкина, мещане у Мериме отличаются обидчивостью, наивным самодовольством, чванством и скаредностью (см.: Там же. С. 638).

По предположению Демидова, идея включить в пьесу вариант «Легенды» тоже могла быть подсказана Мериме, у которого один герой заявляет себя исключительным почитателем Мадонны: «Il n'y a plus que la sainte Vierge dont je me soucis encore» («Только Пресвятой Деве я еще поклоняюсь» — *фр.*) (сц. IX — [Mérimée P.] La Jaquerie, scènes féodales, suivies de la Famille de Carvajal. Paris, 1828. P. 116). К этим словам Мериме дает примечание: «Voir le fabliau du voleur qui entra en paradis par l'intercession de la sainte Vierge, pour laquelle seulement il avait conservé de la dévotion» («См. фаблио о воре, вошедшем в рай благодаря заступничеству Пресвятой Девы, которую одну только он и почитал» — *фр.*) (Ibid. P. 335; см.: Демидов. С. 636—637).

Между двумя пьесами имеется множество текстуальных совпадений (см. ниже, построчные примечания, с. 951—956).

Тем не менее сюжетное сходство с «Жакерией» сохраняется в пушкинской пьесе лишь до известных пределов. Франц ведет себя иначе, чем его французский прототип — Пьер, который «весьма неохотно участвует в восстании, презрительно относится к своим новым товарищам, пытается спасти из осажденного замка Изабеллу и

покидает товарищей, узнав о неудаче этой попытки». Облик Клотильды лишен той привлекательности, которой отличается Изабелла (см.: Бонди 1935-II. С. 653, 654). У Пушкина стерты подробности, характерные для французского быта, и как бы в противовес французскому колориту введены немецкие имена (см.: Демидов. С. 639). В пушкинской пьесе дана более отчетливая, чем у Мериме, социально-историческая мотивировка событий: «...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» (Бонди 1935-II. С. 656). Используя изобретение пороха как сюжетобразующий мотив, Пушкин в отличие от Мериме акцентирует момент радикальной смены исторических эпох.

Историческими источниками сведений по средневековью могли послужить для Пушкина такие труды, как книга Г. Халлама «Средневековая Европа» и эссе Вальтера Скотта «Рыцарство». Оба они имелись в библиотеке Пушкина: книга Халлама — во французском переводе (*Hallam H. L'Europe au Moyen Age. Paris, 1828. Т. 1—4* — Библиотека П. № 966; раздел, посвященный рыцарству, содержится в т. 4, с. 285—323), эссе Вальтера Скотта — в английском оригинале (*Scott W. Chivalry // Scott W. The Prose Works. Paris, 1827. Vol. 5. P. 629—658* — Библиотека П. № 1369; страницы эссе «Рыцарство» полностью разрезаны). Это эссе Пушкин мог читать и во французском переводе в кн.: *Scott W. Essais historiques et littéraires. Paris, 1825. Т. 1. P. 157—223; Т. 2. P. 1—91*). Целый ряд приведенных в этих книгах подробностей мог оказаться для Пушкина актуальным при создании «Сцен из рыцарских времен». Так, в обоих трудах говорится, что на закате рыцарской эпохи для людей недворянского происхождения открылась возможность посвящения в рыцарство (см.: Scott. Chivalry. P. 655; Scott. Essais. Т. 2. P. 80—81, 83—84; Hallam. P. 315—316). Обязанности оруженосца (или конюшего — см. об этом ниже, с. 953—954), которые выполняет у Пушкина Франц, перечислены и у Вальтера Скотта, и у Халлама (см.: Scott. Chivalry. P. 641—642; Scott. Essais. Т. 2. P. 9—11; Hallam. P. 310—311). Вальтер Скотт описывает не только культ дамы, характерный для рыцарства, но и самосознание знатной женщины той эпохи (см.: Scott. Chivalry. P. 633—638; Scott. Essais. Т. 1. P. 185—216). Халлам подчеркивает, что изобретение пороха привело к уничтожению рыцарства (см.: Hallam. P. 320).

Определенный толчок к оформлению замысла Пушкина могла дать статья А. Бестужева (Марлинского), в которой в связи с разбором романа Н. А. Полевого «Клятва при гробе Господнем» (1832) давался краткий обзор всемирной истории: «...возникла и крепла в Европе совершенно неизвестная в древности стихия гражданственности, стихия, которая впоследствии поглотила все прочие, — я говорю о меццанстве, Bourgeoisie; (...) в стенах всех городов (...) кипело бодрое, смышленное народонаселение, которое породило так называемое среднее сословие (...), оно дало купцов, ремесленников, художников, ученых (...), но всего важнее: оно дало жизнь писателям всех родов, поэтам всех величин, авторам по нужде и по наряду, по ошибке и по вдохновению. Изобретение пороха и книгопечатание добило старинное дворянство. Первое ядро, прожужжавшее в рядах рыцарей, сказало им: „Опасность равна для вас и для вассалов ваших“. Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами дворянчиками. Латы распались в прах» (Марлинский. «Клятва при гробе Господнем: Русская быль XV века». 4 ч. Соч. Н. Полевого. (Статья вторая) // МТ. 1833. Ч. 52. С. 552—554; см.: Шклов-

ский В. Заготовки и записи // Литературная газета. 1934. 2 дек.; см. также в кн.: Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 38—39).

Мысль о том, что два открытия: изобретение пороха (в Европе — XIV в.) и изобретение книгопечатания (1447) — имели аналогичное историческое значение (содействовали гибели старинного дворянства), стала общим местом благодаря использованному в конце пушкинского плана афоризму А. Ривароля (Rivarol, 1753—1801): «L'imprimerie est l'artillerie de la pensée» («Книгопечатание — это артиллерия мысли» — фр.). Французский публицист ярко выраженных монархических взглядов, Ривароль употребил это выражение в хронике Французской революции 1789 г., указывая на идеологические причины ненавистного ему революционного движения (см.: Томашевский. П. и Франция. С. 215—216; см. также: Рассадин. С. 328—329).

История отношений Франца с отцом может быть возведена к евангельской притче о блудном сыне (см.: Мейлах Б. А. С. Пушкин: Очерк жизни и творчества. М.; Л., 1949. С. 160). Отличие от притчи заключается в том, что возвращение пушкинского героя в отчий дом происходит слишком поздно: отец уже умер. В этом отношении «⟨Сцены из рыцарских времен⟩» варьируют сюжетную коллизию «Станционного смотрителя» (1830), где отсылка к Евангелию задана более явственно: в домике смотрителя висят лубочные картинки с изображением истории блудного сына. О значении этой мифологемы для исторического самосознания Пушкина см.: Виролантен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999. С. 348.

«⟨Сцены из рыцарских времен⟩» могут быть определены как большая социальная драма, развертывающаяся на широком историческом фоне смены формаций (Городецкий. Драматургия П. С. 335). «Характеристика эпохи дана не столько в формах культуры, идеологии, эстетики, сколько в реальной практике социальных сил. Действующие лица: Альбер, Клотильда, граф Ротенфельд (феодалы), Мартын, Карл (буржуа) очерчены не столько индивидуальными, тем менее культурно-историческими признаками, сколько собирательными признаками своей классовой практики» (Гуковский, П. С. 392). Ср. указание С. М. Бонди на то, что «„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» (Бонди 1935-II. С. 656).

Наличие социальных обобщений было замечено еще при прохождении рукописи через цензуру: «...вражда рыцарей и вассалов их — может быть принята в смысле более общем и применена к другим, позднейшим временам», — заявил цензор А. Л. Крылов на заседании Цензурного комитета 13 апреля 1837 г. (с мнением Крылова Комитет не согласился и печатание драмы разрешил) (см.: Егоркин А. Пушкин и цензура // Пис. Вып. 16. С. 93). Опасения цензора имели определенные основания: ближайшим творческим контекстом создания «⟨Сцен из рыцарских времен⟩» были посвященные народным волнениям «История Пугачева» и «Капитанская дочка». В событиях, описанных в «Жакерии», Пушкин мог увидеть западноевропейскую параллель пугачевщине.

Установка на типическое изображение целой эпохи определила характер времени и места действия драмы. Если в «Жакерии» названы место действия (окрестности

Бове) и исторические события, указывающие на время действия (битва при Пуатье, произошедшая в 1356 г.), то в пушкинской пьесе подобная конкретизация принципиально отсутствует. Некоторые имена (Франц, Мартын, Карл Герц (Карл Шмидт), Иоганн и Юлия Фурст, Бертольд Шварц, Ротенфельд (Герренфельд)), первоначальное чтение имени брата Клотильды (Альберт) и реалии (монеты крейцер и гульден) сообщают пьесе немецкий колорит (см.: Городецкий. Драматургия П. С. 337). Но немецкое имя «Альберт» заменено Пушкиным на французское «Альбер», рядом с которым звучат другие французские имена (Ремон, Рауль, Клотильда). Высказывалось предположение, что все немецкие имена (кроме имени Ротенфельд) отданы в пьесе мешанам, а французские имена оставлены тем, кто происходит из рыцарского сословия. За немецкими именами встает причастность к бюргерству и его добродетелям (трудолюбие, бережливость) и порокам. За французскими — причастность к рыцарству, турнирам, пирам, служению прекрасным дамам, представлениям о рыцарской чести (см.: Рассадин. С. 305). Что же касается драмы как целого, то в ней изображена не Германия и не Франция, а Европа как таковая, переходящая от одной исторической эпохи к другой (Там же. С. 303—304).

Финал пьесы, обозначенный во французском плане (появление Фауста на хвосте дьявола и сентенция «изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии»), восходит к варианту легенды о Фаусте, отождествлявшему его с историческим Иоганном Фустом, компаньоном и соперником Иоганна Гутенберга. Познакомиться с этой версией Пушкин мог по разным источникам. Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» писал: «Доктор Фауст, по суеверному народному преданию, есть великий 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 пятого-надесять века; и когда Гуттенберг, майнцкой уроженец, изобрел печатание книг, Фауст вместе с ним пользовался выгодами сего изобретения (...), и как простолюдины того века приписывали действию сверхъестественных сил все то, чего они изъяснить не умели, то Фауст провозглашен был сообщником дьявольским, которым он слывет и поныне между чернию и в сказках» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 17 (Сер. «Литературные памятники»); см.: Бонди 1935-II. С. 651)). В прекрасно известной Пушкину книге Ж. де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne», 1810) сообщалось: «Среди пьес для кукольного театра есть одна под названием „Доктор Фауст, или Злосчастная наука“. (...) Эта чудесная история представляет собой широко распространенное предание. Несколько английских авторов писали на тему о жизни этого доктора Фауста, и некоторые даже приписывают ему изобретение книгопечатания» (оригинал по-фр.: *Stael Holstein G. de. De l'Allemagne. Londres, 1813* (перепечатка парижского издания 1810 г.). Т. 2. Р. 159; см.: Бонди 1935-II. С. 651). Эта информация была пересказана русским толкователем Ж. де Сталь О. М. Сомовым в статье «О романтической поэзии» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 23. Кн. 3. С. 288; см.: *Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 110*). В библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 641) имелась французская переделка книги И. Шписа о Фаусте. В предисловии к ней говорилось: «Стоило бы написать длинное рассуждение, чтобы представить в нем человека, которого автор имел в виду, сочиняя эту историю. Некоторые считают, что это был Иоганн Фуст или Фауст из Майнца, один из первых изобретателей книгопеча-

тания» (оригинал по-фр.: *Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchanteur avec sa mort épouvantable* // *Bibliothèque Universelle des Romans. Ouvrage périodique*. Paris, 1776. Т. 8. Déc. P. 70; см.: *Алексеев М. П.* Заметки на полях. <...> 5. Пушкин и французская народная книга о Фаусте // *Врем. ПК* 1979. С. 99—104). На отождествление некоторыми писателями Фауста с книгопечатником Фаустом указывалось также в кн.: *Marnier X.* *Etudes sur Goethe*. Paris, 1835. P. 67—101 (Библиотека П. № 1135; отмеченные страницы разрезаны). Фрагмент, где идет речь о Фаусте, был опубликован в переводе на русский язык, причем годом раньше (*Марье К.* Предания о Фаусте, знаменитом чернокнижнике и колдуне // *Телескоп*. Ч. 21. С. 388; см.: *Алексеев М. П.* Заметки на полях. <...> 5. Пушкин и французская народная книга о Фаусте. С. 108—109). Этот же мотив разработан в драме Фосса «Фауст» (*Voss J. von.* *Faust*. Berlin, 1824) и в романе Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (*Klinger F. M.* *Faustus Leben, Taten und Höllenfahrt*. Petersbourg, 1791) — см.: Бонди 1935-II. С. 651. Там же высказано сомнение в том, что Пушкин знал эти произведения «чуждой ему немецкой литературы». Ср. мнение М. Б. Загорского, выражавшего уверенность в том, что Пушкину была известна книга Клингера — писателя, с которым был лично знаком Вяземский (см.: ОА. Т. 1. С. 495) и чье произведение было переведено на французский язык (Загорский. С. 204—205, 328; французский перевод неоднократно переиздавался с 1798 г.). О вероятности знакомства Пушкина с романом Клингера см. также: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // ПИМ. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 106. Именно у Клингера есть эпизод, где обнаруживается заинтересованность дьявольских сил в книгопечатании. Это сцена, происходящая во владениях Сатаны, который говорит своим подданным: «Узнайте же, почему я решил устроить сегодня для вас этот пир. *Фауст*, отважный смертный, <...> изобрел легкий способ тысячами множить книги, эти опасные игрушки людей, распространяющие среди них безумие, заблуждения, ложь и ужас, а также возбуждающие гордость и мучительные сомнения <...>. Торжествуйте же! Скоро опасный яд знаний и поисков истины отравит все сословия <...>. Смейтесь же, и да сольются наши голоса в ликующем, победном реве: *Да здравствует Фауст!*» (*Кlinger Ф. М.* *Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад* / Пер. О. А. Смолян. М.; Л., 1961. С. 37, 40; оригинал по-нем.).

Пушкин вводит в свою пьесу не историческое лицо (каковым является Гутенберг), а легендарного Фауста—Фуста. Имя другого изобретателя — открывшего порох Бертольда Шварца — тоже является полулегендарным (см. выше, с. 941; см. также: *Рассадин*. С. 321).

По замечанию В. С. Листова, общие каноны драматургии, так же как и принципы построения пушкинских драматических произведений, требовали, чтобы финальный эпизод (появление Фауста) был подготовлен течением пьесы; таким образом, в ней должны были быть персонаж, фабульная линия или, возможно, некоторые обстоятельства или диалоги, вводящие в ткань действия сюжет, связанный с Фаустом и появлением книгопечатания. Согласно предположению В. С. Листова, такой сюжет мог быть связан с образом Иоганна Фурста, на дочери которого женился Карл и с которым (в одном из первоначальных вариантов) общался отец Франца («Он умер — видишь ли — отобедав на именине у Иоганна Фурста»). Основанием этой гипотезы служит, с одной стороны, переключка имен пушкинского персонажа Иоганна Фурста и исторического Иоганна Фуста (отождествляемого с Фаустом в одном из вариантов легенды) и, с другой стороны, подобная же соотнесенность имен

Иоганна Фурста и Ганса (Иоганна) Вурста — неразлучного спутника и слуги доктора Фауста в балаганных постановках легендарного сюжета. Имя Ганса Вурста могло быть известно Пушкину по уже цитированной главе «Корчма в миле за Тильзитом» из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, где оно упоминается рядом с именем Фауста: рассказчик становится свидетелем разговора хозяйки корчмы и поручика, который признается своей собеседнице, что он любитель всего, «что забавно, и переплатил <...> довольно полновесных талеров за доктора Фауста с Ганс Вурстом» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 17). Именно этот эпизод Карамзин снабжает примечанием, повествующим не только об Иоганне Фаусте—Фусте, но и о Гансе Вурсте — персонаже площадных немецких театров («Ганс Вурст значит на площадных немецких театрах то же, что у итальянцев Арлекин» — Там же). Таким образом, если Пушкину была известна пара «Иоганн Фауст—Иоганн Вурст», то появление пары «Иоганн Фауст—Иоганн Фурст» в сюжете «(Сцен из рыцарских времен)» может быть не случайным (Листов В. С. Образ Фауста в пушкинском плане «Сцен из рыцарских времен» // Листов. С. 218—221).

Появление Фауста в финале пушкинской пьесы трактовалось как символизирующее «начало эры просвещения» (Розов В. А. Пушкин и Гете. Киев, 1908. С. 139). Ср. точку зрения С. Б. Рассадина, который предостерегал от понимания финала как знаменующего апофеоз разума и торжество цивилизации: слишком малоторжественна поза, в которой появляется Фауст на хвосте дьявола (этот образ перекликается с набросками к замыслу о Фаусте: «Где же мост — какой тут мост, На вот — сядь ко мне на хвост»). См.: Рассадин. С. 328.

В «(Сцены из рыцарских времен)» введены тексты трех песен: песни косарей и двух песен Франца.

Источник песни косарей не установлен. По своему характеру песня имеет определенные соответствия в немецком фольклоре. Ср.: «Жатвенные песни и песни жнецов часто встречаются в немецких сборниках народных песен. В прежние времена жнитво начиналось попеременным пением косцов и девушки» (Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923. С. 224). «Своеобразие пушкинской песни заключается в соединении отличительных черт поэтики русского фольклора с особенностями фольклора немецкого. С русским фольклором песню роднит специфическая постановка ударений: „вó поле“, „зеленáя“, а также употребление в начале песни „ходит“ <...>. В то же время по своей стиховой структуре песня косарей напоминает старинный немецкий стих, оказавшийся весьма живучим». Это «Knittelverse», отразившийся и в «Фаусте» Гете, и в «Валленштейне» Шиллера (Бочкарев В. А. С некоторых особенностях жанровой структуры «Сцен из рыцарских времен» А. С. Пушкина. С. 46—48; Там же, на с. 48, описаны сходство и различие структуры русского стиха песни косарей и немецкого «Knittelverse»).

Две песни Франца сопоставимы с двумя направлениями раннего миннезанга: куртуазным и «народным», близким к песенному фольклору. С точки зрения Р. В. Иезуитовой, в них представлены две ипостаси средневекового человека: «утонченная галантность платонической любви и грубоватая откровенность инстинктов» (Иезуитова Р. В. «Легенда». С. 175).

Переделывая для первой песни Франца («Жил на свете рыцарь бедный...») стихотворение «Легенда» (см. выше, с. 939), Пушкин исключил из него финал (строфы о бесчеловечном желании утопить душу рыцаря в ад, а затем и строфу о заступившейся за него горожанке), а также строфы, обрисовывавшие поклонение Пресвятой Деве и

еретичество паладина, никогда не молившегося ни Отцу, ни Сыну, ни Духу Святому. Характер этих сокращений (исключены строфы, имевшие «кошунственное» содержание) позволил С. М. Бонди сделать вывод о том, что переработка стихотворения была вызвана прежде всего автоцензурными соображениями. «С другой стороны, — замечает он, — 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. (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.) (...) Вступившись за Франца и избавив его от виселицы, Клотильда, можно думать, поняла аллегорию, заключенную в песне Франца (ср. строфу: «Но пречистая, конечно, / Заступившись за него, / Водворила в царство вечно / Палладина своего», которой Пушкин хотел было заключить романс Франца)» (Бонди 1935-II. С. 644, 657—658). Ср. точку зрения И. Э. Сурат, согласно которой первоначальный вариант «Легенды» был связан с собственными духовными исканиями Пушкина, его стремлением к идеалу и внутреннему обновлению. В 1828—1829 гг. это было сопряжено с его чувством к Н. Н. Гончаровой. По предположению исследовательницы, обстоятельствами автобиографического плана отчасти мотивировано и создание второй редакции стихотворения в 1835 г. Душевный кризис поэта 1834—1835 гг., его разочарование в прежних устремлениях в определенной мере обусловили характер редактирования, сказавшийся в первую очередь в изменении отношения автора к своему герою: «...он теряет свое красивое своеобразие, (...) любовь его не просветляет, это скорее помрачение, от которого рыцарь становится „дик и рьян” и умирает „как безумец” (...). Безумие рыцаря оказывается ему последним приговором: „царства вечна” герой не удостоен, (...) судьба его ограничена земным кругом. (...) Тот путь, который когда-то (...) показался Пушкину спасительным, теперь, в 1835 г., расценивается как путь безумца» (Сурат И. Э. «Жил на свете рыцарь бедный...». М., 1990. С. 128, 148—149).

По мнению Б. В. Томашевского, различие двух редакций так велико, что вторая редакция должна рассматриваться как органическая часть замысла «⟨Сцен из рыцарских времен⟩» (Томашевский. Пушкин, II. С. 416).

Своего рода комментарием к песне могут служить слова Аглаи в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868) (Достоевский мог знать только вторую редакцию стихотворения): «В стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему свою жизнь (...)». Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал „рыцаря бедного”, но видно, что это был какой-то светлый образ, „образ чистой красоты”» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 207). Здесь подчеркнута затемненность образа Богоматери, хотя, по замечанию Д. Благого, Достоевский не мог не понимать значения букв «A. M. D.» и слов «Lumen coelum, sancta Rosa», указывающих, что речь идет о культе Мадонны (Благой Д. Достоевский и Пушкин // От Кантемира до наших дней. М., 1972. Т. 1. С. 477).

Реплика Франца, предвещающая исполнение песни, первоначально читалась: «...я вам спою ба(ладу)...». Но затем Пушкин исправил: «...я вам спою песню моего сочинения...». Причину этой замены можно видеть как в том, что в XIV—XV вв.

слово «баллада» имело другое значение, так и в том, что «Легенда» после переработки потеряла характер баллады (Бонди 1935-II. С. 644). Произшедший во второй редакции отказ от мотива безбожия и связанной с ним сюжетной линии «привел к значительной деформации жанровой природы произведения. Оно утратило признаки баллады (острую занимательность действия, динамизм сюжетных линий и неожиданность финала) и обрело песенный, романсный характер с присущей лирическим жанрам сюжетной незавершенностью, лирической недоговоренностью, эмоциональной многозначностью» (Иезуитова Р. В. «Легенда». С. 176). В тоже время и в новой редакции сохраняются черты сходства с балладой В. А. Жуковского «Рыцарь Тогенбург» (1818) (см.: Рассадин. С. 195).

Другая песня Франца представляет собой вольный перевод второго куплета шотландской народной баллады «Our goodman came hame...»:

Our goodman came hame at e'en, and hame came he,  
 He spy'd a pair of jack-boots where nae boots should be,  
 What's this now, goodwife? What's this I see?  
 How came these boots there, without the leave o'me!  
     Boots! quo'she:  
     Ay, boots, quo'he.  
 Shame fa' your cuckold face, and ill mat ye see,  
 It's but a pair of water stoups the cooper sent to me.  
     Water stoups! quo'he:  
     Ay, water stoups, quo'she.  
 Far hae I ridden, and farrer hae I gane,  
 But silver spurs on water stoups saw I never nane.

Перевод:<sup>1</sup>

Наш муженек воротился домой ввечеру, домой воротился он,  
 Он заметил пару сапог там, где сапог быть не должно.  
 — Что это еще такое, женушка? Что это я вижу?  
 Откуда там взялись эти сапоги, без моего ведома?  
     — Сапоги! — говорит она;  
     — Да, сапоги, — говорит он.  
 — Позор на твою рогатую голову, да ты совсем ослеп,  
 Это же пара ведер, которые мне прислал медник.  
     — Ведер! — говорит он.  
     — Да, ведер! — говорит она.  
 — Далече я ездил, еще дальше хаживал,  
 Но серебряных шпор на ведрах никогда не видывал.

По всей вероятности, источником для Пушкина послужило редакторское примечание к эпизоду первой песни поэмы Байрона «Дон Жуан» («Don Juan», 1818—1824; строфы CLXXX—CLXXXI), где обманутый муж обнаруживает в спальне жены пару мужских сапог. В примечании высказывается предположение, что этот эпизод восходит к шотландской балладе, опубликованной в альманахе «Шотландский музыкальный музей» Джеймса Джонсона (*Johnson J. The Scots Musical Museum. Edinburgh, [1787—1803]. Vol. 5. [s. a.]. P. 406*), и полностью цитируется приве-

<sup>1</sup> Подстрочный перевод А. А. Долиннина.



денный выше куплет, а также два последующих. Впервые примечание появилось в 17-томном собрании сочинений Байрона (*The Works of Lord Byron: With his Letters and Journals, and his Life, by Thomas Moore, Esq.: In 17 Vol. London, 1833. Vol. 15. P. 181*), а затем было перепечатано в парижском одномтомнике, который имелся в библиотеке Пушкина (*The Complete Works of Lord Byron from the Last London Edition. Now first collected and arranged, and illustrated with notes by Sir Walter Scott, Francis Jeffrey, Professor Wilson... etc., etc. Paris, 1835. P. 738* — Библиотека П. № 693). По сообщению В. В. Каррика (см.: *Каррик В. О происхождении одного стихотворения Пушкина // ПиС. Вып. 36. С. 55*), этот источник был указан С. А. Венгеровым в примечании к его изданию Пушкина — по-видимому, в так и не вышедшем в свет дополнительном томе, где должны были быть напечатаны комментарии к «⟨Сценам из рыцарских времен⟩». Сам Каррик, неверно описав соответствующее примечание к «Дон Жуану», безосновательно отверг возможность обращения к нему Пушкина и пришел к выводу, что «литературные источники стихотворения (...) „Воротился ночью мельник” остаются невыясненными» (Там же. С. 57). Каррик почти исключал возможность того, что Пушкин получил парижский одномтомник Байрона до начала работы над «⟨Сценами⟩». Между тем, как установила Н. Е. Мясоедова (см.: *Мясоедова Н. Е. Об источниках статьи Пушкина о Байроне // Врем. ПК 1981. С. 184—193*), биография Байрона, напечатанная именно в этом одномтомнике (ее автором был Джон Гэлт (Galt)), стала источником пушкинского чернового наброска «⟨Байрон⟩», написанного, согласно помете в автографе, 25 июля 1835 г. Таким образом, очевидно, что в конце июля—начале августа 1835 г. одномтомник Байрона не только был в распоряжении Пушкина, но и входил в круг его чтения. Поскольку именно это издание явилось наиболее вероятным источником второй песни Франца, наиболее вероятным является и то, что песня была завершена 15 августа 1835, а не 1834 г. Указания на шотландскую балладу встречались еще в работах XIX в. (см.: *Ученые новости и разные известия // ОЗ. 1859. Т. 125. № 5. Отд. 4. С. 70—71 (без подписи); Михайлов М. А. Драматические сцены Барри Корнволя // Русское слово. 1860. № 3. С. 212—215*), однако текст приводился по поздним источникам, которые заведомо не могли быть известны Пушкину. Песня «Воротился ночью мельник...» восходит к международному песенному сюжету (см.: *Андреев Н. П. Пушкин и народное творчество // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1938. Т. 14. Каф. рус. лит. С. 43*). Лежащий в ее основе эпизод с сапогами содержится, например, в немецкой песенке «Der Bauer und sein Weib» («Крестьянин и его жена» — нем.), опубликованной в сб.: *Die Volkslieder der Deutschen. Mannheim, 1835. Bd 4. S. 91—92* (см.: *Бочкарев В. А. О некоторых особенностях жанровой структуры «Сцен из рыцарских времен» А. С. Пушкина. С. 49*). Существовал украинизированный вариант песни, возможно восходящий к пушкинскому тексту; под названием «Ведро-сапоги» он был опубликован в 1886 г. Здесь сохранен сюжетный остов пушкинской песни, но изменено его текстовое выражение (см.: *Клепиков С. А. О собирании лубочных картин. М., 1941. С. 17—18*).

С. 204, строки 33 — 34. *Коли бы ты не побросал в алхимический огонь все(x) денег, которые прошли через твои руки... — Речь идет о золотых монетах. Бумажные деньги вошли в употребление лишь с конца XVII в.*

С. 206, строка 66. *150 гульд(енов)... Боже мой! и еще в какие крутые времена! — Ср. в «Жакерии» П. Мериме (сц. XXIII): «Hé! hé! soixante deniers; mais*

pous serons tous ruinés!» («Увы! Шестьдесят денье! Да мы все разоримся!» — фр.) ([*Mérimée P.*] *La Jaquerie*. P. 242); см.: Демидов. С. 639.

С. 207, строки 8—9. *Разве мещанин не достоин дышать одним воздухом с дворянином? Разве не все мы произошли от Адама?* — Ср. в «Жакерии» (сц. IV): «Simon. (...) nos seigneurs nous rendent bien malheureux par le temps qui court. (...) Frère Jean. Qu'ont-ils donc de plus que vous pour vous rendre misérables? N'êtes-vous pas comme eux enfants d'Adam?» («Симон. (...) круто нам приходится теперь от сеньоров. (...) Брат Жан. Чем они лучше вас, чтобы иметь право делать вас несчастными? Разве вы не дети Адама, как и они?» — фр.) ([*Mérimée P.*] *La Jaquerie*. P. 67—68). Ср. также эпиграф к «Жакерии»: «When Adam delv'd and Eve span Where was then the gentleman? Old Ballad». («Когда Адам пахал, а Ева пряла, Где был тогда дворянин? Старинная баллада» — англ.); см.: Демидов. С. 635—636.

С. 207, строки 10—13. *...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.* — Ср. в «Жакерии» (сц. XXXII): «Frère Jean. (...) Ne sommes-nous pas tous frères dans la sainte ligue des communes? Morand, bas. Oui, comme Abel et Caïn» («Брат Жан. (...) Разве все мы не братья в священной лиге общин? Моран (тихо). Да, как Авель и Каин» — фр.) ([*Mérimée P.*] *La Jaquerie*. P. 301); см.: Демидов. С. 636. По замечанию С. М. Бонди, «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“» (Бонди 1935-II. С. 641).

С. 208, строки 5—6, 8—9. *...мне кажется, есть средство открыть perpetuum mobile (...) т(о) есть вечное движение. Если найду вечное движение, то я не вижу грани творчества человеческому...* — Первоначально, согласно плану, Бертольд Шварц намеревался после решения задачи с золотом искать квадратуру круга (см. план «Шварц ищет филос(офского) камня...», наст. т., с. 466). Возможно, внося это изменение, Пушкин исправлял тавтологию: в алхимии вычисление квадратуры круга необходимо для получения философского камня, т. е. служит путем к тому же получению золота. Пушкин мог знать об этом как из книг, так и из устного общения либо с кн. В. Ф. Одоевским, хорошо осведомленным в подобных вопросах, либо с А. С. Норовым, владельцем уникальной библиотеки, в которой хранились оккультные манускрипты Дж. Бруно, либо с Мих. Ю. Виельгорским, обладателем собрания масонских и мистических книг (см.: Косталевская. С. 112). М. П. Алексеев указывает, что в XVII в. Ньютон признал невозможность создания perpetuum mobile, а в 1775 г. парижская Академия, а вслед за нею и Лондонское королевское общество отказались принимать к рассмотрению подобные изобретения. В русской печати пушкинского времени стремление открыть perpetuum mobile и найти квадратуру круга трактовалось как заведомо неразрешимые задачи. Впрочем, в 1834—1835 гг. термин «perpetuum mobile» был применен к электродвигателю, открытому Б. С. Якоби, хотя сам автор открытия говорил, что это неправильное употребление термина. По предположению М. П. Алексеева, рисунок Пушкина, сделанный на листке с планом «Шварц ищет филос(офского) камня...», «ближе всего напоминает первую модель двигателя Якоби, как он был описан в десятом номере „Журнала мануфактур и торговли“ за 1834 год под заглавием „Новая

машина для непрерывного кругообращения”. Приписка Пушкина „perpetuum mobile” сделана им справа от его рисунка машины, а расходящиеся линии — это ⟨...⟩ скорее всего изображение возникающих электрических разрядов» (Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени. С. 104—108).

С. 208, строки 10—11. ...*делать золото задача заманчивая* ⟨...⟩ — *но найти perpetuum mobile...* — Первоначально было: «Opus magnum задача заманчивая...». «Opus magnum» ⟨«Великий опыт» — лат.⟩ ставит своей задачей получение философского камня. По предположению М. Косталевской, замена была вызвана тем, что более локальная и практическая постановка задачи («делать золото») больше подходила для противопоставления поиску вечного двигателя, чем грандиозный *mysterium opus magnum*, хотя по сути дела получение философского камня и есть путь к получению золота (см.: Косталевская. С. 112).

С. 208, строки 14—15. *Мартын. ⟨...⟩ Экий он сумасброд! Бертольд. Экий он брюзга!* — Подчеркивалась «мольеровская» стилистика подобного параллелизма (см.: Бонди 1935-II. С. 657).

С. 209, строки 14—16. *А рыцарь — ⟨...⟩ он скажет слово — ему верят...* — Ср. о рыцарском слове в «Скупом рыцаре» (сц. I, ст. 75—79); см.: Косталевская. С. 108.

С. 209, строка 17. *Пойду лучше в минстрели.* — Минстрель (от англ. minstrel; фр. форма — ménestrel; то и другое восходит к позднелатинскому *ministralis*) — в феодальной Франции и Англии профессиональный певец и музыкант, иногда также — поэт и композитор. В XII—XVI вв. менестрели часто находились на службе у феодального сеньора, но могли вести и странствующий образ жизни.

С. 209, строки 18—25. *Турнир в \*\*\* ⟨...⟩ там будет и Клотильда. Дамы обсядут кругом, трепеща за своих рыцарей, — трубы затрубят — выступают герольды ⟨...⟩ 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...* — На тех же ключевых моментах построено описание турнира в «Скупом рыцаре» (сц. I, ст. 29—32; см.: Косталевская. С. 109). Ср. также в «Жакерии» Мериме (сц. X): «Je suis vilain ⟨...⟩. Dans un tournois ⟨...⟩ je n'ai pas le droit de vaincre!» ⟨«Я мужик ⟨...⟩. На турнире ⟨...⟩ я не имею права победить!» — фр.⟩ ([*Mérimée P.*] La Jaquerie. P. 118—119); см.: Демидов. С. 634.

С. 209, строка 28. *А! это Франц; на кого ты раскричался?* — В «Жакерии» после монолога Пьера, тематически схожего с предваряющим данную реплику монологом Франца (см. выше, примеч. к строкам 18—25), раздается реплика брата Жана: «Holà! qui êtes-vous qui gesticulez ainsi?» ⟨«Эй! кто там так размахивает руками?» — фр.⟩ ([*Mérimée P.*] La Jaquerie. P. 119); см.: Бонди 1935-II. С. 654.

С. 210, строка 34. *У меня умер конюший — хочешь ли на его место?* — Ср. ниже, с. 210, строки 47—49: «Быть оруженосцем у такого рыцаря, как я, не шутка: ведь это уже ступень. Со временем, как знать, тебя посвятим и в рыцари...». Пушкин явно колебался в определении должности Франца, выбирая между словами «конюший» и «оруженосец» (см. также варианты строк 43—44 и 45 данной сцены, где первоначальное «оруженосец» заменяется на «конюший», наст. т., с. 474). В трудах Г. Халлама и Вальтера Скотта подробно рассказано о трех ступенях посвящения в рыцари: паж — оруженосец — собственно рыцарь. Вторую из них обозначает французское слово «éсцуг» или английское «squire». В «Жакерии» словом «эсцуг»

обозначена должность Пьера, который является не оруженосцем, а именно конюшим (он служит не рыцарю, а его дочери). Вальтер Скотт поясняет, что «этимология этого слова была предметом многочисленных споров. Большинство производит его от слова *escu* — щит, поскольку особая обязанность оруженосца состояла в ношении щита своего господина вплоть до момента схватки с врагом. Другие считали, что это слово происходит от *scugia*, конюшня, поскольку оруженосец заботился о боевом коне рыцаря. Третьи объясняют его происхождение тем, что оруженосец сам обладал правом носить щит с гербом; в последнее время большинство склоняется к этой этимологии. (...) Оруженосец служил своему господину, исполняя двойную службу — камердинера и конюха в современном понимании. Он одевал и раздевал рыцаря, выводил лошадей в манеж, чистил оружие. Он принимал гостей, и репутация рыцаря, которому он служил, зависела от того, как он справлялся со своими обязанностями. (...) оруженосец должен был также обладать всеми достоинствами, присущими хорошо воспитанному человеку того времени; он должен был не только знать весь церемониал какого-либо праздника, но уметь оживить его беседой. Он должен был играть в шахматы, шашки и остальные домашние игры. Поэзия, музыка и другие умственные и физические дарования расценивались как украшение его звания» (Scott. *Essays*. T. 2. P. 9—11; оригинал по-фр.). Слово «конюший» означало в Московской Руси придворный чин; в XVIII—XIX вв. оно имело значение «старший конюх». Ср. в «Словаре Академии Российской» (СПб., 1792. Ч. 3. Стб. 787), согласно которому конюшим «ныне в господских домах называется тот, кто имеет в ведомстве своем конюхов, конюшни или конский завод». Во французском плане о герое «*Сцен*» сказано: «Il (...) *se fait éc(u)uer...*». Слово «*écuyer*» в этом контексте могло быть употреблено Пушкиным и в значении «конюший», и в значении «оруженосец» (см. наст. т., с. 466).

С. 210, строка 37. ...я был в гостях у Ремона и порядочно подпил... — Ср. в «Скупом рыцаре» (сц. I): «И в ан. У нас вина — Ни капли нет. Альбер. А то, что мне прислал В подарок из Испании Ремон?» (см.: Косталевская. С. 109—110).

С. 210, строки 37—38. ...Яков сказал мне что-то... я рассердился и ударил его... — Ср. первоначальный вариант, где поведение Альбера имело некоторую мотивировку: «Яков стал меня разувать и сломал мне шпору. Я ударил его...». Убрав мотивировку, Пушкин усилил характеристику Альбера как самодура (см.: Бонди 1935-II. С. 642).

С. 212, строка 1. Берта, скажи мне что-нибудь, мне скучно. — Ср. в «Жакерии» Мериме восклицание служанки Марион в начале ее диалога с Изабеллой (сц. VIII): «Ah! que je m'ennuie!» («Ах! как мне скучно!» — фр.) ([*Mérimée P.*] La Jaquerie. P. 101); см.: Демидов. С. 633.

С. 213, строка 23. Или ты дура, или Франц предезкая тварь. — В «Жакерии» Мериме сц. VIII также кончается тем, что Изабелла сердится на неслыханную дерзость конюшого Пьера, посмеявшегося влюбиться в нее: «Vit-on jamais semblable hardiesse!» («Видали вы когда-нибудь подобную дерзость!» — фр.), и ругает служанку, ставшую тому свидетельницей ([*Mérimée P.*] La Jaquerie. P. 110—111); см.: Демидов. С. 633.

С. 216, строки 1—3. 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 благо(ро)дной девицы. Я переносил унижения, я унился в глазах моих... — Ср. в «Жакерии» монолог изгнанного из замка Пьера (сц. X): «...Insensé

que j'étais! comment ai-je pu croire?... Elever mes yeux vers celle dont les plus hauts barons de France ambitionneraient 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!...» *«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... Она со мной говорила как со своей собакой (...). Я был для нее меньше, чем собакой... Я был мужиком... Ах! это слово жжет мне сердце!...» — фр.* ([*Mérimée P.*] *La Jaquerie*. P. 118); см.: Бонди 1935-II. С. 654.

С. 219, строка 10. *Гей, вы — долой с дороги!* — Ср. реплику рыцарей в «Жакерии» (сц. XVII): «Place, canaille!» *«Расступись, канальи!» — фр.* ([*Mérimée P.*] *La Jaquerie*. P. 179); см.: Демидов. С. 635.

С. 221, строки 42 — 43. *Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам наших... мы сядем за вами — как освобожденные красавицы. С а д я т с я.* — На сцене при этом появляются фигуры рыцарей, сидящих по двое на каждом коне, — возможно, они должны были ассоциироваться с эмблемой ордена тамплиеров (два рыцаря на одном коне).

С. 221, строка 45. *...к репице моей лошади...* — Репица — «хвост позвоночного животного, кроме шерсти и волосу; {...} продолжение позвонков» (В. И. Даль).

С. 222, строки 2 — 3. *...прадед мой поставил его в погреб, отправляясь в Палестину, где и остался; этот поход...* — Речь идет об одном из крестовых походов.

С. 222, строка 11. *Знаю, кипрского вина; что делать — всё вышло на прошлой неделе.* — В «Скупом рыцаре» также упоминается дефицитное чужеземное вино, присланное Альберу из Испании (см.: Косталевская. С. 108—109).

С. 222, строка 12. *...недостает песен миннезингера...* — Миннезингеры (от нем. *Minnesinger*) — поэты-певцы в германских странах средневековой Европы, воспевавшие рыцарскую любовь, служение даме сердца, Богу и сюзерену. Их искусство считалось придворным и входило в программу воспитания молодых рыцарей. Применяя слово «миннезингер» к Францу, Пушкин, очевидно, употребил его в том же значении, что и слово «минстрель» (см. выше, с. 953). Мериме в этом отношении точнее: о Пьере в «Жакерии» сказано, что он владеет искусством менестрелей (сц. VIII).

С. 224, ст. 38 — 39. *Он себе на шею четки Вместо шарфа навязал...* — вместо шарфа своей дамы, который рыцари носили на груди (см.: Бонди С. Стихи о бедном рыцаре // Изв. АН СССР. Отд-ние общественных наук. М.; Л., 1937. № 2—3. С. 671).

С. 224, ст. 44. *A. M. D.* — аббревиатура, означающая «*Ave Mater Dei*» *«Радуйся, Матерь Божия» — лат.*

С. 224, ст. 50. *Lumen coelum, sancta Rosa!* — средневековые эпитеты Богоматери. Образ «девы-розы» встречался у Пушкина в гимне Вальсингама в «Пире во время чумы» (1830) и в стихотворении «О дева, роза, я в оковах...» (1824).

С. 225, строки 77 — 81. *Клотильда. Нельзя (ли) помиловать этого бедного человека (...)* *Ротенфельд. Помиловать его!.. Да вы не знаете подлого народа. Если не пугнуть их порядком да пощадить их предводителя,*

то они завтра же взбунтуются опять... — Ср. в «Жакерии» Мериме (сц. IV): «Isabelle. (...) Monsieur le sénéchal, pardonnez lui je vous en prie à cause de moi. Sénéchal. Voilà le moyen de les rendre intraitables (...) Montreuil. Ah! que vous connaissez peu cette engeance!» («Изабелла. (...) Господин сенешаль, простите его, прошу вас, ради меня. Сенешаль. После этого с ними сладу не будет. (...) Монтрейль. Ах, как вы мало знаете это отродье!» — фр.) ([*Merimée P.*] *La Jaquerie*. P. 102); см.: Демидов. С. 636.

⟨ВАДИМ⟩

(С. 229 и 487)

Автографы:

1) В тетр. ПД 830, л. 43 — план, разделенный на три части отчеркиваниями, которые, вероятно, обозначают разделение на действия. Напечатано: Мор. 1887. Т. 2. С. 319. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 2.

2) В тетр. ПД 830, л. 58 — запись «Вадим — в мрачную ночь...»; расположена вверху листа с черновым автографом стихотворения «Узник». Напечатано: Мор. 1887. Т. 2. С. 319. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 2. По всей видимости, с замыслом «⟨Вадима⟩» связан рисунок на л. 57 той же тетради, изображающий одинокую могилу, — перерисовка, вероятнее всего по памяти, гравюры И. В. Ческого к балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев» (атрибутировано С. В. Денисенко — см.: Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 167—168; см. также: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1996. Т. 18 (доп.). С. 254.

3) В тетр. ПД 831, л. 61—61 об. — стихотворный отрывок «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа...»; автограф белой, с разновременной правкой. За текстом, после фигурной скобки, следует план поэмы «⟨Вадим⟩» («[Ночь] вечер, русский берег...»). По характеру пера и чернил, а также по расположению текстов на листе можно предположить, что последние по времени поправки в тексте отрывка непосредственно предшествовали записи плана поэмы. Напечатано: Анн. Т. 7. С. 66. Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 3.

4) ПД 39 — наброски отдельных строк, представляющие собой метрические пробы; над первой, второй и пятой строками размечены ударения. С полной очевидностью к замыслу о Вадиме относятся только наброски «Гостомыслову могилу грозную вижу» и «Есть надежда! Верь, Вадим [град] народ [натерпелся(?)»]. Первый набросок («⟨Уж⟩ как пал туман седой на синее море») — строка народной песни, записанной, по-видимому, как образец размера. Наброски сделаны на обрывке бумаги № 18(?) по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 18). На обороте — женский профиль, обычно атрибутируемый как портрет К. Полихрони (см.: Жуйкова. С. 274. № 619). Сходный профиль встречается в бумагах Пушкина несколько раз; возражения по поводу определения его как портрета Полихрони см.: Рак В. Д. Записная книжка Пушкина ПД 830: (История заполнения: л. 1—42 об.) // ПИМ. Т. 16—17. С. 32—33. Под портретом росчерк «АР» и дата «26 Sept(embre) 1821». Листок был оборван после написания стихов, поскольку оторвано начало первой строки; осталась лишь последняя буква первого слова: ъ — предположительно слова: «Ужъ». Рисунок же сделан позднее, так как портрет и подпись скомпонованы строго по центру листка. Напечатано: Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей // ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 274—278. Воспроизведение: Там же. С. 283.

Впервые: Анн. Т. 7. С. 66 (стихотворный отрывок); Мор. 1887. Т. 2. С. 319 (план и запись в тетр. ПД 830); Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей. С. 274—278 (наброски отдельных строк в ПД 39).

В собрание сочинений впервые включено: Анн. Т. 7 (стихотворный отрывок); Мор. 1887. Т. 2 (план и запись в тетр. ПД 830); Пушкин 1935. С. 357 (наброски «Гостомыслову могилу грозную вижу» и «Есть надежда! верь, Вадим [град] народ [натерпелся(?)»); Акад. Т. 7. С. 364 (набросок «Легконогие елени по лесу ры-

щут»); Акад. в 10 т. (1). Т. 5. С. 606 (набросок «Он далече далече плывет в печальном тумане»).

Печатается по автографам.

Датируется концом 1820 г.—началом 1822 г. по положению в тетрадах (см. ниже). Вероятнее всего, план относится к декабрю 1820—январю 1821 г., стихотворный отрывок «Ты видел Новгород, ты слышал глас народа...» — к 1821—1822 г.

Единственная запись, соотносимая с определенной датой, — метрические пробы на листе ПД 39, сделанные до 26 сентября 1821 г. (дата на обороте листка — см. выше, с. 957), — не дает основания датировать всю работу над замыслом, поскольку поэт мог возвращаться к ней с перерывами. Стихотворный отрывок трагедии и все остальные относящиеся к нему записи не поддаются точной датировке, поскольку тетради ПД 830 и ПД 831 не заполнялись в строгой хронологической последовательности.

План в тетр. ПД 830 находится между черновиками «Кавказского пленника» и стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...». Работа над черновым автографом «Кавказского пленника» на л. 40 об.—42 об., по всей видимости, может быть отнесена ко второй половине декабря 1820 г.—первой половине января 1821 г. (см.: *Рак В. Д.* Записная книжка Пушкина ПД 830. С. 29—32). На л. 43 об.—45 находится черновой набросок стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...», первоначальный набросок которого в тетр. ПД 830 (л. 38) датируется концом 1820 г., а последний по времени беловой автограф в тетр. ПД 831 (л. 25—26) — мартом 1821 г. (см. наст. изд., т. 2, кн. 2). К моменту, когда работа над этим стихотворением началась на л. 43 об., лицевая сторона листа с планом трагедии, судя по всему, была уже заполнена. По наблюдению В. Д. Рака, тетрадь ПД 830 хранит следы последовательного чтения Пушкиным «Истории государства Российского» в Каменке (конец ноября 1820—январь 1821 г.). К записям, отражающим чтение Карамзина, относятся: 1) на л. 39 об. — выписка с названием месяцев у древних славян из третьей главы 1-го тома; 2) на л. 50 — «Предания», где изложена легендарная генеалогия упоминаемого в «〈Вадиме〉» Гостомысла: «Словен оснует город Славянск, Ванда, сын его; Гардорик и Гунигар, завоеватели. Избор, Столпосвят и Вл〈ади〉м〈ир〉, женатый на Адвинде, сыновья его. Буриной, сын Вл〈адимира〉 от〈ец〉 Гостомысла» (Акад. в 10 т. (2) Т. 4. С. 553; запись основана на подстрочных примечаниях к предварявшей «Историю» главке «Об источниках российской истории до XVII века»); 3) ниже на л. 50 — запись, связанная с чтением шестой главы 2-го тома. План трагедии «〈Вадим〉» содержательно связан с записями, отразившими чтение «Истории государства Российского» (см.: *Рак В. Д.* Записная книжка Пушкина ПД 830. С. 30). Исходя из этого его можно предположительно датировать декабрем 1820—январем 1821 г. Вероятно, близка по времени к плану и запись «Вадим — в мрачную ночь...».

Записав стихотворный отрывок «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа...» в тетр. ПД 831 (л. 61—61 об.) и спустя некоторое время внеся в него поправки, Пушкин, видимо, решил не продолжать работу над драмой, так как сразу перешел к разработке этого сюжета в эпической форме — план поэмы вписан на той же странице, без отступа и, судя по сходству чернил и почерка с правкой драматического отрывка, в те же дни (см. выше, с. 957); первая песнь поэмы «〈Вадим〉» публиковалась Пушкиным с пометой «писано в 1822 году» — см.: МВ. 1827. Ч. 5. № 17.



С. 3. Автограф ее не сохранился, но по фрагментам слов, оставшихся на корешках листов, вырванных из тетради ПД 832, между л. 3 и 4, можно предположить, что черновик поэмы находился там (см.: *Рак В. Д.* Обрывки автографа пушкинской поэмы «Вадим» // *РЛ.* 2005. № 3. С. 91—98) и Пушкин работал над ним, вероятнее всего, в феврале 1822 г. (на л. 4—6 об. — беловой автограф «Песни о Вещем Олеге» с датой под текстом: 1 марта 1822 г.). Таким образом, можно утверждать, что в феврале 1822 г. драматический замысел был уже оставлен ради замысла поэмы. Содержание отрывка «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа...» совпадает с началом плана второй песни поэмы (отчеркивания в плане поэмы, вероятно, отражают деление на песни): «Могила Гостомысла — он находит там друга: [из] I сцена трагедии — заговорщики собираются — клянутся умереть за свободу Новгорода» (*Акад.* Т. 4. С. 370). Из этого можно заключить, что отрывок «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа...» представляет собой начало I сцены трагедии и что Пушкин собирался в том или ином виде использовать его в поэме. В. А. Кошелев настаивал на нецелесообразности разведения замысла драмы и замысла поэмы, поскольку в этом случае «ни та, ни другая не становятся литературно значимыми явлениями» (Кошелев. Пушкин. С. 97). Однако приведенные в доказательство этой точки зрения соответствия между двумя планами не выходят за рамки некоторой первоначальной сюжетной канвы. Использование же элементов одного нереализованного замысла при переходе к другому — не редкость в творчестве Пушкина (ср., например, использование «Истории села Горюхина» в работе над предисловием к «Повестям Белкина»). Наличие двух различных планов и двух соответствующих каждому из них фрагментов, написанных разным размером, один в драматической, другой — в эпической форме, требует более веских аргументов для объединения их в единое целое. Обосновывая свою гипотезу, В. А. Кошелев предположил, что под «I сценой трагедии» в пушкинском плане поэмы подразумевается не собственный драматический отрывок Пушкина, а первая сцена «знаменитой трагедии Княжнина „Вадим Новгородский“»: в этой сцене тайно возвратившийся в Новгород Вадим ночью собирает своих единомышленников и обговаривает с ними план возвращения утраченной свободы» (Там же. С. 96—97). Однако, несмотря на сходство этого пункта плана с действием, впрочем, не первого, а второго явления трагедии Княжнина, едва ли Пушкин при наличии собственной драматической разработки данного сюжета предполагал варьировать в своей поэме фрагмент трагедии, написанной другим автором.

Историческое предание о Вадиме, новгородском посаднике или князе IX в., имеет источником летописное свидетельство позднего происхождения. В Никоновской летописи (XVI в.) под летом 6372 (863/864) значится: «Того же лета оскорбился новгородци, глаголюще: „яко быти нам рабом, и много зла всячески пострадати от Рюрика и от рода его“. Того же лета уби Рюрик Вадима храбраго, и иных многих изби Новгородцев съветников его» (Полн. собр. русских летописей. М., 1965. Т. 9—10. С. 9). Татищев в «Истории Российской» относит эти события к 6377 (868/869) г.: «...словяне бежали от Рюрика из Новгорода в Киев, зане убил Водима, храбраго князя словенского, иже не хотеша яко рабы быти варягом» (*Татищев В. Н.* История Российская. Т. 1, ч. 2. С. 34). Согласно Татищеву, Вадим был сыном старшей дочери Гостомысла; Рюрик, сын его младшей дочери, расправился с Вадимом как с претендентом на престол. Это сообщение историк дает со ссылкой на Иоакимовскую летопись (Там же. С. 208, примеч. 58), подлинность ко-

торой ставилась под сомнение еще с XVIII в. Н. М. Карамзин посвятил ей отдельное большое примечание в первом томе «Истории государства Российского», утверждая, что Иоакимовская летопись — не что иное, как мистификация Татищева (см.: Карамзин. Т. 1. С. XXX—XXXI).

О Вадиме и его борьбе с Рюриком достаточно подробно рассказано в «Древней российской истории...» Ломоносова: «Видя Руриков разум и мужество, некто знатный новгородец, именем Вадим, человек, склонный к общенародному прежнему владению, и сам желал быть, по-видимому, в том участником или еще и главным, советовал с единомышленниками своими, как бы избыть от русской власти. И, уповав на свою у новгородцев важность и на сообщников, говорил не закрытно, что Рурик придет и привест их руссам в рабство и в роды родов утвердить самодержавство. Услышав сии возмутительные речи и узнав умысление, Рурик Вадима с главными сообщниками предал смерти. И так иных грозою к боязни, иных властью к послушанию, иных правосудием и милостию к люблению приведши, на владении утвердился непоколебимо» (Ломоносов М. В. Древняя российская история от начала русского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. СПб., 1766. Ч. 2. С. 59). По мнению В. А. Кошелева, Ломоносов впервые концептуально противопоставил общенародное гражданское владение, сторонником которого представлен Вадим, и идеальное самодержавство Рюрика, выявив тем самым драматический потенциал предания (см.: Кошелев. Пушкин. С. 78—79).

Сходным образом события, связанные с Вадимом Новгородским, описаны Ф. А. Эминим, который сильнее, чем Ломоносов, акцентировал честолюбивые цели Вадима (см.: Эмин Ф. Российская история жизни всех древних от самого начала России государей. СПб., 1767. Т. 1. С. 80—82).

Карамзин кратко пересказал летописное предание о Вадиме, подвергнув, однако, его достоверность сомнению: «Хотя новейшие летописцы говорят, что славяне скоро вознегодовали на рабство, и какой-то Вадим, именуемый „Храбрым“, пал от руки сильного Рюрика со многими из своих единомышленников в Новгороде — случай вероятный: люди, привыкшие к вольности, от ужасов безначалия могли пожелать властителей, но могли и раскаяться, ежели варяги, единоплеменцы и друзья Рюриковы, утесняли их — однако ж сие известие, не будучи основано на древних сказаниях Нестора, кажется одною догадкою и вымыслом» (Карамзин. Т. 1. С. 115—116).

Легенда о Вадиме была популярна в литературе конца XVIII—начала XIX в. (см. об этом, например: *Замотин И. И.* Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе. Воронеж, 1899—1900 (отд. отт. из журнала «Филологические записки»); *Прийма Ф. Я.* Тема «новгородской свободы» в русской литературе конца XVIII—начала XIX в. // На путях к романтизму: Сб. научных трудов. Л., 1984. С. 100—139; *Слонимский 1935-1.* С. 659—661; Кошелев. Пушкин. С. 83—90; *Плавильщиков П. А.* Собрание драматических сочинений. СПб., 2002. С. 569—571; коммент. А. Ф. Некрыловой). Первая литературная обработка ее принадлежит Екатерине II (Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил из жизни Рюрика. СПб., 1786; то же: Российский Феатр. СПб., 1787. Ч. 14. С. 107—166). У Екатерины, так же как и у Татищева, Вадим — двоюродный брат Рюрика. Однако если Татищев ясно говорил о преимущественном праве Вадима на новгородское княжение («Сей Вадим, видимо, по сказанию Иоакимову, был сын большой дочери Гостомысловы, князь изборский,

и по старшинству матери его наследник престола, и по той вражде убит» — *Татищев В. Н.* История Российская. С. 208, примеч. 58), то Екатерина представила новгородца незаконным претендентом, сыном младшей дочери Гостомысла, вступающим в междоусобную борьбу за обладание престолом. Рюрик у Екатерины становится милосердным самодержцем, который, вопреки летописным свидетельствам, прощает побежденного бунтовщика. В интерпретации Екатерины описываемые события не играют решающей роли для дальнейшей судьбы России: здесь нет перехода от общенародного правления (как его ни трактовать) к единовластию. Гостомысл фактически единолично правит в Новгороде и просто завещает свою власть не гордому и легкомысленному внуку Вадиму, а другому, более достойному внуку — Рюрику. Вадим, таким образом, изображен не бунтарем против утверждающейся новой государственной системы, а лишь неудачливым претендентом на престол, поэтому он и может быть прощен, а не уничтожен.

В 1789 г. Я. Б. Княжнин написал трагедию «Вадим Новгородский», в которой в противоположность Екатерине II подчеркнул, что призвание варягов стало для России избранием определенного политического пути. В трагедии Княжнина нет обычного для драматургии XVIII в. противостояния героя и злодея — здесь противопоставлены две концепции государственного управления и государственного блага. Вадим и Рюрик равно лишены стремления к личной власти, оба ставят себе задачей исключительно благо граждан, но понимают его каждый по-своему. Новгородский посадник и полководец Вадим возвращается после победного похода и находит Новгород под властью Рурика, которого призвал Гостомысл, чтобы остановить кровопролитную междоусобицу. Вадим, убежденный сторонник новгородской «вольности», призывает сограждан к борьбе, организует заговор. Дочь Вадима Рамида и Рюрик любят друг друга, но Вадим требует от дочери, чтобы она стала женой того, кто свергнет Рурика. Рамида, в отличие от своего отца считающая правление Рурика благом, должна выбирать между любовью и дочерним долгом. Заговор раскрывается, Вадим побежден, но Рюрик предлагает ему принять венец, если этого захочет народ. Вадим, не признающий самодержавия, отказывается. Народ «становится перед Рюриком на колена, для упрощения его владеть над ним». Вадим в гневе: «О гнусные рабы, своих оков просящи! О стыд! весь дух граждан отсеял истреблен! Вадим! Се общество, которого ты член!» (*Княжнин Я. Б.* Вадим Новгородский, трагедия в стихах в пяти действиях // *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961. С. 301 (Б-ка поэта. Большая сер.)). Каждый из антагонистов по-своему одерживает моральную победу. Вадим кончает с собой, предпочтя смерть смирению перед тираном и стыду за отечество. Самоубийством кончает и Рамида, следуя требованиям долга перед отцом. Рюрик, чья любовь и надежда на личное счастье погибли, остается верен своему долгу перед народом, призвавшим его на помощь:

Страдая, жертвой я быть должен сей стране,  
И, должности моей стонающий блюститель,  
Чтоб быть невольником, быть должен я властитель!..  
Я буду, и себя с пути не совращу...

(*Княжнин Я. Б.* Вадим Новгородский. С. 303).

Трагедия была представлена к постановке в 1789 г., но с началом Французской революции драма, в которой обсуждалась самодержавная форма правления, уже не могла пойти на сцене. Княжнин вынужден был забрать ее из театра. «Вадим Нов-

городский» был напечатан после смерти автора, в 1793 г., отдельной книжкой и в 39-м томе «Российского Феатра». Публикация, совпавшая по времени с периодом яacobинской диктатуры, навлекла на себя гнев императрицы. Приказано было уничтожить весь тираж трагедии, а из «Российского Феатра» изъять соответствующие страницы. Однако значительная часть тиража отдельного издания была уже распродана (см.: *Княжнин Я. Б. Избранные произведения. С. 732; примеч. Л. И. Кулаковой*), и трагедия получила достаточно широкое распространение, чему немало способствовала ее репутация опальной книги. Упомянутая Пушкиным в «Некоторых исторических замечаниях» легенда о смерти Княжнина под розгами (Акад. Т. 11. С. 16, под заглавием: «(Заметки по русской истории XVIII века)») связана именно с созданием трагедии «Вадим Новгородский», которую можно признать наиболее близким литературным источником драматического замысла Пушкина. Некоторая близость пушкинского плана и стихотворного отрывка «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа...» к развитию действия в трагедии Княжнина дала ряду исследователей основание говорить о замысле Пушкина как ее переработке (см., например: *Литвиненко Н. Г. Пушкин и театр. М., 1974. С. 127; Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 137*).

Совершенно иную трактовку темы предложил в трагедии «Рюрик» (1791) П. А. Плавильщиков (который в 1789 г. был назначен на роль Вадима в готовившейся постановке «Вадима Новгородского»). Отталкиваясь от трагедии Княжнина и сохранив практически неизменным образ Рюрика, Плавильщиков упростил драматическую коллизию трагедии, превратив Вадима в безнравственного интригана-заблудившегося, стремящегося только к личной власти: «О властолюбие! души моей ты бог! Я гласу твоему единому внимаю И для тебя на все злодейства дерзаю» (*Плавильщиков П. Соч. СПб., 1816. Ч. 1. С. 23*). Только у Плавильщикова Вадим требует от своей дочери Пламиры, чтобы она зарезала Рюрика, с которым помолвлена, что соответствует пушкинскому плану, если считать последний пункт первой части обращением к Рогнеде (см. ниже, с. 965—966).

К литературным воплощениям предания о Вадиме можно отнести также стихотворную повесть М. М. Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород» (1800), хотя Херасков и заменил Вадима неким Ратмиром. В отличие от летописного Вадима, который желал свергнуть власть Рюрика, воцарившегося в Новгороде после обуздания междоусобицы, Ратмир Хераскова представлен разжигателем этой междоусобицы, Рюрик же воцаряется в Новгороде, победив Ратмира. Рюрик и призвавший его Гостомысл воплощают благо просвещенной монархии, а Ратмир — дикость и ужасы свободы и безначалия. Вся повесть пронизана аналогиями с французскими событиями: «Пример тому — французы есть»; «К стыду веков — и в наше время Сие погибельное семя На западе произросло И умственность родила зло!» (*Херасков М. М. Царь, или Спасенный Новгород. М., 1800. С. 25, 151*) и т. п. Повесть Хераскова могла быть знакомой Пушкину. Один из сподвижников Гостомысла в повести Хераскова, как и пушкинский Рогдай, тайно проникает в Новгород, захваченный врагом. Подобного эпизода нет больше ни в одном из произведений, трактующих данный сюжет.

М. Н. Муравьев упомянул о Вадиме в неоконченной повести «Оскольд» (опубл. 1810): побежденный Вадим принимает участие в походе варяго-русского войска на Царьград (этим заканчивалась пьеса Екатерины II). Вадим Муравьева — романтический герой, который не смирился с поражением, он стоически несет свой крест, стремясь к бессмертным подвигам — и к смерти.

Н. М. Карамзин, не проявив особого интереса к летописному свидетельству о Вадиме как историк, отдал дань легенде, вложив слова о герое Вадиме в уста Марфы Борецкой («Марфа Посадница», 1803).

Проблемы государственного устройства, связанные с историей новгородской вечевой республики, занимали важное место в системе политических взглядов декабристов: они считали, что славянам исконно присуще республиканское, народное правление, а самодержавие было силой навязано Руси извне (см.: *Лунин М. С. Розыск исторический // Лунин М. С. Письма из Сибири. М., 1987. С. 62—65 (Сер. «Литературные памятники»); Муравьев Н. М. Любопытный разговор // Восстание декабристов: Материалы по истории восстания декабристов. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 321—322*). Именно в таком ключе написаны наброски К. Ф. Рыльева к думе «Вадим» (1821—1823). Среди черновиков Рыльева есть список действующих лиц и для замышлявшейся, по всей видимости, драматической обработки этого сюжета: «Рюрик. [Умила] [Светлана] Кульдигера, дочь его. Вадим» (*Рылев К. Ф. Соч. Л., 1987. С. 367; коммент. С. А. Фомичева*). Исследователи пушкинского отрывка отмечали в нем черты публицистической драмы; упоминание «вражды к правительству», негодования молодых граждан — мотивы, по всей вероятности, возникшие под впечатлением разговоров, которые велись в кругу южных декабристов (см., например: *Томашевский. Пушкин, II. С. 168*). Возможно, с этими разговорами связаны и слова об упадке торговли, прозвучавшие в пушкинском стихотворном фрагменте («торговли глас утих») — ср. трактовку данной темы в «Рассуждении об упадке торговли, финансов и публичного кредита в России» В. И. Штейнгеля (экземпляры этого сочинения, отражающего взгляды декабристов, находились у Пестеля и Рыльева — см.: *Восстание декабристов. Т. 4. С. 11; ЛН. М., 1954. Т. 59. С. 629—630; «Рассуждение...» ошибочно приписывалось Пестелю — см.: Слонимский 1935-I. С. 661*). Пушкинский драматический отрывок не лишен политических «применений» — черта, которую несколько лет спустя поэт назвал среди недостатков французской классицистической трагедии в «〈Письме в редакцию „Московского вестника“〉» (1828).

Обострением интереса к русской истории в кишиневский период (1820—1823) Пушкин, по всей видимости, обязан общению с декабристским кружком М. Ф. Орлова (а по мнению И. П. Липранди — прежде всего с В. Ф. Раевским весной 1821—зимой 1822 г. — см.: *П. в восп. Т. 1. С. 298—299, 327—328*). В 1822 г. поэт задумывает поэму о князе Мстиславе, пишет «Песнь о вещем Олеге», в 1821—1822 гг. работает над «Некоторыми историческими замечаниями» (В. А. Кошелев сделал попытку соотнести их содержание с политической проблематикой трагедии, сопоставив роль Петра, установившего «всеобщее [безмолвное] рабство» и «торжествующего» над «честолюбием вельмож» (Акад. Т. 11. С. 289), с ролью Рюрика — см.: *Кошелев. Пушкин. С. 103—106*). Знатор истории и поэт, В. Ф. Раевский был убежден, что русским стихотворцам надлежит черпать сюжеты из национального прошлого, и горячо пропагандировал эту точку зрения, в частности в разговорах с Пушкиным. Имя Вадима рядом с именем Марфы Борецкой Раевский упоминает во втором послании из Тираспольской крепости — «Певец в темнице» (июль 1822 г.). На это упоминание, по свидетельству Липранди (*П. в восп. Т. 1. С. 328*), обратил внимание и Пушкин. В стихотворении Раевского «К друзьям в Кишинев» (1822) есть строки: «...Пора, друзья, пора воззвать Из мрака век полночной славы, Царя-народа дух и нравы И те счастливы времена, Когда гремело наше вече И сокрушало издали Царей кичливых рамена» (*Раевский В. Ф. Полн. собр.*

стихотворений. М.; Л., 1967. С. 154 (Б-ка поэта. Большая сер.)). Возможно, это отзвук разговоров о пушкинском замысле, обсуждавшемся до ареста Раевского (6 февраля 1822 г.). Высказывалось даже предположение, что сюжет был подсказан Пушкину Раевским (см.: Слонимский 1935-1. С. 661; Томашевский. Пушкин, II. С. 167). Это предположение не подтверждается хронологически: знакомство Пушкина с Раевским состоялось не раньше весны 1821 г., а начало постоянного и тесного общения с ним относится к августу 1821 г., когда Раевский поселился в Кишиневе (см.: Летопись 1991. С. 263, 284, 664), тогда как первоначальный план драмы возник у Пушкина уже зимой 1820/21 г. (см. выше, с. 958). Скепсис Вадима в отрывке из трагедии противопоставляется пафосу борьбы, выраженному в реплике Рогдая, — по мнению А. Л. Слонимского, такое противопоставление отражает отношение Пушкина к революционным призывам декабристов (см.: Слонимский 1935-1. С. 661).

Другая традиция в разработке сюжета о Вадиме была заложена сентиментальной повестью В. А. Жуковского «Вадим Новгородский» (начало повести опубликовано в 1803 г.). Вадим у Жуковского изображен как юный изгнанник, Новгород находится во власти «иноплеменников», которые его «терзают», Гостомысл, также изгнанный, доживает свои годы отшельником, оплакивая былую новгородскую славу. Летописная канва здесь полностью утрачена, поскольку главный интерес автора сосредоточен на сентиментальных переживаниях, связанных с изгнаничеством и утраченным величием. Именно Вадим Жуковского — юноша-изгнанник (часто — выросший в изгнании), скорбящий об утраченном величии Новгорода на пустынном берегу Волхова или Ладоги, — станет образцом для авторов, обрабатывавших сюжет в лиро-эпической форме, по-видимому, независимо друг от друга. Таков Вадим в набросках думы Рылеева и в неоконченной поэме Хомякова («Вадим», начало 1820-х гг.), таким становится и пушкинский Вадим при переходе от драматического плана к наброскам поэмы, когда тема изгнания, появившаяся еще в драматических набросках, выходит на первый план. Мотивировка изгнания в этих вариантах сюжета либо не проясняется, либо оказывается связана с любовной коллизией. Так, у Хомякова отец Вадима был изгнан за любовь к девушке из княжеского рода. Отказавшись от замысла трагедии и приступив к работе над поэмой, Пушкин, вероятно, также поддался влиянию Жуковского и затемнил мотивировку изгнаничества героя. В трагедии она ясна и имеет чисто политический характер. В поэме же лишь сон Вадима и пункт плана, где сказано: «Вадим не пьет» (на свадьбе Рюриковой дочери), дают основания полагать, что удаление героя из Новгорода могло быть связано и с любовной коллизией.

Возможно, переход от драматической формы к эпической разработке сюжета был обусловлен как раз тем, что изгнание Вадима у Пушкина предшествует событиям трагедии. Ни в одной драматической обработке предания о Вадиме до Пушкина этого нет, герой везде замышляет бунт против Рюрика, занимая достаточно высокое положение в Новгороде. Но, сделав своего Вадима изгнанником уже в начале трагедии, Пушкин фактически отождествил исходную ситуацию с конечной. Вадим, по-видимому не принявший власти Рюрика, к началу трагедии уже изгнан новгородцами, желавшими этой власти. В таком случае дальнейшее действие трагедии должно было продублировать события, в той или иной форме уже развернувшиеся в прошлом; финальная часть плана, где толпа кричит: «Рюрик!», лишь завершала цикл. Последний пункт плана: «Вадим и Громвал, свидание, дружба детства...» позволяет

предположить, что Рюрик, так же как и во всех без исключения предыдущих драматических обработках этого предания, пощадил Вадима. Таким образом, изменив по сравнению с предшествующей традицией начальный статус героя, Пушкин лишил драматический сюжет движения. Лирико-эпическая форма, ориентированная на Жуковского, напротив, предполагала переживание событий прошлого и более подходила для замысла о Вадиме-изгнаннике.

План пушкинской трагедии дает очень мало твердых оснований для реконструкции предполагавшегося хода действия. Попытки восстановить по плану пушкинский замысел выглядят достаточно произвольными (см.: Бонди С. М. *Драматургия Пушкина // Пушкин — родоначальник*. С. 372—374, 376; Городецкий. *Драматургия П. С. 74—82*). Опираясь на план и на известную традицию разработки сюжета, можно лишь в самых общих чертах предположить, как мог развиваться пушкинский замысел. В отличие от Вадима Княжнина пушкинский герой, по всей видимости, молод. До прихода Рюрика он занимал, вероятно, достаточно высокое положение, затем подвергся изгнанию. Новгородцы, по выражению Карамзина, «люди, привыкшие к вольности», «от ужасов безначалия» пожелали властителей, но затем раскаялись и пожалели о прежнем порядке (Карамзин. Т. 1. С. 115—116). Вадим возвращается тайно и собирает единомышленников («Вадим и его шайка...»). Пробравшись в город, он назначает свидание Рогнеде, которую любил прежде. Она дочь Гостомысла, виновника призвания варягов (по Карамзину и другим историческим и литературным источникам). За время отсутствия Вадима Рогнеда стала невестой его друга детства новгородца Громвала, теперь приближенного Рюрика, — политическая интрига осложняется, таким образом, как и в других драматических обработках сюжета, любовной коллизией, однако героем этой коллизии оказывается Вадим, а не Рюрик, как у других авторов. А. Л. Слонимский и С. М. Бонди считали, что реплика «Ты знаешь Громвала, зарежь его» обращена Вадимом к Рогнеде (Слонимский 1935-1. С. 662; Бонди С. М. *Драматургия Пушкина*. С. 372). По мнению Б. П. Городецкого, Вадиму должно быть известно, что Рогнеда сделалась невестой его прежнего друга, поскольку он побывал не только в городе, но и во дворце. К невесте Громвала Вадим не мог обратиться со словами «ты знаешь его». Поскольку реплика произнесена в стане заговорщиков, Городецкий предположил, что фраза адресована Вадимом одному из сообщников (см.: Городецкий. *Драматургия П. С. 79*). Возможно также и то, что реплика обращена кем-то из заговорщиков или даже Рогнедой к самому Вадиму. В этом случае обсуждаемое политическое убийство оказалось бы одновременно и убийством соперника. С другой стороны, как уже отмечалось выше, в одной из драматических обработок сюжета — в трагедии П. А. Плавильщикова «Рюрик» — Вадим принуждает героиню зарезать его врага, а ее жениха Рюрика. В драматических планах Пушкина в разные периоды проявлялась тенденция вечером обозначать героев условными именами, соответствующими их роли (именами литературных персонажей — ср. Калибан в «Сценах из рыцарских времен») (1834 или 1835) — или актеров определенного амплуа — см. «Комедию об игроке» (1821)). Рогнеда — имя жены князя Владимира, пытавшейся, согласно летописному преданию, зарезать его во сне (Лаврентьевская летопись — см.: Полн. собр. русских летописей. Л., 1927. Т. 1, вып. 2. С. 299—301). Это предание пересказано и в «Истории государства Российского» (см.: Карамзин. Т. 1. С. 206—207). Летописный сюжет послужил основой повести «Рогнеда», в марте 1820 г. анонимно напечатанной в «Вестнике Европы». Героиня повести пытается зарезать мужа, после того

как ей является призрак убитого Владимиром отца; он упрекает Рогнеду в том, что она стала женой человека, который, захватив ее родной Полоцк, убил ее отца и жениха (ВЕ. 1820. Ч. 110. № 6. С. 91—93). Учитывая этот контекст, можно предположить, что требование убить Громвала обращено у Пушкина именно к Рогнеде.

Первая сцена второго действия начинается пунктом: «Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья, является Вадим». С чем связано раскаяние Рогнеды — с ее согласием быть соучастницей мятежа и убийства Громвала или с отказом Вадиму, установить из плана невозможно. Ясно лишь, что любовная коллизия ставит ее между двумя лагерями.

Третье действие происходит на площади. Выступая на вече, Вадим призывает новгородцев к свержению самодержца, но появляется Вестник, который либо сообщает о прибытии Рюрика, либо от его имени предлагает новгородцам выбор. Следующий пункт плана — «толпа — Рюрик!». Возглас толпы указывает или на появление Рюрика, или на сделанный новгородцами выбор. Заговор раскрыт Рогнедой, колебания которой разрешились, очевидно, в пользу Громвала. Смятение в толпе, происходит бой, Вадим побежден, но, по всей вероятности, как и во всех предшествующих драматических обработках сюжета, прощен Рюриком (см. выше, с. 960—962). Судьба Рогнеды не ясна. В написанной позднее первой песни поэмы о Вадиме есть эпизод видения убитой возлюбленной, однако этого недостаточно, чтобы судить о действии трагедии. План поэмы отличается от драматического плана, он, в частности, оставляет впечатление, что героиня уже не дочь Гостомысла, как в трагедии, но дочь Рюрика.

Отрывок, написанный каноническим александрийским стихом, представляет собой разговор Вадима с одним из своих сообщников, Рогдаем, побывавшим в Новгороде (сцена построена иначе, чем было намечено в плане, согласно которому сам «Вадим был во дворце и в городе»).

Запись Пушкиным нескольких стихов, имеющих отношение к трагедии, по-видимому, была пробой народного песенного стиха — дольника. Первый стих («Уж как пал туман седой на синее море») — строка из народной песни, над ней размечены ударения. Из четырех следующих стихов первый и четвертый соответствуют содержанию первой сцены: «Гостомыслову могилу грозную вижу», «Есть надежда! Верь, Вадим, народ [натерпелся(?)»]. Второй же и третий стихи («Легконогие елени по лесу рыщут», «Он далече, далече плывет в печальном тумане») имеют свое соответствие в начале поэмы, где содержится описание северного лесистого пейзажа, а герой появляется на лодке со спутником-рыбаком. Далее по плану следовало: «вновь на ладье идет к Новгороду (Нева)» (Акад. Т. 4. С. 370). Пробы приближения к народной поэзии перекликаются, возможно, с полемикой о реформе стиха трагедии. Вопрос этот, связанный с упадком классической трагедии, поднимался многократно. Уже в 1816 г. поэт С. Т. Саларев предлагал для оживления трагедии писать ее прозой (см.: ВЕ. 1816. Ч. 85. № 2. С. 144—148). Появились и позднее умножились попытки писать трагедии белым стихом. В 1817 г. в «Сыне отечества» (№ 44. С. 223—226) были напечатаны «Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы» Ф. Н. Глинки, прочитанные перед этим в собрании петербургского Общества любителей российской словесности. Написанные четырехстопным амфибрахийем без рифмы, они имели примечание, где говорилось, что «отрывок (...) не принадлежит ни к какому целому, а написан только для опыта, чтобы узнать, могут ли стихи такой меры заменить александрийские и монотонию рифмы, которая едва ли свойст-



венна языку страстей» (с. 223). Содержание отрывка близко к легенде о Вадиме. Стихотворному тексту предшествует краткое изложение первого явления: «Один из верных сынов покоренного тираном отечества увещевает сограждан своих в тишине ночи к подъятию оружия против насильственной власти». Герой, обозначенный цифрой 1, произносит тираду, отчасти напоминающую реплики скорее княжнинского, чем пушкинского Вадима:

Друзья! уклоняясь от злобы врагов,  
К свиданью полночный назначил я час.  
Теперь все спокойно, все предано сну;  
Тиранство, на лоне утех, на цветах —  
И рабство, во прахе под тяжким ярмом,  
Спят крепко!..

(с. 223; см.: Бонди С. М. Народный стих у Пушкина // Бонди. Статьи. С. 395—396). Второе явление посвящено любви завоевателя «к одной из жен покоренного им народа» (с. 225), что тоже соответствует традиционному сюжету трагедии о Вадиме, но не пушкинскому плану.

Без рифмы была написана вторая песнь поэмы «Царь, или Спасенный Новгород» М. М. Хераскова, со специальным примечанием автора: «Для тех, которые любят стихи (так названные) без рифм, сочинил я вторую песнь по их вкусу — лучше ли писать такого рода стихи, чем с рифмами, спорить не стану — не любя никаких споров...» (Херасков М. М. Царь, или Спасенный Новгород. С. 66).

Приведенная Пушкиным строка из народной песни «Уж как пал туман седой на синее море» ранее уже цитировалась в полемике вокруг народного стиха: доказывая, что народный стих строится по тем же метрическим законам, что и литературный, но только испорчен изустным бытованием, Н. А. Цертелев приводил эту строку в «правильной» форме: «Уж как пал туман на *синé* море» (СО. 1820. Ч. 63. № 27. С. 6). Опыты Пушкина свидетельствуют о том, что он придерживался иной трактовки народного стихосложения и проверял возможность использования его в литературе (см.: Томашевский. Пушкин, I. С. 443—444).

## ⟨II. Стихотворный отрывок⟩

С. 230

Ст. 8—12. Как иноземный гость, неведомый никем ~ Встревожены умы,  
таится пламя в них. — Ср. у Хераскова (песнь VI):

Свой род и имя утая,  
Сокрылся в прахе черни я.  
{...}  
В печальные вступая стены,  
Под рубищем свой сан таю;  
Я вижу страшные премены  
И города не узнаю! —

(Херасков М. Царь, или Спасенный Новгород. С. 220—223).

Ст. 17. И вольные главы под иго преклоняли... — Ср. в стихотворении «К Лицинию»: «Квириты гордые под иго преклонились» (наст. изд., т. 1, с. 101).

## (КОМЕДИЯ ОБ ИГРОКЕ)

(С. 232 и 490)

Автограф (в тетр. ПД 831, л. 40—41 об.) — наброски плана (л. 40—40 об.) и черновой стихотворный отрывок одной из сцен, возможно — первой («Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?...») (л. 40 об.—41 об.). Вверху л. 40 об. помета: «4 июня ночью / 5 июня поутру / Дегилье» (см. о ней ниже). Напечатано: план — Анненков. П. в Александровскую эпоху. С. 160—162; стихотворный отрывок — РА. 1881. № 1. С. 218—219 (ст. 23—32, с неточностями; публ. П. И. Бартенева); то же: Бумаги А. С. Пушкина. М., 1881. Вып. 1. С. 130—131. Дополнения к обеим публикациям: Якушкин. № 4. С. 98—99 (ряд слов прочитан неверно). С большей полнотой и точностью: Венг. Т. 2. С. 83—84 (план и стихотворный отрывок; публ. Н. О. Лернера). Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 3.

Впервые: Анненков. П. в Александровскую эпоху. С. 160—162 (план); РА. 1881. № 1. С. 218 (стихотворный отрывок).

В собрание сочинений впервые включено: Венг. Т. 2.

Печатается по автографу с редакционным названием «(Комедия об игроке)» (под которым, как правило, данный замысел фигурирует в исследовательской литературе), с графическим оформлением реплик персонажей.

Датируется 4—5 июня 1821 г. на основании пометы на л. 40 об. «Дегилье» — фамилия проживавшего в Кишиневе бывшего французского офицера (Deguilly), с которым в эти июньские дни 1821 г. Пушкин должен был драться на дуэли. Дуэль не состоялась (см. письмо Пушкина к Дегильи от 6 июня 1821 г. — Акад. Т. 13. С. 30).

Записи Пушкина не содержат последовательно разработанного плана. Сначала намечен очень краткий общий план сюжета, обозначены действующие лица. Затем общий сюжет уточняется, конкретизируется. В отдельных записях (они разделены в автографе отчеркиваниями, а при публикации обозначены цифрами) Пушкин набрасывает сцены, фиксирует некоторые опорные моменты диалогов. Наиболее подробно разрабатывается диалог Сосницкого и Вальберховой, к которому в набросках плана Пушкин обращается дважды, прежде чем приступить к его стихотворной обработке.

Действующие лица обозначены именами актеров Императорского петербургского театра. Согласно «Списку артистов российской и балетной труппы Санктпетербургского придворного театра», Ивану Ивановичу Сосницкому (1794—1871) поручались «первые роли, особенно молодых», в комедии и драме; Марии Ивановне Вальберховой (1788—1867) — «первые роли в комедиях, драмах, иногда в трагедиях»; Якову Григорьевичу Брянскому (1790—1853) — «первые роли в трагедиях (также в драмах и комедиях)»; Михаилу Васильевичу Величину (1783—1843) — роли «комических стариков, педантов и крестьян» в комедиях и драмах; Александру Николаевичу Рамазанову (1792—1828) и Василию Васильевичу Боченкову — роли «слуг и простаков» (Русская Таляя, Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. С. 436—438). При осуществлении замысла имена действующих лиц пьесы, несомненно, были бы другие. По предположению А. Л. Слонимского, «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»

(Слонимский 1935-II. С. 671; более подробные характеристики актеров, упомянутых в пушкинском плане, см. там же, с. 671—673).

Первый комментатор комедии об игроке П. В. Анненков связал ее замысел с интересом молодого Пушкина к крестьянскому вопросу, возникшим у поэта еще в Петербурге, где он широко обсуждался, например в кругу Тургеневых. Анненков колебался в определении жанра предполагаемого произведения («комедия» или «драма»), во всяком случае, видел в нем резкий социально-политический пафос («обличительная комедия»). Ссылаясь на «свойство таланта» Пушкина, который «не мог долго держаться в ограниченных рамках светской драмы или обличительной комедии», Анненков писал о том, что, едва наметив вехи для этого произведения, Пушкин тут же перешел «к мысли о политической трагедии», поскольку она «лучше могла выразить весь пыл смутных оппозиционных порывов». Поэтому «почти рядом с программой комедии является у него и программа трагедии „Вадим“...» (Анненков. П. в Александровскую эпоху. С. 160, 163—164).

Анненкову принадлежит также первая интерпретация предполагаемого содержания пьесы: «По нашему мнению, дело должно было заключаться в том, что аристократическая вдова (Валберхова), имеющая любимого ею брата, желает спасти его от несчастной страсти к игре. Она советуется с своим любовником, тоже из высшего света и тоже игроком, но уже опытным и знакомым с проделками шулеров. Любовник обещает ей содействие и на первом же игорном вечере у Сосницкого встречает полного шулера, Рамазанова, узнает его и принуждает обыграть хозяина пополам с собою, но в шутку. Так и делается. Под конец сеанса они заставляют Сосницкого поставить на карту своего старого дядьку Величкина. Происходит раздражающая сцена, кончающаяся наставлениями и поучениями и проч.» (Там же. С. 162—163). По замечанию К. Ю. Рогова, исследовательская традиция называть Величкина дядькой Сосницкого оправдана, несмотря на то что в пушкинских записях такое обозначение отсутствует. Пара «недоросль—дядька» соответствует возрастным характеристикам героев: в диалоге подчеркнута молодость Сосницкого, Величкин же, как было указано выше, исполнял роли комических стариков. Кроме того, мотив проигрыша в карты крепостного дядьки в 1819 г. уже был опробован в одном из пушкинских планов: «...карты; продан; женат — дядька. {...} солдатство — [делается офицером в]» (Акад. Т. 8. С. 429). См.: Рогов. С. 201—202.

Согласно предложенному Анненковым истолкованию общего хода пьесы, благородный сговор сестры игрока и ее любовника (Вальберховой и Брянского) предшествует событиям, связанным непосредственно с игрой. Поведение Брянского оказывается мотивированным этим сговором, для осуществления которого подходит случайно встретившийся в доме Сосницкого опытный шулер, знакомый Брянского — Рамазанов. Кроме того, Анненков однозначно решал вопрос о том, каким образом на карту был поставлен Величкин: Брянский и Рамазанов принуждают к этому Сосницкого.

Н. О. Лернер оспорил «своеобразное политическое истолкование» Анненкова и, приглушив обличительный характер конфликта, предложил рассматривать замысел Пушкина в традиции «комедии нравов», однако содержащей современные «бытовые и политические черты». Он характеризовал главного героя Сосницкого как «типичного представителя тогдашней передовой молодежи», молодого «либералиста» (см.: Венг. Т. 2. С. 587).

Последующие интерпретаторы пушкинского замысла по большей части развивали либо трактовку Анненкова, либо точку зрения Лернера. Наиболее обширный

комментарий принадлежит Л. А. Слонимскому (см.: Слонимский 1935-II. С. 665—673).

Замысел Пушкина связан со своеобразной тематической группой пьес об игроках, начало которой в европейской драматургии положено комедией Ж.-Ф. Реньяра (Regnard) «Игрок» («Le Joueur», 1697; см.: Слонимский 1935-II. С. 670). Пушкину, вероятно, была известна высокая оценка пьесы Реньяра Лагарпом: «Это его самое прекрасное произведение, одна из лучших комедий, игравшихся на театре после Мольера. С точки зрения интриги и развязки она прекрасно построена (...) и все сцены, где появляется игрок, великолепны» (*La Harpe J. F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, [1799]. Т. 6. Р. 31; цит. пер. Л. И. Вольперт — см.: Вольперт. С. 140*). Во второй половине XVIII и начале XIX в. наряду с реньяровским «Игроком» широкой известностью пользовалась пьеса Б.-Ж. Сорена (Saurin) «Беверлей» («Beverley», 1786) (см.: Слонимский 1935-II. С. 670—671), восходящая к английскому источнику — «Игроку» («The Gamester», 1753) Эдварда Мура (Moore). В 1782 г. была поставлена комедия П. С. Батурина «Игроки», изданная в 1783 г. под названием «Сговор». В свое время высоко ценилась пьеса Д. В. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (СПб., 1790; см. о ней: Рогов. С. 203—204; Борисов Ю. Н. О возможном источнике пушкинского замысла комедии об игроке // Юлиан Григорьевич Оксман в Саратове: 1947—1958. Саратов, 1999. С. 210—215).

Пьесы об игроке, как правило, группируются вокруг двух сюжетных моделей. Для первой из них характерна исходная реньяровская коллизия «карты—любовь», в которой игроку противостоит его возлюбленная. К этой модели близки комедия Дешуа (Destouches, псевдоним Филиппа Нерико) «Расточитель, или Честная плутовка» («Le dissipateur, ou l'Honnête friponne», 1736) и пьеса В. И. Лукина «Мот, любовь и исправленный» (1765). Сюжетно они не замыкаются на игре в карты, а изображают мотовство в широком смысле слова; здесь карты — лишь одна из пагуб, но сильнейшая. Другая, трансформированная, модель разрабатывает «семейный вариант»: игроку противостоит не возлюбленная, а сестра; спасителем игрока становится ее возлюбленный или жених. Эта модель представлена «Игроком» Мура, «Беверлеем» Сорена и «Преступником от игры» Ефимьева. К ней же, насколько позволяет судить состав персонажей, тяготеет и пушкинская пьеса (см.: Рогов. С. 202—205).

Трансформация реньяровской сюжетной коллизии меняла и основные ее звенья. У Реньяра страсть к игре сильнее любовной страсти; невеста отказывается от брака с неисправимым игроком, но для самого игрока утрата возлюбленной не трагична. В «Беверлее» речь идет о проигрыше семейного имущества и потере чести. Здесь в соответствии с жанром «мещанской трагедии» с игрецкой страстью борется не любовь, а семейная добродетель. В спасении игрока сестре содействует ее любовник Левзон, который в конце концов разоблачает все козни Стукеллия («ложного друга» Беверлея) и приходит в темницу с запоздалым известием о спасении игрока. Пьеса Реньяра об игроке Валере не предполагала ни фигуры «ложного друга», ни любовника сестры, ни самой сестры — это персонажи «мещанской трагедии», семейного круга.

Ефимьев воспринял в целом сюжетную модель «Беверлея», но внес в нее некоторые черты реньяровской комедии. Семейная коллизия облегчена, освобождена от «мещанских» подробностей и обогащена комедийными фигурами и ситуациями «Иг-

рока». В отличие от реньяровского Валера ефимьевский Безрассудов свободен от любовной связи, но так же импульсивно страстен и беспечен. Безрассудов страдает, мечется, клянет себя и не может освободиться от игрецкой страсти, предвидя самый худший конец, как и отец семейства Беверлей. Но герой Ефимьева не имеет ни жены, ни детей, и семейная драма разворачивается в несколько ослабленном по сравнению с «Беверлеем» варианте. Фиктивная продажа сестры выступает в механизме сюжета в той же функции, что и заклад портрета в пьесе Реньяра или проигрыш личных драгоценностей жены в «мещанской трагедии» Сорена. Соответственно модифицируется состав персонажей в «общем» сюжете об игроке. В «Беверлее» он определяется семейной связью лиц. У Ефимьева часть персонажей составляет семейную группу (Безрассудов, его сестра Прелеста, сюда же относятся слуги семьи Семен и Марина, а также Честон, который становится женихом Прелесты) — и это наследие «Беверлея»; другие сценические и внесценические персонажи — каретник, купец, ростовщик — эпизодические лица, пришедшие из комедии Реньяра. Сходную группу, занятую в комедийно-сатирических эпизодах, ввел в своего «Мота» и Лукин, также построивший образ героя — Добросердова — на совмещении образов Валера и Беверлея. Использована в пьесе Лукина и фигура «ложного друга», каковым оказывается Злорадов.

Неизменными во всех пьесах об игроке оставались роли слуг и служанок. У Реньяра Эктор под стать Валеру, Нерина борется за счастье Анжелики — оба остаются традиционными комедийными персонажами. Заботу служанки о молодой госпоже принимают на себя Марина в пьесе Ефимьева и Степанида у Лукина. Сорен создал новый по сравнению с Реньяром образ слуги: Ярвис (Джарвис), бывший слуга Беверлея, становится носителем добровольного жертвенного начала. Он предлагает Беверлею для спасения от долговой тюрьмы собственные сбережения, отложенные на черный день. Таким же деятельным участником спасения промотавшегося барина является и дядька Василий у Лукина, противостоящий «ложному другу» (о сходстве между Василием Лукина и Величкиным у Пушкина см.: Слонимский 1935-II. С. 668). Некоторое исключение представляет ефимьевский Семен, который участвует в проделках Безрассудова и одновременно позволяет себе посмеиваться над ним. Семен ближе к реньяровскому Эктору, чем к добронравным слугам, готовым на самопожертвование, ряд которых начинается с Ярвиса. Подобно Ярвису, заявляет о своей приверженности господину и желании не покидать его, даже получив две тысячи и отпускную, Василий в «Моте» Лукина. Предлагает свои сбережения, чтобы помочь хозяину, и Пасквин в «Расточителе» Детуша, который (как и Величкин) «плачет», говоря, что никогда не оставит разорившегося барина.

В «игрецах» пьесах обнаруживаются не только общие персонажи, но и общие ведущие мотивы, организующие действие и позволяющие развернуть «характеры». В большинстве пьес речь идет о неоднократных проигрышах игрока и неоднократном прощении его близкими, которым он пользуется, чтобы отыграться или сорвать куш. Важнейшим является мотив «последней игры». Сам герой это решение, принимаемое после жестоких колебаний, борения страсти и разума, оправдывает последней попыткой отыграться — и более не играть. Кульминацией становится проигрыш (продажа, предательство) — осуществление той идеи, что игра в карты, как всякая игра с судьбой, доводит страсть и азарт игрока до такого состояния, когда он невольно вовлекает в свой замысел чужие судьбы и ставит других людей на грань гибели или катастрофы. В целом же для пьес об игроках характерно изображение не самой игры, а ее последствий.

Пушкинские наброски плана дают достаточные основания предполагать, что в задуманном им варианте происходила сильная редукция сюжетных мотивов. Новизна и своеобразие конфликта у Пушкина состоят в том, что сговор (сестры с другим игроком и между игроками) делается ведущей интригой пьесы, что, между прочим, ведет к изменению амплуа «ложного друга»: Брянский «интригует» против Сосницкого, но эта интрига, находящаяся в ведении старшей сестры игрока, направлена к тому, чтобы дать ему «урок» и отвратить от порочной страсти. Остается, впрочем, неясным, насколько искренни намерения Брянского.

Близкой к пушкинскому замыслу пьесы об игроке была трехактная прозаическая комедия М. Н. Загоскина «Добрый малый» (1819). Комедия Загоскина не строилась по сюжетным моделям собственно игрецких пьес. Главный герой ее — Вельский — игрок, но этим характер персонажа не исчерпывается. В качестве игрока он вовсе не склонен ни к азарту, ни к страданию и покаянию. Тем не менее содержание комедии Загоскина, некоторые эпизоды и мотивы ее, возможно, проливают свет на «темные» места пушкинского наброска (в частности, на сюжетную линию, связанную с Брянским).

Особый интерес представляет диалог Вельского с шулером-напарником Тузовым во II действии. Не исключено, что здесь имеется ключ к ряду положений, намеченных Пушкиным: к «изъяснениям» и сговору Брянского с Рамазановым. У Загоскина Тузов, «изъясняясь» с Вельским, требует от него рассчитаться за игру против Рославлева (он претендует на пятую долю выигрыша) и заявляет, что больше играть не намерен.

«Вельский. Ах, Тузов! не говори мне об этом выигрыше: он лежит у меня на душе. Я хотел Рославлеву дать небольшой урок, а, право, не обыграть его — и хочу непременно, чтоб он отыгрался.

Тузов. Как угодно, отдайте только мою долю.

Вельский. Хорошо, мы сочтемся после.

Тузов. Нет, сударь, не после; мне уж наскучило получать одни обещания.

Вельский. Что это значит?

Тузов. Это значит то, что я с места не сойду, пока вы со мною не разделаетесь.

Вельский. Да вы, сударь, видно, забыли, что играли с Рославлевым на мои деньги, и должны быть довольны тем, что я вам дам за труды.

Тузов. Прекрасно! так вы эдак выполняете ваши обещания? Какая низость!

Вельский. Прошу не забываться, г-н Тузов! вспомните, что вы были прежде.

Тузов. То же, что и теперь.

Вельский. Не забудьте, что вы всем обязаны мне: я поставил вас на ноги; если бы не я, то вы бы до сих пор играли бы по гривне в бостон.

Тузов. Так вспомните же, что и я для вас делал: я просиживал целые ночи за картами, а вы были в стороне! подбирал, приписывал, обсчитывал — а вы были в стороне! меня ругали, называли бездельником, плутом и даже иногда... а вы были в стороне!

Вельский. Так что ж? я платил вам за это деньги.

Тузов. Трудясь для вас, я совершенно потерял свою репутацию.

Вельский. Не разорительная потеря.

Тузов. Право! так постоит же, я выведу и вас на чистую воду.

Вельский. Как вы смеете!..

Тузов. Дайте мне увидеть Рославлева, посмотрим, устоит ли тогда и ваша репутация» (Загоскин М. Н. *Добрый малый*. СПб., 1820. С. 39—41).

Как видно из этого разговора, мысль об «уроке» Рославлеву, конечно же, не приходила в голову Вельскому, когда он начинал с ним игру, — это был сознательный сговор с Тузовым, где заранее определена и доля помощника в выигрыше (ср. у Пушкина: «Пополам»). При новом повороте дела, когда Тузов потребовал денег, Вельский пытается представить ту игру как «урок», чтобы Тузов не рассчитывал на деньги, поскольку предполагается возможность новой игры с Рославлевым, в которой он якобы должен отыгаться. Такой мотив мнимого «урока», о котором заявляет, успокаивая Вальберхову, Брянский, не исключен и в пушкинском замысле.

2-е явление II действия пьесы Загоскина и начало 3-го явления позволяют мотивировать появление в пушкинском наброске слов Сосницкого: «Вы здесь, а мне ничего не сказали...». Сосницкий появляется в гостиной в то время, когда Брянский и Рамазанов «узнали» друг друга и «уговорились». Точно так же в момент объяснения Вельского и Тузова неожиданно появляется Рославлев — с той, однако, разницей, что все происходит *после* проигрыша.

Одураченный Вельским Тузов сумел расквитаться со своим компаньоном. В финале пьесы дядя Рославлева читает вслух письмо, написанное неделю назад Вельским Тузову и переданное последним для разоблачения «доброего малого». В письме, адресованном Тузову, Вельский давал совет: «Если Рославлев вздумает опять играть, то отделайся повежливее; бедняжка проиграл нам двадцать тысяч и чуть не сошел с ума; долго ли до греха, — проиграет сорок и застрелится» (Там же. С. 75). Этот момент явно соотносится с фразой, стоящей несколько особняком в пушкинских записях, поскольку не обозначено, кому она принадлежит: «Пора в театр; наш друг дает последний завтрак, он застрелится». Общий ход пьесы у Пушкина таков, что эта фраза может быть отнесена в самый конец. После проигрыша Сосницким Величкина Пушкин намечал явление, в котором должен был происходить диалог двух игроков, обыгравших Сосницкого: «Брянский и Рамазанов» — после чего стоит слово «конец».

«Добрый малый» шел на петербургской сцене 20 октября и 14 ноября 1819 г. (см.: *Ельницкая Т. М.* Репертуарная сводка // ИРДТ. Т. 2. С. 473). По-видимому, под впечатлением этой постановки в пушкинском плане появилась фамилия Боченков, упомянутая всего один раз. Именно Боченков в «Добром малом» исполнял роль компаньона-шулера Тузова, что отмечено и в издании пьесы 1820 г. Записав фамилию, ассоциировавшуюся с определенной ролью, Пушкин в дальнейших набросках плана передал эту роль другому актеру — Рамазанову.

Несколько иную трактовку эпизода с «последним завтраком» дает К. Ю. Рогов, возводящий пушкинский замысел непосредственно к модели, заданной «Игроком» Мура. «В этой традиции коллизия „игрока“ принимает следующий вид: сестра старается спасти игрока при помощи своего любовника; наступает момент полного краха игрока, ему предшествует символический проигрыш-продажа ближайшего родственника, который и является носителем „родовой“ (христианской) добродетели; после чего — осознание своего полного краха ведет игрока к раскаянию. Тот факт, что Пушкин попадает в сферу действия этой модели, подтверждается также и характером одной из „невстроенных“ в план фраз, записанных в тетради уже после слова „конец“: „Пора в театр; наш друг дает последний завтрак, он застрелится“. По своему „роковому“ тону эта реплика тяготеет к амплу „ложного друга“, становление которого в европейской театральной традиции также связано с ранней мещанской драмой. Так, в „Игроках“ Мура мы имеем полный (...) набор функций: функция

помощника — сестра, жертвы — жена игрока, вредителя — „ложный друг”. Последняя „невстроенная” фраза пушкинского текста по сути дела не может быть приписана ни одному из упомянутых в плане персонажей. Она намечает новый поворот действия и необходимость появления персонажа с функцией „вредителя”. Таким образом проясняется заданная с самого начала структура» (Рогов. С. 204—205).

Проигрыш-продажа не только крепостного, но даже «любовницы», невесты, жены, сестры — типичный кульминационный момент в пьесах об игроках. Факт проигрыша слуги не может служить достаточным основанием для реконструкции идейного смысла задуманной Пушкиным драмы. Сохранившиеся записи не дают однозначного прочтения этого эпизода. Возможны варианты: либо Величкин во время игры продолжает «уговаривать» Сосницкого не играть, и тот со зла и отчаяния «его ставит на карту»; либо Величкин сам идет на риск, предлагая Сосницкому совершить этот поступок. Второй вариант подсказывался традиционной ролью верного барину слуги в предшествующих пьесах. Не исключен и предположительный третий вариант. В наброске плана (2), в котором содержится данный эпизод, между именами Сосницкий и Величкин стоит имя Брянского: «С(осницкий) в отчаянии. Бр(янский). — Вел(ичкин) уговаривает — тот его ставит на карту...». Значит, между моментом отчаянного раздумья и решением поставить слугу «на карту» у Сосницкого должен был возникнуть какой-то разговор с Брянским, возможно, при Величкине. Не исключено, что Брянский — в амплу «ложного друга» — подает Сосницкому мысль отыгаться подобным образом. К такой провоцирующей роли Брянского был близок в своем понимании замысла В. Я. Брюсов, предпринявший своеобразный опыт его осуществления (см.: Пушкин А. С. — Брюсов В. Я. Урок игроку. Комедия // Сегодня: Альманах художественной литературы, критики и искусства. М., 1927. [Сб.] 2. С. 113—125; анализ брюсовской версии см.: Борисов Ю. Н. Пушкинский замысел комедии об игроке: Версия Валерия Брюсова // Филология: Межвузовский сб. науч. трудов. Вып. 5: Пушкинский. Саратов, 2000. С. 129—135). Одновременно с этим Брюсов использовал и мотив жертвенной инициативы самого Величкина. Если предположить, что Брянский обещал сестре Сосницкого проучить молодого игрока («ему урок»), то развязка всей ситуации должна быть комедийно-благополучной, что не исключало сатирической направленности пьесы (такая направленность отчасти реализована в наброске «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались...»).

Вероятность знакомства Пушкина со всеми пьесами об игроках весьма велика.

«Игрок» Реньяра, «Беверлей» Сорена и «Расточитель» Детуша, конечно же, были доступны по французским изданиям. Начиная с 1764 г. «Игрок» многократно давался на сценах обеих столиц в переводе И. И. Кропотова, а с 26 апреля 1817 г. пошел в стихотворном переводе А. М. Пушкина, изданном в Петербурге в 1815 г. (см.: Ельницкая Т. М. Репертуарная сводка. С. 479). Спектакль 28 мая 1818 г. Пушкин мог видеть в Петербурге.

Шедшая на петербургской сцене с 1772 г. пьеса «Беверлей» в переводе И. А. Дмитриевского (издана в Петербурге в 1773 г.) была после четырехлетнего перерыва возобновлена двумя спектаклями (18 июня и 5 июля 1817 г. — см.: Там же. С. 456), которые Пушкин мог смотреть по выходе из Лицея.

Постановки «Игрока» и «Беверлея», а также «Расточителя» Детуша, в стихотворном переводе Р. М. Зотова представленного на петербургской сцене в 1817 г. (17 августа и 18 сентября — см.: Там же. С. 514), оказывались, таким образом, в



числе актуальных событий театральной жизни в тот момент, когда окончивший Лицей Пушкин поселился в Петербурге.

Не менее популярный в свое время «Преступник от игры» Ефимьева в столице после 1814 г. не ставился, но был переиздан в 1793 г. в Петербурге, а затем вышел в Смоленске и Орле в 1821 г. (ценз. разр. последнего из упомянутых изданий — 21 декабря 1820 г.).

Пьесы В. Лукина и П. Батурина в XIX в. уже не шли на театральной сцене, но были напечатаны и широко доступны — хотя бы по полному изданию «Российского феатра». См.: Российский феатр. СПб., 1788. Ч. 19. С. 5—154 («Мот» Лукина); 1789. Ч. 29. С. 5—92 («Игроки» Батурина).

Наброски плана свидетельствуют о знании Пушкиным разных вариантов «игрецких» пьес.

Незавершенная пьеса Пушкина «не должна была отличаться веселостью. Она относилась к числу „высоких” комедий, т. е. приближалась, вероятно, к тому, что нынче именуется драмой» (Томашевский. Пушкин, I. С. 282). Главные актеры тогдашнего театра — Вальберхова, Сосницкий, Брянский, обозначенные в пушкинской пьесе, при определенных склонностях к традиционно различаемым комическим или же трагическим амплуа, были и по своему дарованию, и по артистическому опыту, и по репертуару актерами с широким творческим диапазоном.

Наряду с литературными источниками и театральными впечатлениями для формирования пушкинского замысла важными были непосредственный жизненный опыт Пушкина-игрока и близкое знакомство с реальностью, в которой карты занимали значительное место. Азартная игра получила столь широкое распространение, что правительство вынуждено было принимать серьезные меры к ее прекращению или хотя бы ограничению. Тем не менее пресечь азартные игры не удалось ни в столицах, ни в провинции (см.: *Пыляев М. И.* Старое жите : Очерки и рассказы о бывших в отошедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб., 1892. С. 35—50). Проигрывали не только имения, предметы быта, личные вещи. Нередким был проигрыш крепостных, и, конечно, ситуация усугублялась, когда на карту ставились тесно связанные с хозяином слуги (в пушкинском замысле речь идет именно о такой человеческой жертве азарту).

Замысел Пушкина, непосредственно отражавший действительность своего времени и рождавшийся в живом сплетении жизненных наблюдений с литературно-театральной традицией, остался неосуществленным. Комедийно-сатирический пафос изображения светских нравов и молодого героя трансформировался в легкую иронию первой главы «Евгения Онегина» (см.: *Слонимский 1935-II*. С. 673). Вообще тематика комедии нашла свое более полное выражение в завершенных и незавершенных опытах Пушкина в жанре романа. В первой главе «Капитанской дочки» (1836) по-новому воплощена коллизия «молодой барин—верный слуга—ложный друг (Зурин)». В замысле «〈Русского Пелама〉» (1834—1835) Пушкин вновь проявил интерес к узкому кружку, «холостой компании» — в их противопоставленности открытому дворянскому собранию, салону (подробнее см. ниже, с. 976). Об игрецкой страсти и теме карт в произведениях Пушкина см., например: *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту, 1975 (Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 365). С. 131—139; *Фомичев*. С. 156—157; *Рогов*. С. 205—207.

## 〈I. Наброски плана〉

(С. 232—233)

## 〈1〉

Строки 3—4. *Пололам*. Имеется в виду уговор картежников о равных долях предполагаемого выигрыша (одна половина — Брянскому, другая — Рамазанову).

Строки 4—5. *...знет Величкина на карту...* — то есть предлагает своего слугу в качестве ставки в карточной игре.

## 〈2〉

Строки 3—4. *...либералы...* — Общий смысл понятий «либерал», «либеральный», «либерализм», «либералисты» в пушкинское время был не вполне определенным, расплывчатым и допускал множество толкований. Вальберхова употребляет слово «либералы» в негативном значении, имея в виду прежде всего свойственные им отступления от принятых в светском обществе норм поведения, обычаев, этикета.

Строки 4—6. *(Вальберхова)*. *〈...〉 Зачем не в свете? 〈Сосницкий〉*. *Да вся молодежь. — Вы все бранчливы — скучно, то ли дело ночь играть.* — Ср. в планах «〈Русского Пелама〉»: «...скука большого света, происходящая от бранчливости женщин» (Акад. Т. 8. С. 976; см.: Слонимский 1935-II. С. 670). По предположению К. Ю. Рогова, эта параллель вскрывает культурно-исторический контекст и автобиографические основания данного мотива в замысле об игроке. Процитированный фрагмент имеет в плане «〈Русского Пелама〉» продолжение: «[он], по примеру молодежи, удаляется в холостую кампанию, дружится с Zав(adovski) (Ф. Ор(ловым))» (Акад. Т. 8. С. 976). Герой комедии, как и герой романа, предпочитает светскому общению холостую компанию. Последняя в планах романа представлена как «дурное общество» («mauvaise société» — Акад. Т. 8. С. 975), в котором герой сходится с Завадовским и Ф. Орловым, и в то же время как «Общество умных (И〈лья〉 Долг(оруков), С〈ергей〉 Труб(ещкой), Ник〈ита〉 Мур(авьев) etc.)» (Там же. С. 974; герои романа условно обозначены именами знакомых Пушкина). Прообразом такого рода двуликой холостой компании мог стать, в частности, кружок М. Ф. Орлова, с которым Пушкин общался в период работы над комедией об игроке. «...Восприятие дома Орловых предопределялось, с одной стороны, общением с самим Михаилом Федоровичем и „дельными” людьми, а с другой — постоянным для Пушкина интересом к фигуре Ф. Ф. Орлова, игрока, бретера» (Рогов. С. 206). Федор Федорович Орлов (1792—не позднее 1834) — брат М. Ф. Орлова, участник Отечественной войны, кишиневский знакомый Пушкина. Кружок как жизненная сфера, предопределяющая иной, не светский, тип поведения и общения, был несомненно привлекателен для Пушкина в конце 1821 г.

〈II. Стихотворный отрывок〉

(С. 234—235)

Ст. 2. *В одном углу живем — а месяц не видались.* — Аналогичная ситуация (брат и сестра живут вместе в одной квартире и не встречаются друг с другом в течение месяца) — в комедии Д. В. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (см.: Рогов. С. 203; Борисов Ю. Н. О возможном источнике пушкинского замысла комедии об игроке. С. 214).

Ст. 13—15. *По счастью, модный круг совсем теперь не в моде. Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе — Не ездим в общества, не знаем наших дам.* — Ср. в «(Романе в письмах)» (1829): «В то время (речь идет о 1818 г. — Ред.) строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы не снимая шпаг — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами» (Акад. Т. 8. С. 55; см.: Венг. Т. 2. С. 587; примеч. Н. О. Лернера).

Ст. 18—19. *А впрочем — не найдешь живого человека В отборном обществе.* — Ср. в «Послании к кн. Горчакову» (1819):

И, признаюсь, мне во сто крат милее  
Младых повес счастливая семья,  
Где ум кипит, где в мыслях волен я,  
〈...〉

Чем вялые, бездушные собранья,  
Где ум хранит невольное молчанье,  
Где холодом сердца поражены,  
〈...〉,

Где глупостью единой все равны.

(наст. изд., т. 2, ч. 1, с. 41; см.: Венг. Т. 2. С. 587; примеч. Н. О. Лернера).

Ст. 28. *Жомини* — Генрих Вениаминович Жомини (Jomini, 1779—1869), барон — военный писатель и теоретик, с 1813 г. на русской службе. В пушкинское время сочинения Жомини, в которых система стратегии соотносилась с политическим строем страны, вызывали живой интерес и споры. В 1809—1817 гг. на русском языке вышел его труд «Рассуждения о великих военных действиях, или Критическое и сравнительное описание походов Фридриха и Наполеона...» в восьми томах. В библиотеке Пушкина имелись книги Жомини, в том числе: «Histoire critique et militaire des guerres de la Révolution...» («Критическая и военная история войн времен революции...» — фр.) (Paris, 1820 — Библиотека П. № 1035; см. также № 1033—1034). Ср. в черновиках первой главы «Евгения Онегина»: «И мог Евгений в самом деле Вести приятный разговор, А иногда ученый спор 〈...〉 о карбонарах, о Парни, о генерале Жомини...» (Акад. Т. 6. С. 545). Ср. также в «Песне старого гусара» (1817) Дениса Давыдова: «Жомини, да Жомини, а об водке ни полслова» (Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 86 (Б-ка поэта. Большая сер.); см.: Венг. Т. 2. С. 587; примеч. Н. О. Лернера).

Ст. 30. *Ты шлафорком одним...* — Шлафорк — от Schlafrok (нем.) — просторная, не стесняющая фигуру одежда для домашнего употребления, халат. В произведениях Пушкина встречаются и другие принятые в то время формы слова: шлафор, шлафорок, шлафрок (см.: СЯП. Т. 4. С. 980).

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ,  
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ВАРИАНТЫ

⟨II. Стихотворный отрывок⟩

(С. 491—494)

Ст. 14 (вариант в.). *...мы живем в казармах...* — Офицеры имели возможность жить и в собственных домах или на частных квартирах, являясь в положенное время в казармы. Поскольку Сосницкий живет в собственном доме («В одном доме живем...»), указание на жизнь в казармах было отброшено Пушкиным, и, вероятнее всего, одновременно с этим автор вообще перестал воображать Сосницкого военным человеком.

Ст. 16 (вариант А б.). *Мы вас оставили на жертву полякам...* — После Венского конгресса 1814—1815 гг. в результате нового раздела Польши Россия получила большую часть бывшего Варшавского герцогства (так называемое Королевство Польское). Эти события усилили разнообразные русско-польские связи во всей их исторической противоречивости. Начался заметный приток поляков в российские губернии, в Петербург и Москву. Негативный оттенок комментируемой фразы, скорее всего, объясняется тем обстоятельством, что поляки составляли весьма значительную часть армии Наполеона, вторгшейся в 1812 г. в Россию. Появление выходцев из Польши в столичных домах, гостиниц, салонах воспринималось неоднозначно. В это же время в среде офицеров, вернувшихся домой победителями, и вообще среди молодого поколения дворянства распространился обычай являться в гостиные в военной форме, пренебрегать танцами, развлечениями и светской болтовней. По всей видимости, наблюдалось различие между их поведением и манерами галантных польских кавалеров.

Прием, званый вечер, бал уподобляются здесь полю боя, оставленному русскими, а дамы — пленницам и заложницам поляков. Проблема официальных, политических, идеологических, исторических, бытовых и культурных отношений России и Польши была многогранной и сложной: с одной стороны, в период после 1815 г. царское правительство постоянно усиливало великодержавную политику в отношении Польши; с другой стороны, быстро развивались живые личные связи представителей образованного общества обоих народов, сближались интересы и цели прогрессивных кругов польской интеллигенции и радикально настроенных русских. В такой атмосфере небрежно брошенная насмешка могла быть превратно истолкована. Вероятно, поэтому Пушкин заменил «поляков» на «стариков»: общая картина — изображение покинутых светских дам, которыми пренебрегает нынешняя молодежь, — тем самым сохранялась.

Ст. 22 (вариант А д.). *...в трех войнах...* — Скорее всего, имеются в виду разные этапы антинаполеоновских войн: коалиционные войны 1805 и 1806—1807 гг., Отечественная война 1812 г. и кампания 1813—1814 гг., в которой русская армия воевала вместе с союзниками против Франции на территориях европейских государств.

Ст. 28 (вариант а.). *В ермолках...* — Ермолка — комнатная легкая мужская шапочка — «вплоть по голове, без околыша или какой-либо прибавки» (В. И. Даль).

## «НАСИЛУ ВЫЕХАТЬ РЕШИЛИСЬ ИЗ МОСКВЫ...»

(С. 236 и 495)

Автограф (ПД 244) — черновой, писан чернилами на одной стороне левого полулиста фабричного формата. Бумага № 105 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 94—95). Лист был сложен вчетверо; с правой стороны ножницами вырезан кусок с незначительным повреждением текста; левый край оборван неровно. Жандармская помета: «28». Ст. 29—40 писаны в два столбца сбоку, на левом поле. Ст. 24—27, по-видимому, писались поверх легкой чернильной штриховки. С меньшей вероятностью проведенные в этом месте штрихи могут интерпретироваться как зачеркивания. Описание автографа: *Срезневский В. И.* Пушкинская коллекция, принесенная в дар библиотеке Академии наук А. А. Майковой // ПиС. Вып. 4. С. 20. Напечатано: АН 1900—29. Т. 4. С. 204—205; Примеч. С. 288—289 (под названием «Отрывок из комедии», с приведением вариантов, с неточностями; публ. П. О. Морозова). С большей полнотой и точностью, но без приведения вариантов: КН. Т. 3. С. 451—452 (публ. С. М. Бонди).

Впервые: АН 1900—29. Т. 4. С. 204—205; Примеч. С. 288—289.

В собрание сочинений впервые включено: АН 1900—29. Т. 4.

Печатается по автографу с конъектурами в ст. 6 (предложена С. М. Бонди в КН) и 35 (предложена П. О. Морозовым в АН 1900—29).

В настоящем издании в отличие от всех предшествующих, включая Акад., последовательно проведено графическое оформление реплик персонажей, отсутствующее в автографе. Принадлежность реплик определяется по смыслу. Аналогичное решение см.: Загорский. С. 212—213 (здесь, однако, три отчеркнутых фрагмента необоснованно объединены в один диалог, исключен незавершенный ст. 12, к пушкинскому тексту добавлено две ремарки).

Датируется предположительно 1825—1827 гг. Верхняя граница датировки устанавливается по филигранной бумаге № 105 — не ранее 1822 г. Этой бумагой Пушкин пользовался преимущественно в 1825—1826 гг. (см.: Рукоп. П. 1937. С. 317). К 1825 г. комментируемый набросок был предположительно отнесен его первым публикатором П. О. Морозовым, оговорившим, что он мог быть сделан и раньше (см.: АН 1900—29. Т. 4. Примеч. С. 288). В издании КН (Т. 3. С. 451) и во всех изданиях ГИХЛ набросок датирован 1820-ми гг. Датировка 1827 г. была предложена А. Л. Слонимским, которому она казалась «наиболее вероятной», поскольку он обуславливал появление пушкинского наброска впечатлениями от одноактной комедии Н. И. Хмельницкого «Взаимные испытания» (1826), с которой Пушкин, по мнению исследователя, мог познакомиться, вернувшись в Петербург в мае 1827 г. Кроме того, поскольку в одном из вариантов пушкинского наброска появляется фамилия «Лидин», Слонимский считал возможным связать его с «периодом окончательной обработки „Графа Нулина“ (начало 1827 г.)» (Слонимский 1935-III. С. 677). Аргументы Слонимского не могут быть, однако, безоговорочно приняты. Комедия Хмельницкого была поставлена только в 1829 г. (см.: *Ельницкая Т. М.* Репертуарная сводка // ИРДТ. Т. 3. С. 229) и тогда же опубликована в кн.: *Театр Н. Хмельницкого.* СПб., 1829. Ч. 1. С. 269—310 (на с. 269 дата первой постановки ошибочно указана как 1819 г.). Знакомство Пушкина с текстом «Взаимных испытаний» в рукописи или в авторском чтении можно только предполагать, но какие-либо фактические подтверждения этого отсутствуют. Существенно и то, что, хотя в комедии

Хмельницкого действует сходный состав персонажей, а интрига также развивается при помощи подложного письма и вызванной письмом ревности, эта пьеса тем не менее никак не может считаться единственным возможным источником пушкинского драматического наброска. Близость же наброска к «Графу Нулину» вообще вызывает большие сомнения (подробнее см. ниже). В Акад. (Т. 7. С. 381) 1827 г. указан со знаком вопроса. В Акад. в 10 т. (2) (Т. 5. С. 622; коммент. Б. В. Томашевского) также подчеркнута предположительность данной датировки. В Госл. в 10 т. (Т. 4. С. 591; примеч. С. М. Бонди) без аргументации и учета ранее высказанных мнений отрывок отнесен к первой половине 1820-х гг.

Рукопись разделена на фрагменты горизонтальными отчеркиваниями. Пушкин быстро, почти без поправок набросал начало разговора между женихом и служанкой — естественное по содержанию и темпу для сцены появления героя в подмосковной деревне.

Затем автор останавливает на время работу над диалогом, основной тон которого уже найден, и пишет сюжетно важный кусок монолога героя, мотивирующий интригу. Поначалу здесь сразу вводился Лидин, молодой сосед сестер, и намечалось равнодушие жениха вдовы к ее младшей сестре («она сестры не хуже»). В измененном варианте такое раздвоение чувств героя приглушено ласково-ироничной характеристикой Сонюшки-«смирenniцы».

Зафиксировав узловый момент экспозиции, Пушкин вернулся к диалогу жениха и служанки, доведя его до конца. Но теперь в диалог вводится начало интриги: жених дает служанке задание подложить его невесте письмо, подкрепляя тайное поручение подарком. При таком повороте разговора эпизод с найденным письмом должен был в планах автора мысленно переместиться выше, так, чтобы он предшествовал диалогу. Возможно, с найденного в пустой комнате письма и должна была начаться пьеса.

М. Б. Загорский, соединивший три отчеркнутых фрагмента в один последовательно развивающийся диалог (см. выше, с. 979), заметил, что в этом случае обмен репликами получается не вполне логичным: если служанка видела письмо раньше жениха «и знает, от кого и кому оно, то реплика жениха: „Да письмецо писал не я“, теряет свое значение и выпадает из сценария. Но можно предположить, что жених вошел в комнату одновременно или несколько раньше горничной, для которой это письмо является также неожиданностью. Письмо уже в руках жениха, когда он просит ее подбросить его невесте...» (Загорский. С. 213—214). Именно таким вырисовывается ход событий, если предположить, что второй из отчеркнутых фрагментов предшествует появлению служанки и диалогу с ней жениха.

А. Л. Слонимский считал, что интрига в пушкинской комедии должна была развиваться по модели «Взаимного испытания» Н. И. Хмельницкого, т. е. на почве ревности, при виде таинственного письма вспыхнувшей в сердце жениха (см.: Слонимский 1935-III. С. 674). Точку зрения Слонимского с некоторыми оговорками разделял М. Б. Загорский (см.: Загорский. С. 210, 218—219).

Комедия Хмельницкого была переводом-переделкой комедии Н.-Ж. Форжо (Forgeot) «Испытания» («Les Epreuves», 1785), в свою очередь восходившей к прозаической комедии Р. Алена (Alain) «Взаимное испытание» («L'Epreuve réciproque», 1711; пьеса Алена в тулузском издании 1782 г. имела в составе библиотеки Тригорского, которой пользовался Пушкин, — см.: Каталог библиотеки села Три-

горского // Пис. Вып. 1. С. 29, № 104). Пьеса Хмельницкого действительно близка по своей интриге к сюжетным мотивам пушкинского наброска. В обоих случаях действуют вдова — старшая сестра (она же невеста) и сестра младшая, которой тоже «пора хлопотать о муже»; им соответствуют старший и младший женихи. Расстановка сил, мотив ревности, письмо, пущенное в ход, — все это позволяет предположить, что в пушкинской комедии могла развиваться интрига «взаимных испытаний». Однако полного подобия нет. У Хмельницкого интригу начинает вдова-графиня, у Пушкина — жених. Героиня Хмельницкого специально изготавливает письмо, дает возможность своему жениху Пламирскому его заметить и начать ревновать к переписке еще до того, как она сама, разжигая ревность, поручит ему передать письмо, адресованное мнимому сопернику — Эледину, жениху младшей сестры. Иначе обстоит дело в наброске у Пушкина. Жених случайно находит на столе письмо, причем письмо неизвестно от кого и к кому. Лишь в ревнивом воображении жениха, бравадирующего своей уверенностью и спокойным отношением к вдове-невесте, возникает мысль о возможном сопернике, которая тотчас сменяется предположением, как ему думается, более реальным: «А! верно Сонюшке — смиреннице такой!». Но ревнивая мысль не дает покоя, и, узнав от служанки, что в доме часто бывает будущий жених Сонюшки — Эльвиров, старший жених решает перенаправить письмо к старшей сестре — Ольге Павловне. Для того чтобы родилась идея «испытать невесту», старшему жениху необходимо было прочесть письмо и убедиться в его любовном содержании при отсутствии имени адресата и подписи. Только в таком случае можно предположить, что вдова примет подложное письмо как адресованное ей и будет как-то на него реагировать, что даст основание ревнивому жениху сделать выводы относительно того, насколько она была ему верна до его приезда.

Набросок Пушкина не доказывает, однако, что интрига должна была непременно развиваться по схеме «взаимных испытаний». Можно предположить и иной сюжетный замысел. Жених, выдумавший «штуку», может быть, на самом деле не испытывает ревности, и «штука» состоит в том, чтобы заставить вдову-невесту искать автора подложного письма, столкнуть ее в сцене объяснений с Эльвировым, с младшей сестрой, скомпрометировать невесту, «уличить» ее в «неверности» — и снять с себя обязательства жениха. Главный признак пушкинского жениха — не слишком большая заинтересованность, отсутствие подлинной страсти, сильного чувства к вдове («Насилу выехать решились...»; «Спешить бы слишк(ом) было стран(но)...»; «Мы думал(и), ваш жар любовный Уж и погас...»; быстрый переход от вдовы, подробности переживаний которой ему неинтересны, к сестре: «А что ее сестра?»; передача браслета, предназначавшегося невесте, ее служанке — для организации интриги). Заметим, что, компрометируя вдову, жених одновременно предполагает компрометацию Эльвирова: автор письма будет узнан по почерку. Так расчищается путь жениха старшей сестры к сестре младшей. По законам комедии в итоге инициатор затеи должен быть наказан.

Такой ход интриги поддерживается вариантом черновика, обнаруживающим направление авторской мысли: переход интереса жениха от одной сестры к другой, возможность увлечения Сонюшкой — «она сестры не хуже». Перемещение интереса от старшей сестры к младшей, от моложавой матери к дочери неоднократно встречается в европейской комедииографии. Вариации этого комедийного мотива можно найти в пьесе Хмельницкого «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (на петербургской сцене — с 1820 г.) или же, позднее, в «Ревизоре» Гоголя.

В одном из первоначальных вариантов после догадки: «А! верно Сонюшке!..» герой вспоминал «Лидина молодого». Слонимский видел в этом имени (замененном на Эльвинова) основание для сопоставления ситуаций и типов комедийного наброска с окончательной редакцией поэмы «Граф Нулин», где в финале упоминается «Лидин, их сосед, Помещик двадцати трех лет» (Акад. Т. 5. С. 13; см.: Слонимский 1935-III. С. 676). Однако между этими произведениями нет ничего общего ни в сюжете, ни в типе героя. «Интрига» Нулина лежит в иной плоскости отношений, сюжет обходится без письма, Нулин не замышляет никаких «штук», Лидин же нужен автору лишь для того, чтобы по-новому высветить и уездное «происшествие», и смысл пародии на «историю и Шекспира».

Лидин — довольно распространенное в русской литературе той поры имя. В частности, это имя дано персонажу стихотворной комедии П. А. Катенина «Сплетни» (СПб., 1821), которая заслуживает особого внимания в связи с пушкинским наброском. Действие в ней, как и у Пушкина, происходит в «подмосковной». Комедия написана на материале русского столичного и провинциального быта в «подражание», как указано на титуле, знаменитой комедии Ж.-Б.-Л. Грессе (Gresset) «Злой» («Le méchant», 1747). Сопоставление с комедией Катенина дает дополнительные основания предполагать в пушкинском наброске тот вариант развития интриги, который построен не на ревности и «испытании невесты», а на более серьезном умысле. «Я все же (не) дитя, [а пуще] не дурак» — этой самохарактеристикой жених отводит мотив ревности, и его «штука» могла быть подобной той, что замыслил и осуществил главный персонаж «Сплетен» — Зельский. Интрига Зельского с письмами, его стремление устранить соперника — Лидина, перемещение его интересов от вдовы Крашневой к ее дочери — «смиренице» (см.: Катенин П. Сплетни. С. 12) Настиньке, роль служанки Аннушки — иными словами, характеры, ситуации, отдельные фрагменты комедии Катенина не менее напоминают (и поясняют) мотивы и детали пушкинского наброска, чем «Взаимные испытания» Алена—Форжо—Хмельницкого. Подробный сопоставительный анализ комедии Катенина и пушкинского наброска см.: Степанов Л. А. Драматический набросок Пушкина «Насилу выехать решились из Москвы...» в историко-литературном контексте // Русская драматургия и литературный процесс. СПб.; Самара, 1991. С. 104—109.

С комедией Катенина Пушкин познакомился в 1822 г. (см. его письмо Катенину от 19 июля 1822 г., где он называет пьесу «Сплетни» «прекрасным переводом» комедии Грессе, которую он почитал «непереводимой», — Акад. Т. 13. С. 41). В январе 1825 г. Пушкину довелось в Михайловском прочитать «Горе от ума» — пьесу, в его понимании также преемственно связанную с комедией Грессе о светском злоязычном «умнике». Возможно, эти обстоятельства натолкнули поэта на мысль, используя опыт Катенина и Грибоедова, создать пьесу, насыщенную колоритными реалиями современного дворянского быта, психологическими и нравоописательными подробностями.

Замысел Пушкина показателен для него как опыт использования «общих мест» — характеров, ситуаций, приемов развития действия, — которые встречаются в сотнях пьес европейского и русского комедийного репертуара. В области характеристики это ветреный, остроумный и злоязычный «старший» жених и противостоящий ему жених молодой и влюбленный в свою невесту. Для построения интриги типичными являются использование письма и ревность как двигатели сюжета. Открывающиеся возможности развития интриги, само ее начало, заметно отличающееся от завязки действия в комедии Хмельницкого, позволяют сопоставить пушкинский на-



бросок с типологически более широким спектром пьес жанра «благородной комедии» (см.: Степанов Л. А. Драматический набросок Пушкина «Насилу выехать решились из Москвы...» в историко-литературном контексте. С. 109—111).

Особый интерес представляет работа Пушкина над «языковой маской» служанки, в которой, как и в Лизе из «Горе от ума», сочетаются черты русской горничной и субретки — лукавой, остроумной наперсницы госпожи во французских комедиях. По замечанию М. Б. Загорского, отличие этого пушкинского образа от грибоедовской Лизы связано с тем, что «Пушкин повсюду выдерживает одну и ту же лексику, условную и внебытовую», в то время как «у Грибоедова Лиза пользуется двойным языком — крепостной русской девушки, попавшей в помещичий дом («ох, амур проклятый», «я не польщусь на интересы», «ох! мочи нет, робею» и т. д.) и условной мольеровской субретки, разговаривающей с господами на общепринятом литературно-книжном языке («шутить и он горазд, ведь ныне кто не шутит», «на что вам лучшего пророка» и пр.)» (Загорский. С. 218; см. также с. 217—218; Вольперт. С. 141—143).

〈ИЗ К. БОНЖУРА〉

(С. 239 и 498)

Автографы:

1) ПД 107 — план, написан по-французски, карандашом, на фабричном полулисте бумаги № 242 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 45). Полулист был сложен вчетверо, на сгибе порван. Жандармская помета: «3». В тексте встречаются описки. Вместо «Асте IV» записано: «Асте III», вместо «M<sup>e</sup> Derv(ille)» — «M<sup>lle</sup> Derv(ille)», вместо мужского рода прилагательного «seul» дважды поставлен женский род («seule»). Напечатано: КН. Т. 3. С. 450 (публ. С. М. Бонди).

2) ПД 106 — черновой, текст стихотворного диалога. Писан карандашом с одной поправкой чернилами на полулисте той же бумаги, что и ПД 107 (см. выше); внизу страница грязная, карандаш затерт. Слева внизу — рисунок карандашом: мужской профиль. Последняя строка написана на обороте (писалась на сложенном вчетверо листе: надпись доходит до середины листа и спускается вниз по месту сгиба). Жандармская помета: «4». Наверху, предположительно рукой В. И. Срезневского (см. ниже, с. 985), — дата «1821». Ст. 7 записан после ст. 8; перестановка стихов отмечена цифрой: «1» перед ст. 8. Напечатано: ст. 2—17 — Анненков. Материалы 1855. С. 352 (с неточностями; в писарской копии отрывка из тетради Анненкова — ПД, ф. 244, оп. 8, № 56, л. 63 — и в копии рукой самого Анненкова в другой его тетради — ПД, ф. 244, оп. 8, № 53, л. 107 — текст ближе к автографу); полностью: КН. Т. 3. С. 449—450 (публ. С. М. Бонди).

Изначально полулисты ПД 106 и ПД 107 составляли одно целое. Красные чернила жандармской пометы «3», поставленной на автографе ПД 107, отпечатались на обороте ПД 106. По расположению отпечатка видно, что к моменту жандармской нумерации лист уже был разорван надвое. Что было записано раньше: план или стихотворный набросок — определению не поддается.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 352 (ст. 2—17 стихотворного отрывка); КН. Т. 3. С. 449—450 (полный текст стихотворного отрывка вместе с планом).

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы 1855; КН. Т. 3.

Печатается по автографам: план — по ПД 107, с исправлением ошибок; стихотворный диалог — по ПД 106 с перестановкой ст. 7 и 8 (правильный порядок стихов определяется по цифровой помете у ст. 8, а также по содержанию).

Датируется предположительно августом—сентябрем 1828 г. На бумаге № 242 написан еще только один из известных автографов Пушкина: письмо к Вяземскому из Петербурга от 1 сентября 1828 г. (ПД 1363). Черновик этого письма расположен в тетр. ПД 838, л. 21; в письме упоминается имя Н. Д. Киселева. В той же тетради, на л. 25 об., т. е. неподалеку от черновика письма к Вяземскому, имеется мужской профиль, атрибутированный как портрет Киселева (см.: Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках. М., 1983. С. 174—181). Его сходство с профилем, нарисованным в ПД 106, позволяет с большой уверенностью предположить, что на листке со стихотворным диалогом также изображен Киселев (атрибуцию портрета в ПД 106 см.: Дмитриева Н. Л. Пушкинский проект перевода комедии К. Бонжура «Муж-волокига, или Урок» // Врем. ПК. Вып. 26. С. 134; подтверждение данной атрибуции см.: Жуйкова. С. 203). Совокупность этих обстоятельств позволяет

предположить, что стихотворный отрывок и план написаны около того же времени, что и письмо к Вяземскому.

Долгое время стихотворный диалог датировали 1821 г. П. В. Анненков связал его с планом другой комедии — об игроке, предположив, что речь идет о новом ее варианте, в котором действующими лицами вместо брата и сестры становятся мать и сын (Анненков. П. в Александровскую эпоху. С. 160—163). Поводом для такого предположения могли послужить близкие вариации отдельных стихов (см. ниже, с. 995). Разбор диалога помещен Анненковым в раздел «На юге России. 1820—1822», поскольку план «⟨Комедии об игроке⟩» датируется здесь 4—5 июня 1821 г. На автографе дата «1821» поставлена, по всей вероятности, В. И. Срезневским, описавшим собрание Л. Н. Майкова, в составе которого автограф перешел в Библиотеку Академии наук в 1904 г. (см.: *Срезневский В.* Пушкинская коллекция, принесенная в дар библиотеке Академии наук А. А. Майковой // *ПиС.* Вып. 4. С. 1—38). Такое предположение можно сделать исходя из того, что Срезневский указал дату создания наброска — 1821 г., но, описывая внешний вид автографа, ничего не сказал о наличии этой даты на листе (Там же. С. 4), хотя во всех остальных случаях указывал цифры и даты, имеющиеся в рукописях. Сомнение в правильности датировки 1821 г. впервые высказано С. А. Венгеровым, отметившим спорный характер связи отрывка с планом и набросками «⟨Комедии об игроке⟩» (см.: Венг. Т. 2. С. 587). Новую датировку — 1828 г. — предложил (без ее обоснования) С. М. Бонди, считавший, что данный замысел сюжетно близок к возникшему около этого времени замыслу романа или повести из петербургской светской жизни «На углу маленькой площади...» (см.: *Путеводитель.* С. 130). Д. П. Якубович датировал набросок по почерку приблизительно 1827—1828 гг. (см.: *Якубович 1935-II.* С. 677).

П. В. Анненков, основываясь только на тексте стихотворного диалога, сумел увидеть в нем «подражание тону французской комедии» в «приложении ее к русскому быту» (Анненков. Материалы 1855. С. 352). С написанным по-французски планом отрывок из комедии первым соотнес Б. В. Томашевский, заметив, однако, что по плану и одному явлению восстановить развитие интриги невозможно (см.: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. Л., 1928. С. 87). Самый полный анализ рассматриваемого отрывка см.: *Якубович 1935-II.* С. 677—688. Здесь впервые установлено, что отрывок является переводом из французской комедии в стихах К. Бонжура «*Le Mari à bonnes fortunes, ou la Leçon*» ⟨«Муж-волокита, или Урок» — *фр.*⟩ (1824), имевшейся в библиотеке Пушкина (Библиотека П. № 663). Книга разрезана, в списке действующих лиц центральные персонажи, включенные Пушкиным в его план комедии, отмечены крестиком, остальные — скобками:

Personnages

- + Derville, mari d'Adèle
- ( Franval, consul aux Etats-Unis
- + Charles, cousin d'Adèle
- + M<sup>e</sup> Derville, mère de Derville
- + Adèle, femme de Derville
- ( M<sup>e</sup> Franval
- Zoé, femme de chambre d'Adèle et filleule de madame Derville
- Francisque, valet de chambre de Derville

Перевод:

Действующие лица

- + Дервиль, муж Адели
- ( Франваль, консул в Соединенных Штатах
- + Шарль, кузен Адели
- + Госпожа Дервиль, мать Дервиля
- + Адель, жена Дервиля
- ( Госпожа Франваль
- Зоэ, горничная Адели и крестница госпожи Дервиль
- Франсиск, лакей Дервиля

Казимир Бонжур (Bonjour, 1795—1856) — автор стихотворных комедий, написанных в 1820—1840-е гг. Комедии эти, нравоучительные, но остроумные, персонажами которых являются аристократы или буржуа, с большим успехом шли на сцене Французского театра (Théâtre Français) в Париже. «Муж-волокита» был впервые поставлен здесь 30 сентября 1824 г. и получил самую высокую оценку во французской прессе. «Journal des Débats» за 2 октября 1824 г. поставил комедию Бонжура в один ряд с «Женитьбой Фигаро» Бомарше. Газета «Globe» от 4 октября 1824 г. отзывалась о премьере пьесы как о «триумфе». Рецензент «Revue encyclopédique», охарактеризовав комедию как самое талантливое из произведений Бонжура, отметил в ней наличие некоторых длиннот, по устранении которых пьеса заняла бы видное место в современной драматургии (1824. Т. 23. Cah. 69. Sept. P. 784; эта рецензия должна была попасть в поле зрения Пушкина, так как в той же книжке журнала, в библиографическом бюллетене иностранных книг, на с. 643, был помещен отзыв о «Бахчисарайском фонтане» — см.: Якубович 1935-II. С. 682—683).

Пушкин мог видеть комедию на сцене Малого театра в Петербурге, где она была впервые поставлена весной 1828 г. (см.: СПЧ. 1828. № 54. 5 мая; Le journal de Saint-Petersbourg. 1828. № 54. 5/17 mai). Возможно, на перевод комедии Пушкина подвигло именно театральное, а не читательское впечатление (подробнее см.: Дмитриева Н. Л. Пушкинский проект перевода комедии К. Бонжура «Муж-волокита, или Урок». С. 133—134).

Краткое содержание комедии сводится к следующему. Аристократ Дервиль, не уделяя внимания своей молодой жене, ищет развлечений на стороне. Его мать, госпожа Дервиль, видит это и осуждает сына. Вместе с тем она беспокоится, как бы Шарль, влюбленный в Адель, в конце концов не увлек ее. Госпожа Дервиль стремится воспрепятствовать этому и одновременно дать сыну урок. Ход интриги представляет ей удобный случай. Адель симпатизирует своему кузену и, случайно заметив, как он любит какой-то миниатюрой, хочет узнать, в кого он влюблен. Горничная похищает миниатюру и отдает ее Адели. Та видит собственный портрет. Горничная сообщает о миниатюре госпоже Дервиль. Опасаясь, как бы отношения между Аделью и ее кузеном не зашли слишком далеко, госпожа Дервиль представляет дело так, будто бы Шарль и Адель приготовили Дервилю сюрприз — задумали подарить ему миниатюрный портрет Адели. Шарль вынужден отдать миниатюру Дервилю. Адель знает теперь, что Шарль влюблен в нее. Понимая, что для них обоих будет лучше, если Шарль уедет, она хочет устроить его секретарем к консулу

Франвалю. А тем временем Дервиль, увлекшись женой Франваль, пишет ей анонимные записки. Одну из них, с приглашением на свидание, госпожа Франваль показывает Адели. Последняя узнает почерк мужа. Между тем страдающий Шарль пишет Адели письмо, умоляя ее встретиться с ним. Это письмо, прежде чем дойти до Адели, попадает в руки госпожи Дервиль. Время и место обоих свиданий совпадают. В результате возникшей путаницы Дервиль стоит на страже во время свидания Шарля с Аделью. Госпожа Дервиль присутствует при этом, спрятавшись в парке. Затем она рассказывает обо всем Дервилю в присутствии Адели. Попав в смешное положение, Дервиль получает урок и, раскаявшись, решает быть верным своей жене. Более подробный пересказ комедии с росписью действия по сценам см.: Якубович 1935-II. С. 680—682.

Посвященная современным нравам, комедия занимательна, отличается живостью действия и легкостью языка. В ней есть ряд по-настоящему остроумных сцен, лучшие из которых Пушкин включил в свой план. Судя по плану, сюжет предполагаемой пушкинской переделки фактически сводится к изложенному выше краткому содержанию комедии Бонжура. Все побочные сцены и персонажи устранены. Оставлена лишь основная линия: Дервиль, его жена Адель, ее кузен Шарль и мать Дервиля, сознательно вмешивающаяся в развитие отношений трех героев. Отсутствие Франвалей не может повлиять на развитие основной сюжетной линии. Чета Франвалей не играет решающей роли, она введена Бонжуром главным образом для противопоставления ее Дервилям, как образец идеальной супружеской пары. Исключив целый ряд эпизодов, Пушкин в то же время намеревался ввести две своих сцены: во II акте — сцену «слуга приносит миниатюру» (он хотел оставить интригу с миниатюрой, но, сокращая пьесу, собирался изложить эту сцену по-своему), в III акте — сцену объяснения госпожи Дервиль с Шарлем (у Бонжура такой сцены в III акте нет).

Стихотворный диалог, переведенный Пушкиным, в основном взят из 4-й сцены I акта комедии Бонжура, однако ст. 1—7 являются сжатым пересказом того, что у Бонжура изложено в 1-й и 3-й сценах I акта (монолог Дервиля и его диалог со слугой). Так, первая же строка («Она меня зовет: поеду или нет?») дает понять, что герой получил письмо с приглашением на свидание и обдумывает ответ. У Бонжура то же самое выражено в пространственных рассуждениях персонажа. Далее следует довольно точный перевод 4-й сцены. Стихам 8—22 у Бонжура соответствуют следующие строки:

Derville

(*se retournant*)

Que vois-je? c'est ma mère. Oh! les sermons! l'ennui!

(*Il lui baise la main.*)

Madame Derville

J'ai besoin d'exprimer ici ce que je pense,  
Adolphe, promets-moi d'écouter en silence.

Derville

(*à part*)

Qu'ai-je dit? je sentais la morale venir.

Madame Derville

D'Adèle, mon enfant, je viens t'entretenir:  
A son égard, je dois te le faire connaître,  
Ta conduite n'est pas ce qu'elle devrait être.

Derville

Eh! quels sont donc mes torts, s'il vous plaît?

Madame 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 qu'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.

Madame Derville

Mais tu n'as rien à faire.  
Tu devrais, mon ami, la présenter partout;  
Tu devrais recevoir chez toi, mais pas du tout:  
Tu vas seul dans les bals, tu vas seul au spectacle.

Перевод:

Дервиль

(оборачиваясь)

Что я вижу? Моя мать. О! пойдут нравоучения! какая скука!  
(Целует ей руку.)

Г-жа Дервиль

Я должна высказать сейчас то, что я думаю,  
Адольф, обещай выслушать меня спокойно.

Дервиль

(в сторону)

Ну, что я говорил? Я чувствовал, что мне будут читать мораль.

Г-жа Дервиль

Дитя мое, я хочу поговорить с тобой об Адели:  
По отношению к ней, должна тебе сказать,  
Ты ведешь себя не так, как должно.

Дервиль

Ну и в чем же я виноват, скажите на милость?

Г-жа Дервиль

Вот в чем:

Во-первых, твоя жена здесь все время одна.  
Она ведет однообразную и скучную жизнь;  
А ты, похоже, забыл о ее существовании.  
Почему ты уделяешь ей так мало внимания? почему  
Не берешь ее с собой, когда выезжаешь в свет?  
Разве это не было бы естественным?..

Дервиль

Право, матушка,

У меня нет времени на это.

Г-жа Дервиль

Да тебе нечем заняться.

Ты должен был бы, мой друг, представить ее везде,  
Ты должен был бы устраивать приемы, ты же, напротив того,  
На балы едешь один, в театр едешь один.

(*Bonjour C. Le Mari à bonnes fortunes, on la Leçon. Comédie en cinq actes et en vers. Paris, 1824. P. 6—7; далее указания страниц в ссылках на комедию Бонжура даются по этому изданию*).

Ряд строк переведен Пушкиным очень близко к оригиналу: «Que vois-je? c'est ma mère. Oh! les sermons! l'ennui!» — «Ах! Матушка идет... продвигу увещанья»; «J'ai besoin d'exprimer ici ce que je pense...» — «Я шла к тебе, мой друг, мне надобно с тобой О деле говорить...»; «Qu'ai-je dit?» — «Я знал»; «Ta conduite n'est pas ce qu'elle devrait être» — «Мой друг, не нравится твое мне поведение»; «Eh! quels sont donc mes torts, s'il vous plaît?» — «А в чем же?»; «Les voici: Premièrement ta femme est toujours seule ici» — «Да во всем — во-первых, ⟨...⟩ Адель всегда одна...»; «Pourquoi t'occupes-tu si peu d'elle?» — «Или уже нельзя с женою посидеть?»; «C'est que vraiment, ma mère, je n'en ai pas le temps» — «Да, право, некогда»; «Tu devrais, mon ami, la présenter partout...» — «Ты должен бы представить жену свою везде». Пушкин опускает ремарку «целует ей руку», отчасти передавая ее смысл внутри диалога: «А, здравствуйте, maman».

Далее Пушкин выпускает слова Дервиля и довольно длинную реплику его матери:

Derville

Mais qu'elle sorte aussi, je n'y mets point d'obstacle.

Madame Derville

Parles-tu là, mon fils, bien sérieusement?  
Tu ne l'ignores pas plus que moi sûrement,  
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 Paris;

Tu fais précisément comme tant de maris.  
 Prends-y garde, ta femme est honnête, bien née,  
 Mais à ne voir personne est-elle condamnée?  
 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  
 A rencontrer quelqu'un... qui lui donne le bras.  
 Adèle a des attraits, un esprit agréable,  
 Elle pourrait trouver plus d'un jeune homme aimable  
 Qui l'accompagnerait; mais, mon fils, songe bien  
 Que dans ce siècle-ci, l'on ne fait rien pour rien...  
 Autre grief encore...

Перевод:

### Дервиль

Пусть она тоже выезжает, я не возражаю.

### Г-жа Дервиль

Неужели, сын мой, ты говоришь серьезно?  
 Ведь ты не хуже меня, конечно, знаешь:  
 Чтобы она могла выезжать, кто-то должен сопровождать ее.  
 А в те четыре месяца, что она прожила в деревне,  
 Могла ли она выезжать? то же самое — в Париже;  
 Ты поступаешь как многие мужья.  
 Будь осторожен, твоя жена честна, благородна,  
 Но что же, она обречена никого не видеть?  
 Могу сказать тебе: я убеждена, что  
 Самая благоразумная жена тоже нуждается в развлечении.  
 Муж, который руководствуется сердцем или разумом,  
 Всегда помнит об этом; а если он этим пренебрегает —  
 Я всегда замечала — жене непременно  
 Встретится некто... кто подаст ей руку.  
 Адель очаровательна, у нее милый характер,  
 Найдется не один любезный юноша,  
 Который возьмется ее сопровождать; но, сын мой, ты же знаешь,  
 В наш век ничто не делается просто так...  
 Еще один упрек...

(р. 7). Пушкин оставляет только последние слова приведенного фрагмента: «Autre grief encore...» — «Я сделаю тебе другое замечанье». Это последняя строка пушкинского перевода. Таким образом, Пушкин сильно сократил образец, но раскрыл ситуацию и успел представить героя.

Редакционное название «(Перевод из К. Бонжура)», введенное Д. П. Якубовичем (см.: Пушкин. 1935. Т. 7) и принятое последующими изданиями, не соответствует характеру пушкинского замысла: Пушкин замыслил не перевод, а переделку комедии. Поэтому в настоящем издании выбрано редакционное название



«⟨Из К. Бонжура⟩» (ср. в ГИХЛ 1935, где С. М. Бонди дает редакционный заголовок «⟨Из комедии К. Бонжура „Муж-волокита“⟩»).

Пушкин собирался перенести действие в Россию: в отрывке назван Каменный (в первоначальном варианте — Троицкий) мост. По мнению Б. В. Томашевского, Пушкин предполагал избрать местом действия Москву (см.: Акад. в 10 т. (2). Т. 5. С. 622). В Москве, действительно, были в пушкинское время (существуют и поныне) Троицкий и Каменный мосты. Но Троицкий мост — это мост через реку Неглинную от Троицких ворот Кремля, соединявший Кремль с Занеглименьем (см.: Москва : Энциклопедия. М., 1980. С. 610). Герой комедии собирается идти за Троицкий мост — т. е. идти из Кремля или в Кремль, что явно не годится по контексту. Каменный мост в этом смысле подходит скорее — Большой Каменный мост вел через реку Москву в Замоскворечье, т. е. в купеческую, мещанскую Москву (см.: Там же. С. 147). В самом деле, тут герой мог отыскать «вдову с племянницей». Однако и в Петербурге были при Пушкине как Троицкий, так и Каменный мосты. Троицкий (или Петербургский) наплавной мост вел от Летнего сада на Петербургскую сторону, которая в то время была глухим предместьем (см.: Михневич В. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. С. 106—107). Каменный мост проходил через Екатерининский канал по Гороховой улице (см.: Там же. С. 109). За Екатерининским каналом, примерно как раз за Каменным мостом, начиналась столичная окраина — Коломна. Если вдова с племянницей поселены в Коломне, в этих внесценических персонажах наброска комедии можно видеть раннюю вариацию образа, получившего впоследствии воплощение в поэме «Домик в Коломне» (написана в 1830 г., замысел и первые наброски, возможно, относятся к 1829 г.). Вдове с дочерью, проживающим на другой петербургской окраине, был посвящен устный рассказ Пушкина, легший в основу повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (1828). Во всех трех произведениях сцены из жизни аристократического общества переплетаются с эпизодами жизни мещанской среды. В пушкинском стихотворном наброске комедии изображен аристократ, которому надоели светские дамы («Откланяюсь, пора — она мне надоела») и который ищет разнообразия в мещанской среде. У Бонжура этого нет — Дервиль бросает роман с дамой света, чтобы затеять другой, тоже с аристократкой.

Коломна фигурирует как в белой рукописи, так и в черновых вариантах начала сопоставлявшейся с отрывком «⟨Из К. Бонжура⟩» (см. выше, с. 985) повести «На углу маленькой площади...», писавшейся 1829—1832 гг.: «В Коломне на углу маленькой площади», «На углу маленькой площади в Коломне» (Акад. Т. 8. С. 720, 725). Коллизия, намеченная здесь, — светская дама оставляет мужа ради возлюбленного — не совпадает с сюжетом Бонжура. Но возникающая психологическая ситуация отчасти близка к той, которая разработана во французской комедии: Володский, возлюбленный Зинаиды, тяготеет к уединению с нею, ее ревностью, подозрениями и ищет рассеяния в светских развлечениях.

⟨I. План⟩

(С. 239—240)

Строка 1. *Acte I. Scène première. Derவில்) reçoit un rendez-vous* — У Бонжура в сцене первой Дервиль читает любовные записки.

Строка 2. *S(cène) 4. Deru(ille) et sa mère — exposition.* — Стихотворный набросок является переводом из этой сцены, в которой госпожа Дервиль после тщетных наставлений сыну предупреждает его, что в Адель влюблен ее кузен Шарль.

Строка 3. *Sc(ènes) 6, 7, 8. Deru(ille) et sa femme, seule. Adèle et Charles N3* — У Бонжура в сцене 6 Дервиль отказывается сопровождать жену к нотариусу, сославшись на забытое им важное дело. В сцене 7 Адель остается одна, сожалеет о том, что муж разлюбил ее, и завидует счастью жены Франваля. Сцена 8, отмеченная значком «N3», — одна из наиболее интересных в комедии. Здесь происходит объяснение Адели и Шарля. Сентиментальная ситуация представлена иронично, комизм основан на непонимании персонажами друг друга. Адель, сожалея о том, что Шарль не может постоянно жить в ее семье, восклицает:

Vous allez avant peu vous séparer de nous.  
Pour vous fixer ici, pour y vivre en famille,  
Combien je regrettais de n'avoir pas de fille!

Charles

Je ne vous comprends pas.

Adèle

Il m'eût été si doux  
De vous voir quelque jour devenir son époux!

Charles

Y pensez-vous? je suis à peu près de votre âge.

Перевод:

Вы скоро покинете нас.  
Как я жалею, что у меня нет дочери,  
Чтобы удержать вас здесь и жить одной семьей!

Шарль

Я вас не понимаю.

Адель

Как было бы отратно,  
Если бы в один прекрасный день вы стали ее супругом!

Шарль

О чем вы говорите? Мы с вами почти одного возраста.

(Р. 22—23). Затем Адель восторженно описывает, как были бы счастливы они трое: она, ее дочь и Шарль. В заключение своей длинной речи она говорит:

N'occupant désormais qu'une seule demeure,  
Celle-ci, nous pourrions être ensemble à toute heure.  
Nous n'irions à Paris que pendant les grands froids,

C'est assez; nous aimons la campagne tous trois!  
Charles, qu'en pensez-vous? Quelle douce existence!  
N'êtes-vous pas ravi? Moi, j'en jouis d'avance.

Charles  
(*froidement*)

Si vous me permettez de vous dire mon goût,  
Ce mariage-là ne me plaît pas du tout.

Adèle

Que dites-vous?

Charles

D'ailleurs vous n'avez pas de fille;  
Et si le ciel un jour augmentait la famille,  
Nous verrions... Au surplus, je le dis franchement,  
Ce ne serait pas là, Madame, mon roman.

Перевод:

Поселившись с тех пор в одном доме,  
Мы все время могли бы быть вместе.  
В Париж мы переезжали бы только на зиму,  
Этого вполне достаточно; ведь мы, все трое, так любим деревню!  
Шарль, что вы об этом думаете? Какая чудесная жизнь!  
Вы не очарованы? Что касается меня, я наслаждаюсь ею заранее.

Шарль  
(*холодно*)

Если вы позволите выразить мое мнение, скажу,  
Что такой брак меня совсем не прельщает.

Адель

Что вы говорите?

Шарль

К тому же у вас нет дочери;  
А если небу будет угодно увеличить вашу семью,  
Что ж, тогда... Впрочем, скажу вам откровенно:  
Сударыня, это был бы не мой роман.

(Р. 23—24).

Далее Пушкин поставил цифру «9» и тут же ее зачеркнул. В сцене 9 у Бонжура Шарль получает предложение быть секундантом Дервиля. От введения дуэльной перипетии в пьесу Пушкин отказался.

Строка 4. *Scène V Acte II.* — У Бонжура в этой сцене Адель, еще прежде заметившая, как Шарль любит миниатюрой, размышляет о том, кого любит ее кузен, испытывая чувство, близкое к ревности.

Строка 5. *Adèle seule et un domestique qui apporte une miniature* — У Бонжура миниатюру приносит горничная Зоэ (акт II, сц. 6). Пушкин, по-видимому, не хотел усложнять интригу связанными с нею перипетиями и заменил ее чисто вспомогательным персонажем — слугой, который далее не принимает участия в действии.

Строка 6. *Adèle seule. Act(e) II. Scène VII.* — В этой сцене у Бонжура Адель растрогана, обнаружив, что миниатюра Шарля — это ее собственный портрет.

Строка 7. *Adèle et sa belle-mère* — *Scène IX.* — Госпожа Дервиль застаёт Адель с миниатюрой в руках, вспоминает, что видела ее у Шарля. Смущенная Адель говорит, что приготовила миниатюру в подарок мужу.

Строка 8. *Charles seul. Sa cousine le fuit.* — Фраза «Кузина избегает его» передает суть монолога Шарля во французской комедии.

Строка 9. *Scène II. Charles, Deru(ille) et sa femme.* — В этой сцене Дервиль, ссылаясь на Адель, советует Шарлю жениться.

Строка 10. *Charles et M<sup>(e)</sup> Deru(ille)* — *explication(s)* — Такой сцены у Бонжура нет.

Строка 11. *Scène VIII. Le mari, la belle-mère.* — Госпожа Дервиль делает сыну подарки ко дню рождения, но не находит миниатюры, которая, как было условлено прежде, должна быть в их числе. Миниатюра у Шарля, он вынужден отдать ее. Дервиль в восторге от сходства целует жене руку и благодарит Шарля.

Строка 12. *Scène 9. Charles seul.* — Шарль пытается разгадать, каким образом стал известен секрет миниатюры.

Строка 12. *Scène 10.* — Адель сообщает Шарлю, что тайна стала известна госпоже Дервиль, и требует, чтобы он реже бывал у них. Шарль поневоле должен подчиниться.

Строка 13. *Scène 5. Un billet. La belle-mère.* — Госпожа Дервиль отбирает у Зоэ письмо, в котором Шарль назначает свидание Адели.

Строка 14. *(Scène) 6. M<sup>r</sup> Deruille 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.* — В сцене 6 у Бонжура участвует только госпожа Дервиль, которая планирует вмешаться в ход событий. Запись «*M<sup>r</sup> Deruille*», вероятнее всего, относится к сцене 7, в которой появляется Дервиль, приехавший на свидание с госпожой Франваль (действие происходит в Булонском лесу); он замечает мать и скрывается.

В сцене 8 госпожа Дервиль решает дать сыну урок.

В сцене 9 появляется Шарль; он боится, что Адель не придет.

В сцене 10 входит Дервиль, видит Шарля, хочет узнать, кому Шарль назначил свидание.

В сцене 11 появляется госпожа Дервиль, которая думает, что застанет Адель.

В сцене 12 выходит Шарль; госпожа Дервиль прячется.

В сцене 13 письмо Шарля наконец попадает в руки Адели. Она предупреждает Шарля о подозрениях госпожи Дервиль и просит его уехать.

В сцене 14 Дервиль, готовый стоять на карауле во время свидания Шарля, принимает Адель за другую женщину.

Сцена 15 происходит между Аделью и Шарлем. Адель, думая, что Дервиль узнал ее, считает, что пропала.

Строка 15. *Acte V. Scène(2), la dernière.* — Акт V у Бонжура содержит следующие сцены: 1 — монолог Адели; 2 — Дервиль рассказывает Адели о свидании Шарля с некоей дамой, не подозревая, что она и есть эта дама; 3 — Дервиль рассказывает об этом свидании госпоже Дервиль в присутствии Адели, затем госпожа

Дервиль рассказывает ту же историю, раскрывая имена ее участников; Дервиль понимает, что попал в смешное положение, и раскаивается в своем поведении; 4 — Дервиль принимает Франвалей, которые отправляются в Америку с Шарлем; Дервиль заявляет, что не будет отныне расставаться с женой; госпожа Дервиль выражает надежду, что так будет всегда. В плане Пушкина написано: «Акт V. Сцена (?), последняя». Однако представляется маловероятным, что Пушкин хотел оставить только последнюю сцену, поскольку развязка происходит в сценах 2 и 3. Слово «последняя» обозначает, скорее всего, заключительную сцену пушкинского плана.

⟨II. Стихотворный отрывок⟩

(С. 241—242)

Ст. 10. *Я шла к тебе, мой друг...* — Ср. ст. 3 стихотворного наброска «⟨Комедии об игроке⟩»: «Я шел к тебе, сестра».

Ст. 15—16. *Адель всегда одна — [всё дома] — ты в карете, На скач(к)е, в опере, на балах, вечно в свете...* — Ср. ст. 9—10 стихотворного наброска «⟨Комедии об игроке⟩»: «Никак не съедемся: я дома, ты в карете — Но мы могли бы в свете...».

〈ПРОЕКТ ИЗ ДЕСЯТИ НАЗВАНИЙ〉

(С. 243)

Автограф (ПД 895) — карандашная запись на обороте четверки фабричного листа с писанным чернилами беловым текстом стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...». Над стихотворением дата: «29 июля 1826»; под ним запись: «Усл(ышал) о С. 25 (июля 1826 г.) У(слышал) о с(мерти) Р(ылеева,) П(естеля,) М(уравьева,) К(аховского,) Б(естужева): 24 (июля 1826 г.)» (Историю расшифровки записи см.: Рукою П. С. 307—309; коммент. М. А. Цявловского; то же: Рукою П. 1997. С. 248—250; в настоящем издании запись приводится с учетом справедливой поправки Б. В. Томашевского, сделанной в письме к Т. Г. Цявловской от 5 апреля 1932 г.: «...все читают пометы под стихами неверно: Усл. о см. (т. е. о смерти Ризнич). Надо „Усл. о С.“ — „С“ большое, т. е. услышал о Сибири или что-н(ибудь) подобное» — ПД, ф. 387, № 418; см. также: Цявловская Т. Г. Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 200). Судя по расположению записей, список сделан после того, как стихотворение было написано и лист согнут пополам. Вверху листа — нижняя часть водяного знака «A F Rall», что позволяет идентифицировать бумагу как № 77, 79 или 80 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 310, 311). Жандармская помета: «48». Под списком запись рукою П. В. Анненкова: «Настоящий перечень драматических проектов. Переписано мною. П. А—в». Далее его же рукою переписан весь текст списка. Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 284—285, с цензурным пропуском названий «Иисус» и «Павел I», замененных строками отточий. Названия «Иисус» и «Павел I» напечатаны: Анненков П. В. Литературные проекты А. С. Пушкина // ВЕ. 1881. № 7. С. 60.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 284—285.

В собрание сочинений включено: Рукою П. 1997.

Печатается по автографу.

Датируется не ранее 29 июля 1826 г. по дате над стихотворением «Под небом голубым страны своей родной...». Более точная датировка остается гипотетической.

Вероятнее всего, список был сделан не позднее 20 октября 1828 г. (дата отъезда Пушкина из Петербурга в Малинники). До отъезда он рассказал в доме Карамзинных новеллу о влюбленном бесе. Рассказ был записан В. П. Титовым и с разрешения Пушкина опубликован в «Северных цветах» на 1829 г. (ценз. разр. 27 декабря 1828 г.) под заглавием «Уединенный домик на Васильевском» за подписью «Тит Космократов» (псевдоним В. П. Титова). Едва ли список, включающий название «Влюбленный Бес», мог быть составлен после того, как этот сюжет был передан Титову (см.: Рукою П. 1997. С. 214; коммент. М. А. Цявловского). Не исключена, однако, и возможность того, что драматический проект «Влюбленного Беса» предполагал иную художественную структуру, чем повесть на ту же тему — в этом случае передача сюжета Титову не отмечает хронологической границы возникновения комментируемой записи (см.: Виноградов В. В. Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космократова (В. П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском» // ПИМ. Т. 10. С. 126).

В «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» (М., 1951. Т. 1. С. 720) М. А. Цявловский, не приведя аргументации, ограничил датировку проекта июлем—августом 1826 г. (в Летописи 1991 (с. 632) — с уточнением: «Июль, 29...

Август»). По мнению Т. Г. Цявловской, «за 1826 год говорит то, что здесь записана тема „Беральд Савойский“; выписки об этом (...) герое Пушкин делал в июле 1826 года и больше к нему не возвращался» (о выписках из «Беральда Савойского» и их датировке см. ниже, с. 999—1000). К 1826-му—началу 1827 г. относятся, по воспоминаниям современников, рассказы Пушкина о некоторых других замыслах, упомянутых в списке (см.: Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // ПИМ. Т. 3. С. 123). Данную точку зрения, вероятно, и следует признать наиболее аргументированной. С известной осторожностью ее приняли Ю. М. Лотман (см.: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман. Пушкин. С. 281) и В. С. Листов (см.: Листов В. С. Автограф с десятью темами // Листов. С. 240). Б. В. Томашевский склонялся к тому, что список был сделан в 1827—1828 гг. — около времени передачи стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...» в печать (опубликовано в «Северных цветах» на 1828 г., ценз. разр. 3 декабря 1827 г.). Там же была напечатана сцена с Курбским из «Бориса Годунова». Полагая, что «Димитрий и Марина» и «Курбский» были не самостоятельными замыслами, а фрагментами «Бориса Годунова», которые Пушкин собирался печатать отдельно в период запрещения трагедии, Б. В. Томашевский считал последней возможной датой возникновения списка май 1830 г., когда «Борис Годунов» был разрешен к публикации (см.: Томашевский 1935. С. 550). С. М. Бонди, не приведя аргументации, назвал в качестве предполагаемой даты составления списка 1828 г. (Бонди 1941. С. 397). По мнению М. П. Алексеева, автограф списка вообще «не позволяет решить с уверенностью, к какому году он относится» (Алексеев 1935. С. 524).

При первой публикации пушкинского списка П. В. Анненков выразил уверенность, что он представляет собой «перечет всех драм, написанных им, из которых только половина нам известна; другая или была истреблена автором, или изложена черне и затеряна потом». Анненков утверждал при этом, что «Пушкин никогда не делал перечета произведений, еще не существующим» (Анненков. Материалы 1855. С. 284). Последнее замечание позднее было пересмотрено исследователем. Он пришел к выводу, что список является реестром замыслов, не все из которых получили обработку и осуществление при жизни Пушкина: от некоторых из них «не осталось в тетрадях его ни одного клочка бумажки, ни одного листика, которые способны были бы бросить какой-либо свет на сущность и содержание этих будущих произведений его гения» (Анненков П. В. Литературные проекты А. С. Пушкина. С. 60). Свидетельства самого Пушкина и воспоминания современников об отдельных означенных в списке сюжетах не всегда дают основания судить о степени готовности и даже возможном направлении развития того или иного замысла.

О жанровом определении перечисленных в проекте произведений см. наст. т., статья «Драматургия Пушкина», с. 527—528. Там же (с. 528—530) предложено гипотетическое осмысление проекта как целостного замысла.

*Скупой* — Название явно соотносится с трагедией «Скупой рыцарь», написанной в 1830 г. Краткий проект этой драмы появился на полях рабочей тетради Пушкина в январе 1826 г. — см. наст. т., с. 392 и 750).

*Ромул и Рем* — В 1841 г. С. П. Шевырев сообщал о пушкинских замыслах «Каменного гостя» и «Русалки», относящихся к 1826 г., и о проекте драмы «Ромул и Рем», «в которой одним из действующих лиц намеревался он вывести волчиху,

кормилицу двух близнецов» (*Шевырев С.* Сочинения А. Пушкина. Томы 9, 10 и 11... // Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 245). Замысел связан с легендой об основании Рима двумя близнецами, вскормленными волчицей. Чтобы закрепить за городом свое имя, Ромул убил Рема. По предположению С. М. Бонди, «темой этой драмы было братоубийство из честолюбия» (Бонди 1941. С. 398). В таком ракурсе история Ромула и Рема могла явиться вариацией «Моцарта и Сальери», вероятно, не случайно следовавшего в списке непосредственно за «Ромулом и Ремом». Предание о братоубийстве, случившемся в «начальные» времена, еще однажды возникнет в драматургии Пушкина: герой «〈Сцен из рыцарских времен〉» (1834 или, более вероятно, 1835) будет рассуждать о Каине и Авеле.

*Моцарт и Сальери* — Трагедия с этим названием написана Пушкиным в 1830 г. В дневнике М. П. Погодина зафиксировано существование ее замысла в 1826 г. 11 сентября со слов Д. В. Веневитинова, который накануне встречался с Пушкиным, вернувшимся из михайловской ссылки, Погодин записал, что у последнего, кроме «Бориса Годунова», есть еще «Самозванец» и «Моцарт и Сальери» (П. в восп. Т. 2. С. 9).

*Д(он) Жуан* — Трагедия «Каменный гость» (1830) фигурировала под названием «Дон Жуан» в письме Пушкина к Плетневу от 9 декабря 1830 г. О замысле «Каменного гостя», относящемся, по воспоминаниям С. П. Шевырева, к 1826 г., см. выше, с. 997.

*Иисус* — Возможные пути развития этого замысла предложены в статье Ю. М. Лотмана «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе» (Лотман. Пушкин. С. 281—292). Сюжет рассмотрен в связи с начатой в 1833 г. «〈Повестью из римской жизни〉» («Цезарь путешествовал...»), в плане которой имелась помета «Хр(истос)», зачеркнутая и исправленная на «раб христианин...». По мысли Ю. М. Лотмана, в 1833 г. Пушкин отказался от первоначально намеченной драматической формы реализации замысла в пользу повествовательной, интегрирующей три сюжета: о Клеопатре, об Иисусе и о Петронии. Рассказ должен был строиться как чередование описаний ночных пиров по образцу композиции «Сатирикона» Петрония, перемежающихся стихотворениями и обширными вставными эпизодами. Согласно плану, Петроний проводит в беседах с друзьями предсмертные вечера. Первый из них посвящен Клеопатре; второй — безверию и падению нравов эпохи Нерона. Здесь-то и появляется раб-христианин — вероятно, с рассказом об Иисусе. Если предположить, что в центре рассказа раба должен был находиться эпизод тайной вечери, то целое оказалось бы организовано тремя пирами. Это пир Клеопатры, пир Петрония и пир Христа. Во всех трех случаях — пир перед добровольно принимаемой казнью. Но одна и та же ситуация высвечивается в различных историко-культурных контекстах. «...Картина духовного одичания и полной исчерпанности античной цивилизации (эпоха Петрония и Нерона, 66 г. н. э. — *Ред.*) соотносится с двумя альтернативными рассказами: в одном воссоздается концентрированный образ языческой римско-эллинистической культуры — апофеоз чувственной любви, наслаждения, эпикурейского презрения к смерти и стоического отказа от жизни (пир Клеопатры, вероятно, относится к 36 г. до н. э. — *Ред.*), в другом — образ новой, наступающей христианской цивилизации и новых истин, проповедуемых рабом» (Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 285). Ситуация предсмертного пира разработана в «маленьких трагедиях»: она является одним из лейтмотивов этого цикла, включившего в себя три из означенных в списке десяти произведений. Вероятнее всего, этот лейтмотив сформировался в 1830 г., по-



сле знакомства Пушкина с «Городом чумы» Вильсона, — см. примеч. к «Пиру во время чумы», наст. т., с. 857—858. Реконструкция Ю. М. Лотмана связана с позднейшим этапом эволюции намеченного в проекте сюжета. Но можно предположить, что зерна восстанавливаемого им замысла формировались значительно раньше.

*Беральд Савойский* — Об основе предполагаемого сюжета «Беральда Савойского» можно судить по французскому конспекту, сделанному Пушкиным в июле 1826 г., — см. «Extrait de Bérالد de Savoie» («Извлечение из Беральда Савойского» — *фр.*) и комментарий к нему Т. Г. Зенгер (Цявловской): Рукою П. 1997. С. 469—473. Как было указано еще в середине XIX в. (см.: *Костров Н. А.* Заметка на Материалы для биографии А. С. Пушкина // Москвитянин. 1856. Кн. 1. С. 105), «Извлечение» представляет собой пересказ большей части романа «Béralde, prince de Savoie» («Беральд, принц Савойский» — *фр.*), вошедшего в сборник «Bibliothèque de campagne, ou Amusemens de l'esprit et du coeur» («Сельская библиотека, или Развлечения ума и сердца» — *фр.*) (Amsterdam, 1762. Т. 7. С. 161—254). Пушкин законспектировал страницы 165—225. Книга имелась в библиотеке Тригорского; с. 165 согнута пополам. 16 сентября 1827 г. А. Н. Вульф видел один из томов «Сельской библиотеки» на рабочем столе Пушкина в Михайловском (см.: *Вульф А. Н.* Дневники: (Любительный быт пушкинской эпохи). М., 1929. С. 136). Конспект записан в рабочей тетради ПД 833, л. 87 об.—84, он начат на последнем листе тетради в перевернутом положении. На внутренней стороне задней крышки тетради (л. 88), находившейся в том же положении, — помета: «14 juillet 1826. Zo( )(?)» (см. об этой помете, вызвавшей спорные прочтения: наст. изд., т. 2, ч. 1, с. 293). По наблюдению Т. Г. Зенгер (Цявловской), помета сделана теми же блеклыми водянистыми чернилами, что и конспект, а также автограф стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», расположенный на лицевой стороне листа с «〈Проектом из десяти названий〉» (см.: Рукою П. 1997. С. 472). Этим определяется время работы Пушкина над конспектом.

Роман «Беральд, принц Савойский» принадлежит анонимному французскому автору XVII в. и был впервые опубликован в Париже в 1672 г. В конце XVII—начале XVIII в. роман получил некоторую популярность: он был переведен на английский и голландский, а позднее трижды переиздан в составе 12-томной «Сельской библиотеки» (Пушкин пользовался вторым изданием); см.: *Мурьянов М. Ф.* Пушкинский замысел «Беральда Савойского» // *Philologica* : Исследования по языку и литературе. Л., 1973. С. 341—342; там же, на с. 342—343, проанализированы мотивы средневековой литературы и фольклора, использованные автором романа. Герой романа, рыцарь Беральд, — легендарный предок правителей Савойи (графов с XI в. до 1416 г., герцогов в 1416—1720 гг., королей Сардинского королевства в 1720—1861 гг., королей объединенного королевства Италии в 1861—1946 гг.). Савойская династия была самой древней в Европе; в Петербурге ее представляло авторитетное посольство. Основателем династии в 1027 г. стал граф Гумберт Белая Рука. Согласно династическому преданию, отцом его и был рыцарь Беральд, племянник императора Священной Римской империи Оттона III (980—1002). Это предание изложено в финале анонимного романа: «Béralde épousa Cunegonde, dont naquit Humbert, surnommé blanches-mains, parce qu'il eut la main belle comme l'avait sa Mère: et c'est là l'Origine de la Maison de Savoie, d'où sont sortis de si Grands Hommes» («Беральд женился на Кунигунде, от этого брака родился Гумберт, прозванный белоруким, поскольку его рука была прекрасна, как рука его матери, — и так был основан Савойский Дом, из которого произошли столь великие люди» — *фр.*)

(Béralde, prince de Savoye // *Bibliothèque de campagne ou Amusemens de l'esprit et du cœur*. Т. 7. Р. 254). В законспектированном Пушкиным фрагменте романа действие развивается по двум линиям. Император Оттон просит Беральда содействовать ему при соблазнении принцессы Кунигунды, а затем отправляет его в Арагонию в качестве своего заместителя в обряде бракосочетания с принцессой Марианной. Обе женщины отдают предпочтение Беральду, Марианне он отвечает пылкой взаимностью. Как заместитель императора в любовных перипетиях, Беральд в истории с Кунигундой оказывается наделен чертами Зигфрида, покоряющего Брюнхильду в «Сказаниях о Нибелунгах», а его отношения с Марианной строятся по модели легенды о Тристане и Изольде. Пушкинский конспект завершается эпизодом Божьего суда — испытания огнем, которое должно доказать невинность одной из женщин. Победительницей из него выходит Кунигунда, Марианна погибает.

*Павел I* — В дневнике Ф. Малевского сохранились свидетельства, что 19 февраля 1827 г. Пушкин говорил о замысле, связанном с Павлом I, на вечере у Полевых в обществе Мицкевича, Вяземского, Баратынского, Дмитриева и др. (*Цзяловская Т.* Пушкин в дневнике Франтишка Малевского // ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 264, 266, 268). Для драматического замысла о Павле I достаточно материала давали и характер, и трагические обстоятельства смерти императора. В 1822 г. Пушкин писал: «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы» («Некоторые исторические замечания» — Акад. Т. 11. С. 17, под заглавием: «⟨Заметки по русской истории XVIII века⟩»). Ср. также характеристику Павла I в дневнике Пушкина под 2 июня 1834 г.: «Говорили много о Павле I-м, — романтическом нашем императоре» (Акад. Т. 12. С. 330). «Пустынный памятник тирана, Забвенью брошенный дворец», т. е. Михайловский замок, где был убит Павел I, упомянут в оде «Вольность» (1817; см. наст. изд., т. 2, кн. 1, с. 13). Дату убийства Павла I — 11 марта — Пушкин хорошо помнил. Подробностями этого события он не переставал интересоваться и в 1830-е гг. (см., например, его дневниковую запись от 8 марта 1834 г.; см. также: П. в восп. Т. 1. С. 300; Т. 2. С. 156). В период работы над «Историей Пугачева» (1833—1834) Пушкина занимало отношение Павла Петровича к самозванцу, выдавшему себя за его отца (см., например, в «Замечаниях о бунте»: «Пугачев был уже пятый Самозванец, принявший на себя имя императора Петра III. Не только в простом народе, но и в высшем сословии существовало мнение, что будто государь жив и находится в заключении. Сам великий князь Павел Петрович долго верил или желал верить сему слуху. По восшествии на престол первый вопрос государя графу Гудовичу был: жив ли мой отец?» — Акад. Т. 9. С. 371). Однако свидетельств того, что эти подробности были известны Пушкину в более ранние годы, не имеется.

Н. Я. Эйдельман предполагал, что в основе замысла трагедии о Павле I должно было лежать столкновение тирана и его «бесславных» палачей: «Их вождь, наследник, в сущности, отцеубийца — но страна облегченно вздохнет: „дней Александровых прекрасное начало...“» (*Эйдельман Н. Я.* «Маленькая трагедия» // *Эйдельман Н. Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 198).

По предположению А. Л. Осповата, импульсом замысла трагедии о Павле I могла послужить трагедия Вольтера «Смерть Цезаря» («*La Mort de César*», 1731), в которой Брут оказывается сыном Цезаря и, участвуя в заговоре, знает, что совершает отцеубийство. Трагедия была широко известна в России конца XVIII—начала XIX в. и устойчиво ассоциировалась с историей убийства Павла I. Бытовал даже

анекдот о том, что Павел незадолго до смерти обнаружил эту трагедию на столе у старшего сына и напомнил ему о судьбе царевича Алексея (анекдот воспроизведен в кн.: Шильдер Н. К. Император Павел Первый: Историко-биографический очерк. СПб., 1901. С. 479, примеч. 3). Подробнее см.: *Осват А. Л. Павел I — потенциальный сюжет Пушкина // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Tartu, 2002. Вып. 8. С. 57—68.*

*Влюбленный Бес* — Название соотносится с пушкинским планом:

«Москва в 1811 году —

Старуха, две дочери, одна невинная, другая романтическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный; другой В. б. В. б. любит меньшую и хочет погубить молодого человека — Он достает ему деньги, водит его повсюду — [бордель]. Наст(асья) — вдова ч(ертовка?). Ночь. Извозчик. Молод(ой) челов(ек). Ссорится с ним — Старшая дочь сходит с ума от любви к В. б.» (Акад. Т. 8. С. 429).

Сокращение «В. б.» было расшифровано Ю. Г. Оксманом, связавшим приведенный план как с названием «Влюбленный Бес», вошедшим в «〈Проект из десяти названий〉», так и с повестью «Уединенный домик на Васильевском», записанной В. П. Титовым по рассказу Пушкина (см.: *Оксман Ю. Г. Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? // Атеней: Историко-литературный временник. Л., 1924. Кн. 1—2. С. 166—168*). Сюжетное сходство пушкинского плана и повести Титова (см. о ней выше, с. 996) подробно проанализировано в ст.: *Писная В. Н. Фабула «Уединенного домика на Васильевском» // ПиС. Вып. 31—32. С. 19—24. Устную новеллу, использованную Титовым, Пушкин по крайней мере дважды рассказывал в обществе. В конце 1850-х гг. А. П. Керн вспоминала, что летом 1825 г. он рассказывал жителю Тригорского «сказку про Черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров. Эту сказку с его же слов записал некто Титов...» (Керн А. П. Воспоминания о Пушкине // П. в восп. Т. 1. С. 386, 517). Сам В. П. Титов в письме к А. В. Головину от 29 августа 1879 г. утверждал, что услышал эту историю позднее, в Петербурге, на вечере у Карамзиных (см.: *Дельви́г А. И. Мои воспоминания. [М., 1912]. Т. 1. С. 158*).*

В вопросе о датировке плана «Москва в 1811 году...» единого мнения не сложилось. В качестве даты его создания указывались 1822 г. (см.: *Неизд. П. Собр. Онегина. С. 147; примеч. Н. В. Измайлова; Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»... С. 110—111; Бонди 1941. С. 398*), 1821—1823 гг. (Акад. Т. 8. С. 1062; примеч. Б. В. Томашевского), 1824—1825 гг. (*Зингер Л. С. Судьба одного устного рассказа // ВЛ. 1979. № 4. С. 207*), 1826—1827 гг. (*Писная В. Н. Фабула «Уединенного домика на Васильевском». С. 22—23*), 1826—1828 гг. (*Оксман Ю. Г. Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? С. 167; Виноградов В. В. Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космократова (В. П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском». С. 131; с датировкой 1826—1828 гг. план напечатан в издании КН, во всех изданиях ГИХЛ, в Acad. в 9 т. и Acad. в 6 т.*).

По-разному оценивается и связь данного плана с заглавием, означенным в комментируемом списке. Уверенности Ю. Г. Оксмана, отождествившего эти два замысла и рассказ, записанный Титовым, противостоит категорическое заявление С. М. Бонди, что заглавие в списке — «это не тот сюжет о влюбленном бесе, который рассказан был Пушкиным гостям Дельвига и пересказан с разрешения Пушкина в печати В. П. Титовым. (...) Нечего и говорить, что этот сюжет, чисто новелли-

стический, совершенно не пригоден был для драматического произведения» (Бонди 1941. С. 398). Высказанное там же предположение, что «у Пушкина мог быть не единственный вариант темы о влюбленном бесе», получило развитие в двух фундаментальных статьях, посвященных данной теме: в указанной статье Т. Г. Цявловской и в статье Л. С. Осповата «„Влюбленный бес“: Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг.» (ПИМ. Т. 12. С. 175—199). Вероятнее всего, этот замысел действительно претерпел длительную эволюцию. Он опробовался в разных жанрах; связанные с ним мотивы то вместе, то порознь варьировались как в завершенных, так и в незавершенных произведениях Пушкина: в «Домике в Коломне» (1830) и в «Медном всаднике» (1833) (см.: *Писная В. Н.* Фабула «Уединенного домика на Васильевском». С. 23—24; *Зингер Л. С.* Судьба одного устного рассказа. С. 211, 222—223), в «Гавриилиаде» и в «Евгении Онегине» (см.: *Осповат Л. С.* «Влюбленный бес». С. 178—199), в «Рославлеве» (см.: *Оксман Ю. Г.* Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? С. 168), в драматическом наброске «(Из К. Бонжура)» (см. примеч. к нему, наст. т., с. 991) и др. (подробнее см. в указанных статьях Т. Г. Цявловской и Л. С. Осповата). Название «Влюбленный Бес», как и заглавия «маленьких трагедий», построенное на оксюмороне, по всей видимости, восходит к повести Ж. Казота «Влюбленный дьявол» («*Le diable amoureux*», 1772), имевшейся в библиотеке Пушкина как во французском оригинале (*Cazotte J.* Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques. Paris, 1816. Т. 1 — Библиотека П. № 716), так и в русском переводе (Влюбленный дух, или Приключение Дона Альвара // Старая погудка на новый лад, или Полное собрание древних простонародных сказок. М., 1795. Ч. 2 — Библиотека П. № 367). Дьявол в этом романе представлен в женской ипостаси, но некоторые сюжетные ходы, возможно, оказали определенное влияние на Пушкина (особенно настойчивое сближение романа Казота с «Уединенным домиком на Васильевском» см. в кн.: *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. München, 1985. С. 63—78). Отмечалось сходство пушкинского рассказа с «Повестью о Савве Грудцыне» (*Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» // ПИМ. Т. 9. С. 207—214).

*Димитрий и Марина* — Димитрий Самозванец и Марина Мнишек (см. о них в примеч. к «Борису Годунову», наст. т., с. 650 и 676). Из воспоминаний современников и собственных свидетельств Пушкина явствует, что тема «Димитрий и Марина» соотносилась в его творческом сознании не только с тем гипотетическим целым, которое зафиксировано в «(Проекте из десяти названий)», но также и с «продолжением» «Бориса Годунова», которое вместе с драмой, посвященной Василию Шуйскому, должно было составить цикл наподобие шекспировских хроник. 11 сентября 1826 г. М. П. Погодин записал в дневнике, что у Пушкина кроме «Бориса Годунова» есть еще «Самозванец» (см. выше, с. 998). Получив сведения из вторых рук, Погодин принял замысел за уже существующее произведение. В 1865 г. он вспоминал, что 12 октября 1826 г., после чтения «Бориса Годунова» у Веневитиновых, Пушкин «начал рассказывать о плане для Дмитрия Самозванца, о палаче, который шутит с чернью, стоя у плахи, на Красной площади, в ожидании Шуйского, о Марине Мнишек с Самозванцем, сцену, которую создал он в голове, гуляя верхом на лошади, и потом позабыл вполнину, о чем глубоко сожалел» (*Погодин М. П.* Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» // П. в восп. Т. 2. С. 29). В данном случае рассказ Пушкина о задуманной трагедии контаминирован, по всей видимости, с рассказом об уже написанном «Борисе Годунове». Со слов друзей Пушкина

(возможно — со слов того же Погодина) П. В. Анненков сообщал, что «забытую» сцену встречи Самозванца с Мариной Пушкин ценил выше написанной (Анненков. Материалы 1855. С. 118).

Слухи о проекте продолжения «Бориса Годунова» быстро распространились. 22 ноября того же года А. Ф. Воейков сообщал В. М. Перевощикову: «Пушкин творит две новые трагедии: „Дмитрий Самозванец“ и „Царь Василий Ив. Шуйский“» (РА. 1890. Кн. 3. № 9. С. 93). Слухи явно соответствовали намерениям Пушкина. 30 января (возможно — 30 июня или июля) 1829 г. он писал Н. Н. Раевскому-младшему, что предполагает вернуться к сюжетам о Марине Мнишек и о Василии Шуйском (Акад. Т. 14. С. 47). Этим письмом подтверждается позднее сообщение С. П. Шевырева, записанное с его слов в 1850—1851 гг., по-видимому Н. В. Бергом, для П. В. Анненкова: «Пушкин сам говорил, что намерен писать еще „Ажедимитрия“ и „Василия Шуйского“, как продолжение „Годунова“, и еще нечто взять из междуцарствия. Это было бы в роде шекспировских хроник» (Шевырев С. П. Рассказы о Пушкине // П. в восп. Т. 2. С. 40, 385). В конце 1830 г. при встрече с М. П. Погодиным Пушкин сообщил об охлаждении к замыслу трагедии о Самозванце. 11 декабря Погодин записал в дневнике: «Я сказал ему, что буду писать Бориса и Дмитрия. „Пишите, а я отказываюсь“» (П. в восп. Т. 2. С. 21).

Замыслы «Димитрий и Марина» и «Курбский» вызвали наибольшее число разноречивых толкований. Допустимы три варианта трактовки этих названий в контексте комментируемого проекта: здесь могли быть обозначены либо уже написанные сцены из «Бориса Годунова», либо задуманное по шекспировскому образцу «продолжение» трагедии, либо (в том случае, если проект представлял собой некий целостный замысел) сюжеты, которые должны были корреспондировать с этой целостностью.

Сцены из написанной, но не допущенной в печать трагедии могли войти в список как предназначенные к отдельной публикации. Именно так интерпретировал названия «Димитрий и Марина» и «Курбский» Б. В. Томашевский (см. выше, с. 997). Фрагментами «Бориса Годунова» считал эти замыслы и Ю. М. Лотман (Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 281). Отождествляя название «Димитрий и Марина» со сценой «Ночь. Сад. Фонтан», В. и Вл. Луковы трактовали эту сцену как самостоятельный драматический очерк, как «маленькую трагедию», целиком написанную в 1825 г., т. е. до знакомства с Барри Корнуоллом (Луковы В. и Вл. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина и «Dramatic Scenes» Бари Корнуола // Учен. зап. Московского пед. ин-та им. В. И. Ленина. № 324: Зарубежная литература. М., 1969. С. 213—215).

Свидетельства современников о намерении Пушкина продолжить работу над «хрониками», подтверждаемые письмом самого поэта к Н. Н. Раевскому-младшему, дали основание трактовать названия «Димитрий и Марина» и «Курбский» в тесной связи с «Борисом Годуновым». Именно так понимал их П. В. Анненков, при первой публикации проекта предполагая, что они должны были занимать Пушкина сразу после создания трагедии (Анненков. Материалы 1855. С. 290). В статье «Литературные проекты А. С. Пушкина» Анненков изменил первоначально высказанную точку зрения, склонившись к тому, что эти названия указывают на сцены, введенные затем в «Бориса Годунова» (с. 60). Несостоятельность последнего предположения очевидна: работа над беловым автографом «Бориса Годунова» была завершена, согласно помете в нем, 7 ноября 1825 г., а «〈Проект из десяти названий〉» составлен после 29 июля 1826 г.

М. А. Цявловский считал, что название «Димитрий и Марина» следует понимать исходя из воспоминаний Шевырева (см.: Рукою П. 1997. С. 215), С. М. Бонди полагал, что основные сведения об этом замысле содержатся в письме Пушкина к Раевскому-младшему (Бонди 1941. С. 399). На тех же основаниях М. Б. Загорский пытался реконструировать сюжетный ход «Димитрия и Марины»: «„Борис Годунов” кончается смертью вдовы и сына Бориса и победой Лжедмитрия. Его приезд в Москву (неосуществленный план финала «Бориса Годунова»: «самозванец въезжает в Москву»), женитьба на Марине и смерть от руки сообщников Василия Шуйского составляло, очевидно, содержание новой трагедии. По этому плану и была написана пьеса Хомякова „Димитрий Самозванец”, выпущенная в свет в 1833 г.» (Загорский. С. 208).

Идентификация обозначенного в проекте названия «Димитрий и Марина» и тем более названия «Курбский» с пушкинскими планами, засвидетельствованными в письме к Раевскому, в воспоминаниях Шевырева и других указанных выше сходных с ними по содержанию документах эпохи, не может считаться бесспорной. Как видно из этих документов, «продолжение» «Бориса Годунова» связывалось в сознании поэта с двумя темами: одна посвящена Марине Мнишек и/или Самозванцу, другая — Василию Шуйскому. Между тем имя Шуйского в «〈Проекте из десяти названий〉» не упоминается, а имя Курбского, как бы его ни интерпретировать (см. об этом ниже), вообще не укладывается в замысел трехчастной «хроники». Более вероятно поэтому, что размышления Пушкина о возможности ее создания и комментируемый проект представляют собой альтернативные планы использования одних и тех же сюжетов.

*Курбский* — О возможной связи этого замысла с «Борисом Годуновым» см. выше. Гипотеза, согласно которой в «〈Проекте из десяти названий〉» обозначена одна из сцен «Бориса Годунова», предполагает, что «Курбский» — персонаж трагедии, сын Андрея Курбского, вымышленное лицо (см. о нем в примеч. к «Борису Годунову», наст. т., с. 676—677). Дать имя пьесе, служащей «продолжением» «Бориса Годунова», этот герой не мог: в трагедии сообщалось о его смерти. Гораздо более вероятно, что в проект включено имя исторического кн. Андрея Михайловича Курбского (1528—1583), участника казанских походов Ивана Грозного, члена Избранной рады, воеводы в Ливонской войне. Опасаясь опалы, Курбский в 1564 г. бежал в Литву и вступил в резко полемическую переписку с Иваном Грозным; он написал также «Историю о великом князе Московском» и другие сочинения. Подробные сведения о Курбском Пушкин мог почерпнуть в 9-м томе «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. С. М. Бонди о замысле «Курбский» писал: «Речь идет, конечно, не о вымышленном Пушкиным юноше, а о его отце, полководце Иоанна Грозного, потом эмигранте, воевавшем против России, авторе „Истории” и бранных писем к Грозному» (Бонди 1941. С. 399). Того же мнения придерживался М. Б. Загорский, предполагая, что «идейным стержнем» трагедии «Курбский» «могло бы быть уничтожение зачатков русского феодализма крепнущей властью Москвы» (Загорский. С. 208—209).

## «ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ БУДУ В ПАРИЖЕ...»

(С. 244 и 501)

Автограф (ПД 259) — белой с поправками; в конце текста — горизонтальный штрих, означающий окончание работы. Писан чернилами на фабричном полном листе, сложенном пополам. Бумага № 128 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 102). Жандармские пометы: «51», «53». Напечатано: Шляпкин. С. 44—45.

Впервые: Шляпкин. С. 44—45, под редакторским заглавием «Драматическая сцена».

В собрание сочинений впервые включено: Ефр. Т. 8. 1905. С. 549—551.

Печатается по автографу. Обозначения действующих лиц, записанные в автографе в сокращенном виде, печатаются полностью, без угловых скобок.

Датируется не ранее 1830 г. по бумаге.

Четких оснований для уточнения датировки не имеется. Сохранились автографы Пушкина, писанные на бумаге № 128 в 1830, 1831, 1833—1835 гг. (см.: Рукоп. П. 1937. С. 321). Первый публикатор отрывка, И. А. Шляпкин, отнес его, по штемпелю на бумаге, к 1830—1831 гг. Эту датировку принял П. А. Ефремов (Ефр. 1903—05. Т. 8. С. 550). Не приводя обоснования датировки, П. О. Морозов датировал набросок 1830 г. (Венг. Т. 3. С. 176), С. М. Бонди и Д. П. Якубович — 1830-ми гг. (КН. Т. 3. С. 452; ГИХЛ 1931. Т. 3. С. 527 и последующие издания ГИХЛ; Асад. в 9 т. Т. 6. С. 418—419; Госл. в 10 т. Т. 4. С. 592), Б. В. Томашевский — предположительно 1834—1835 гг. (Акад. в 10 т. (1). Т. 5. С. 608; Акад. в 10 т. (2). Т. 5. С. 623). По всей видимости, последняя датировка предложена на основании того, что бумагой № 128 Пушкин чаще всего пользовался в 1834—1835 гг. (см.: Рукоп. П. 1937. С. 321). Это же обстоятельство подчеркнуто Д. П. Якубовичем (Якубович 1935-III. С. 688).

Отрывок имеет сюжетное сходство с тем эпизодом из «(Арапа Петра Великого)» (1827), в котором обнаруживается «следствие неосторожной любви» Ибрагима и княгини Д. (Шляпкин. С. 45). Оставив замысел повести об арапе, Пушкин попробовал разработать эпизод адюльтера в драматической форме. Центральной при этом стала тема женщины, которой грозит осуждение света (тема неоднократно варьирована в таких незавершенных прозаических произведениях Пушкина, как «Гости съезжались на дачу...», 1828—1830; «На углу маленькой площади...», 1830—1831; «Часто думал я...», 1833; «Мы проводили вечер на даче...», 1835(?); см.: Якубович 1935-III. С. 689; Вольперт. С. 150).

«Парадный» характер оформления автографа позволяет думать, что данный драматический этюд имел для Пушкина самостоятельное значение (возможно — как проба жанра), и продолжения работы над этим сюжетом не предполагалось.

М. Б. Загорский квалифицировал отрывок как инсценировку Пушкиным собственного произведения. Неубедительность подобного взгляда явствует из наблюдений самого исследователя: Пушкин заменил «не только одного из главных персонажей, но и мотивировку всего эпизода» — в романе графиня боится, что родится черный ребенок, в драматическом наброске она боится, что муж, долго бывший в отсутствии, узнает о ее беременности. Кроме того, «меняется и самый характер эпизода: из трагического в романе он превращается в комедийный, с сатирической зарисовкой поведения двух любовников» (Загорский. С. 224).

Отмечалась связь отрывка с традициями французского театра, в частности — с драматургией Бомарше и его пьесой «Преступная мать» («*La mère coupable*», пост. 1792), в которой в нарушение законов жанра оправдана неверная жена. Сюжет о неверной жене Пушкин трактует более вольно, чем Бомарше: откровенное изображение на сцене последствий адюльтера шло вразрез с нормами театральной благопристойности, соблюдавшимися в комедиях и водевилях эпохи (Вольперт. С. 150).

В отличие от других пушкинских набросков комедийной направленности комментируемый отрывок написан прозой. В этом также может быть усмотрено определенное влияние Бомарше, полагавшего, что язык прозы предпочтителен для драматургии, ибо он ближе к природе, чем стихи (см. его «*Essai, sur le genre dramatique sérieux*» («Очерк о серьезном драматическом жанре» — *фр.*); см. об этом: Вольперт. С. 150).

Как и в отмеченном эпизоде «(Арапа Петра Великого)», место действия в драматическом отрывке — Париж. Графиня Д. из романа об арапе стала просто «графиней». Дорвиль — довольно распространенная французская фамилия. Персонаж с той же фамилией встречается в комедии Шабанона «Предубеждение, или Модные ссоры» («*L'esprit de parti, ou les Querelles à la mode*»), имевшейся в библиотеке Пушкина (см.: *Chabanon M.-P.-G. de. Œuvres de Théâtre et autres poésies. Paris, 1788 — Библиотека П. № 723*). Кроме того, имя Дорвиль перекликается с именем Дервиль, которым назван главный герой комедии К. Бонжура «Муж-волонита, или Урок» (см. «(Из К. Бонжура)», наст. т., с. 239—242).

С. 244, строка 11. *Граф ничего не узнает. Мужья никогда ничего не узнают.* — Ср. в «(Арапе Петра Великого)»: «Эпиграммы сыпались на ее мужа, который один во всем Париже ничего не знал и ничего не подозревал» (Акад. Т. 8. С. 6; см.: Шляпкин. С. 45).

С. 245, строка 22. *...я гибну...* — Ср. в «(Арапе Петра Великого)»: «Графиня видела неминуемую гибель» (Акад. Т. 8. С. 6; см.: Шляпкин. С. 45).

С. 245, строка 30. *...в Британию.* — Вероятнее всего, имеется в виду Бретань — провинция во Франции (см.: Якубович 1935-III. С. 689).

С. 245, строки 33 — 34. *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.* — Ср. в «(Арапе Петра Великого)»: «...публика, ожидавшая соблазнительного шума, обманулась...» (Акад. Т. 8. С. 7). Ср. также характеристику «молодого Мервиля», который старался «дать почувствовать всеми способами», что он — любовник графини Д. (Там же. С. 4; см.: Якубович 1935-III. С. 689).



## «КРИСПИН ПРИЕЗЖАЕТ В ГУБЕРНИЮ...»

(С. 247 и 502)

Автограф был приобретен в 1910 г. Императорской Публичной библиотекой за границей. В Отчете библиотеки сказано, что он представляет собой листок в 16-ю долю листа с жандармской пометой: «76» (Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1910 год. Пг., 1915. С. 99). П. О. Морозов, первым напечатавший пушкинскую запись, характеризует автограф как листок в 8-ю долю листа с водяным знаком «1832» и жандармской пометой: «76» (Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. I. Первая мысль «Ревизора» // ПиС. Вып. 16. С. 110). Л. Б. Модзалевский сообщает об автографе, что он представляет собой продолговатый листок бумаги с водяным знаком «1832» и с жандармской пометой: «76» (Модзалевский Л. Б. Рукописи Пушкина в собрании Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде. Л., 1929. С. 18). В настоящее время местонахождение автографа неизвестно; утрачен в 1925 г. (см.: Любимова М. Ю. Пушкинские материалы в Публичной библиотеке // История в рукописях и рукописи в истории: Сб. науч. трудов к 200-летию Отдела рукописей Российской Национальной библиотеки. СПб., 2006. С. 420—421).

Копии:

1) РНБ, ф. 120, № 1892, л. 39 — снята с автографа И. А. Бычковым; идентична копии Л. Б. Модзалевского (см. ниже), за исключением отсутствующего у Бычкова первоначального варианта имени героя. Воспроизведение: Любимова М. Ю. Пушкинские материалы в Публичной библиотеке. С. 416.

2) ПД, ф. 244, оп. 6, № 26 — снята с автографа Л. Б. Модзалевским в 1925 г. Между этой копией и публикацией П. О. Морозова (а также идентичной ей публикацией Н. О. Лернера: Венг. Т. 6. С. 217) имеются разночтения.

Впервые: Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. I. Первая мысль «Ревизора». С. 110.

В собрание сочинений впервые включено: Венг. Т. 6, под заглавием «[Программа «Ревизора»]» в разделе «Новые приобретения пушкинского текста и дополнения».

Печатается по копии, снятой Л. Б. Модзалевским. При выборе источника основного текста учитывается признанный авторитет Модзалевского-текстолога (достоверно известно, что, описывая рукописи Пушкина из состава Государственной Публичной библиотеки, он имел перед собой автографы). Разночтения между копией и первой публикацией автографа приводятся в разделе «Другие редакции, подготовительные материалы, варианты».

Датируется временем не ранее 1832 г. (по дважды засвидетельствованному наличию на бумаге утраченного автографа водяного знака «1832») и не позднее 1835 г. (по времени создания комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», в которой, по всей видимости, был реализован пушкинский план, записанный на утраченном листке, — см. ниже, с. 1009—1012): 7 октября 1835 г. Гоголь в письме к Пушкину просит подсказать ему сюжет для комедии, 6 декабря 1835 г. Гоголь сообщает Погодину, что отдает готовую комедию в переписку (см.: Гоголь. Т. 10. С. 379), — следовательно, пушкинский автограф никак не мог быть создан позднее этого времени.

Высказывалось предположение, что замысел может быть датирован августом — сентябрем 1833 г. по времени приключения Пушкина в Нижнем Новгороде в августе 1833 г. (см.: Гоголь. Т. 4. С. 526; коммент. В. В. Гиппиуса и В. Л. Комаровича; о самом приключении см. ниже, с. 1010—1011). С другой стороны, по свидетельству

В. И. Любича-Романовича, Пушкин говорил, что его идея «Ревизора» относится к 1820-м гг., ко времени пребывания в Новороссии (*Любич-Романович В. И. Гоголь в нежинском лицее // ИВ. 1902. № 2. С. 553*).

Комментируемая запись представляет собой план. Герою дано имя персонажа, который часто встречается во французских комедиях: Crispin (Криспен — *фр.*). Во французский театр он перешел из итальянского в середине XVII в. Такое имя позволяет думать, что реализация пушкинского плана предполагала создание комедии. Для условного предварительного обозначения персонажа Пушкин неоднократно использовал в своих драматических набросках имя актера, имеющего определенное амплу, или героя, обладающего некими ярко выраженными типичными свойствами. Так, в набросках плана «(Комедии об игроке)» (наст т., с. 232—233) персонажи названы именами актеров (Сосницкий, Вальберхова и др.), в плане «(Сцен из рыцарских времен)» герой, который впоследствии получит имя Мартын, обозначен как «Калибан» (по имени героя из «Бури» Шекспира) (наст т., с. 466). «Криспин» — своего рода амплу, определенная театральная маска. Это слуга, как правило, плут и обманщик, он действует в комедиях Мольера, Лесажа и др. В библиотеке Пушкина имелась французская анонимная комедия под названием «Les frayeurs de Crispin» («Страхи Криспена» — *фр.*) (Leyde, 1682 — Библиотека П. № 940). Криспен, или Криспин, нередко встречается и в русских переводных комедиях.

Б. В. Томашевский указал на связь пушкинского плана с комедией А. Р. Лесажа (Lesage) «Криспен — соперник своего господина» («Crispin — rival de son maître», 1707); см.: Томашевский. П. и Франция. С. 142—143. Пьеса Лесажа, одна из наиболее популярных комедий с участием Криспена, часто шла в переводе на петербургской и московской сценах в первой половине XIX в. и несомненно была известна Пушкину. Выделяя в плане Пушкина два элемента — сюжетный и бытовой, — Томашевский отмечал, что бытовые детали (губерния, губернатор, губернаторша, ярмонка) имеют русский характер, а сюжетные восходят к французской комедии. Таким образом, Пушкин взял у Лесажа сюжетную схему и собирался заполнить ее своим материалом.

В комедии Лесажа слуга Криспен, воспользовавшись случаем, решает жениться на возлюбленной своего господина и представляется его соперником, за которого героиня заочно просватана. Криспена интересует только приданое; завладев им, он собирается сбежать. Очевидно, для Пушкина важно в первую очередь то, что Криспен выдает себя за другое лицо, но этим дело не ограничивается. Выбор имени героя, вероятно, связан с определенной характеристикой персонажа. П. О. Морозов писал, что комедийный Криспин олицетворяет «добродушную и подчас глуповатую плутоватость» (*Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. I. Первая мысль «Ревизора»*. С. 111). По свидетельству В. И. Любича-Романовича, Пушкин видел своего героя Митрофанушкой, только более «обтесанным», скромным и наивным (*Любич-Романович В. И. Гоголь в нежинском лицее. С. 553*). Однако Криспен из комедии Лесажа ни первой, ни второй характеристике не соответствует: это тип развязный, достаточно нахальный, он фамильярничаёт с господами, он самоуверен, но отнюдь не глуп.

Из сюжетной схемы Лесажа Пушкин мог взять и момент сватовства с одновременным ухаживанием за матерью невесты (ср.: «Губ(ернаторша) с ним кокетнич(ает) — Крисп(ин) сватается за дочь»). В комедии Лесажа Криспен, желая добиться расположения родителей невесты, говорит матери достаточно грубые комплименты, делает вид, что ошибся, приняв мать «за предназначенное ему дитя» (оригинал

по-фр.: Théâtre français de Le Sage. Amsterdam, 1783. Т. 11. Р. 32). Муж благо-склонно взирает на ухаживания Криспена. Пушкин пишет в своем плане: «губерн(а-тор) честный дурак» — у Лесажа отец невесты может быть охарактеризован приблизительно теми же словами. Значительное различие заключается в том, что у Лесажа Криспен намеренно выдает себя за другого, а в плане Пушкина Криспина по ошибке принимают за какое-то иное лицо.

Первоначальный вариант имени главного героя — «Свиньин» — отсылает к конкретному прототипу задуманного Пушкиным героя. Это знакомый Пушкина Павел Петрович Свиньин (1787—1839), писатель, историк, путешественник, коллекционер, издатель журнала «Отечественные записки» (1818—1830), в литературных кругах имевший репутацию хвастуна и даже лгуна. Презрительно-ироническое отношение к Свиньину неоднократно засвидетельствовано в пушкинских записях. Свиньин выведен в «Детской книжке» Пушкина в сказке «Маленький лжец» (1830): «Павлуша был опрятный, добрый, прилежный мальчик, но имел большой порок — он не мог сказать трех слов, чтоб не солгать» и т. д. (Акад. Т. 11. С. 101). В «Собрании насекомых» (1830) Пушкин назвал его «российским жуком» (Там же. С. 131). 17 марта 1834 г. Пушкин записал в дневнике: «...охота лезть в омут, где пощутся Булгарин, Полевой и Свиньин» (Акад. Т. 12. С. 322). 10 апреля того же года в дневнике записано: «Говоря о Свиньине (...) Уваров сказал: надобно будет удостовериться, нет ли тут подлога. Пожалуй, Свиньин продаст за старинные рукописи тетрадки своих мальчиков» (Там же. С. 325). Имя Свиньина, таким образом, само напрашивалось на обозначение вполне определенного типа. Кроме того, Пушкину было известно приключение Свиньина, которого в 1820-х гг. в Бессарабии приняли за важного чиновника. Именно это событие и составило сюжетную основу пушкинского плана. К. А. Полевой вспоминал, как Пушкин «навел разговор на приключение Свиньина в Бессарабии, где тот был с важным поручением от правительства, но поступал так, что его удалили от всяких занятий по службе. Пушкин стал расспрашивать его об этом очень ловко и смело, так что несчастный Свиньин вертелся, как береста в огне. „С чего же взяли, — спрашивал он у него, — что будто вы въезжали в Яссы с торжественною процессиею, верхом, с многочисленною свитой и внушили такое почтение соломенным молдавским и валахским боярам, что они поднесли вам сто тысяч серебряных рублей?» — „Сказки, мивый Александр Сергеевич! сказки! Ну, стоит ли повторять такой вздор!» — восклицал Свиньин (...). „Ну, а ведь вам подарили шубы?» — спрашивал опять Пушкин и такими вопросами преследовал Свиньина довольно долго, представляя себя любопытствующим, тогда как знал, что речь о бессарабских приключениях была для Свиньина — нож острый!» (Полевой К. А. Записки // П. в восп. Т. 2. С. 63).

В письме от 7 октября 1835 г. Гоголь просил Пушкина дать ему сюжет, представляющий собой «русский чисто анекдот» для комедии в пяти актах (Гоголь. Т. 10. С. 375). Из «(Авторской исповеди)» (1847) следует, что просьба была выполнена: Гоголь сообщал, что сюжет «Ревизора» передан ему Пушкиным (см.: Гоголь. Т. 8. С. 440). В этом признании иногда усматривают одну из гоголевских мистификаций (см., например: Белоногова В. Ю. К вопросу о «пушкинском» происхождении комедии Гоголя «Ревизор» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2000. С. 120—128). Между тем воспоминания современников подтверждают не только самый факт передачи сюжета, но также и то, что Пушкин предложил Гоголю именно тот сюжет, который зафиксирован в комментируемом наброске плана. (Наиболее полный свод мемуарных свидетельств, касающихся данного вопроса, приведен

в комментариях к «Ревизору» И. А. Зайцевой и Ю. В. Манна в новом академическом собрании сочинений Гоголя: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 633—640.) В дневнике О. М. Бодянского 31 октября 1851 г. (в оригинале описка: 31 сентября), сразу после встречи с Гоголем у Аксаковых, сделана запись: «Вечер у Аксакова (...). Перед началом Гоголь, пришедший в 8 часов вечером, при разговоре, между прочим, заметил, что первую идею к „Ревизору“ его подал ему Пушкин, рассказав о Павле Петровиче Свиныне, как он, в Бессарабии, выдавал себя за какого-то петербургского важного чиновника и, только зашедши уж далеко (стал было брать прошения от колодников), был остановлен. „После слышал я, — прибавил он, — еще несколько подобных проделок, напр(имер), о каком-то Волкове”» (Осип Максимович Бодянский в его дневнике 1849—1852 гг. // РС. 1889. № 10. С. 133—134). В дневниковой записи от 29 января 1854 г., сделанной уже после смерти Гоголя, Бодянский передал свой разговор с биографом Гоголя П. А. Кулишом и несколько иначе осветил те же факты: «...я ему рассказал, что повод к сочинению „Ревизора“ был истинное происшествие, случившееся, как было мною уже замечено, в Бессарабии с П. Свиныным и рассказанное мне его близкими родственниками» (Выдержки из дневника О. М. Бодянского // Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. С. 118). По предположению В. В. Гиппиуса, Бодянский сверял гоголевское свидетельство с рассказами родственников Свинына (см.: *Гиппиус В. В.* Литературное общение Гоголя с Пушкиным // Учен. зап. Пермского гос. ун-та. Отд. обществ. наук. Пермь, 1931. Вып. 2. С. 96). О вечере у Аксаковых оставил воспоминания и Г. П. Данилевский: «За несколько месяцев до смерти Гоголя, в 1851 году, в одном известном семействе в Москве у А\*\* (...) разговор зашел о сюжетах вообще, и Гоголь чистосердечно объявил, что мысль „Ревизора“ передана ему Пушкиным, с которым едва не было подобного же события во время его поездки за материалами для истории Пугачева в Оренбург. Пушкин прибавил Гоголю, что подобная история случилась и с Свиныным, редактором первых „Отечественных записок”. Рассказ Свинына дополнил при этом г-н Бо(дянск)ий, прибавивши, что Свинын, в свою поездку в Бессарабию, где с карандашом в руках и с записною книгою останавливался перед каждым камешком и говорил с каждою торговкою, был также принят за ревизора и послужил причиною любопытнейшей мистификации, которая увлекла его до того, что он сам забылся, вообразил себя действительным ревизором и кончил тем, что стал принимать просьбы. Все это едва не кончилось для него очень и очень печально» (*Данилевский Г. П.* Украинская старина: Материалы для истории украинской литературы и народного образования. Харьков, 1866. С. 214). Комментаторы «Ревизора» полагают, что Данилевский соединил в этих воспоминаниях слышанное от Гоголя со сведениями, позднее полученными от Бодянского (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. С. 634; коммент. И. А. Зайцевой и Ю. В. Манна). Наиболее ценным из этих документов является первая дневниковая запись Бодянского: в отличие от второй его дневниковой записи и от более поздних мемуаров Данилевского она сделана по свежим следам разговора с Гоголем, из которого явствует, что писатель прямо связывал переданный ему Пушкиным сюжет с именем Свинына. А поскольку именно это имя было первоначально обозначено в пушкинском плане, можно с полным основанием считать, что комедийным сюжетом, «подаренным» Гоголю, был сюжет о Свиныне-Криспине.

О похожем эпизоде, случившемся с самим Пушкиным, Данилевский сообщает дополнительные подробности: «...услужливый знакомый, в одном из городов, куда

должен был заехать Пушкин, опередил поэта письмом к градоначальнику, где было сказано: „Пушкин едет к вам за материалами, но вы на это не смотрите; он скрывается, а наверно едет вас ревизовать!” Можно вообразить, какой прием Пушкину сделали вследствие такого письма» (*Данилевский Г. П.* Украинская старина. С. 214). Тот же случай, цитируя записки неизвестного мемуариста, передал П. И. Бартенев в примечании к опубликованным в «Русском архиве» воспоминаниям В. А. Соллогуба: «В поездку свою в Уральск, для собирания сведений о Пугачеве, в 1833 г., Пушкин был в Нижнем, где тогда губернатором был М. П. Б(утурлин). Он прекрасно принял Пушкина, ухаживал за ним и вежливо проводил его. Из Нижнего Пушкин поехал прямо в Оренбург, где командовал его давнишний приятель гр. Василий Алексеевич Перовский. Пушкин у него и остановился. Раз они долго сидели вечером. Поздно утром Пушкина разбудил страшный хохот. Он видит: стоит Перовский, держит письмо в руках и заливается хохотом. Дело в том, что он получил письмо от Б(утурлина) из Нижнего, содержания такого. „У нас недавно проезжал Пушкин. Я, зная, кто он, обласкал его, но должно признаться, никак не верю, чтобы он разъезжал за документами об Пугачевском бунте; должно быть, ему дано тайное поручение собирать сведения об неисправностях. Вы знаете мое к вам расположение; я почел долгом вам посоветовать, чтобы вы были осторожнее и пр.” Тогда Пушкину пришла идея написать комедию: „Ревизор”. Он сообщил после об этом Гоголю, рассказывал несколько раз другим и собирался сам написать что-то в этом роде. (Слышано от самого Пушкина)» (РА. 1865. № 5—6. Стб. 1212—1213). Ср. также в воспоминаниях В. А. Соллогуба: «Пушкин познакомился с Гоголем и рассказал ему про случай, бывший в г. Устюжне Новгородской губернии, о каком-то проезжем господине, выдавшем себя за чиновника министерства и обобравшем всех городских жителей. Кроме того, Пушкин, сам будучи в Оренбурге, узнал, что о нем получена гр. В. А. Перовским секретная бумага, в которой последний предостерегался, чтоб был осторожен, так как история пугачевского бунта была только предлогом, а поездка Пушкина имела целью обревизовать секретно действия оренбургских чиновников. На этих двух данных задуман был „Ревизор”, коего Пушкин называл себя всегда крестным отцом» (Там же. Стб. 1212; то же: *Соллогуб В. А.* Из воспоминаний // Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 552—553). Подробности происшествия в Устюжне известны из найденного в архиве III Отделения «Донесения новгородскому гражданскому губернатору устюженского городничего от 29/V— 1829 года». Здесь сообщалось, что 10 мая в Устюжну прибыл отставной поручик, вологодский помещик П. Г. Волков в сопровождении прислуги: двух лакеев и кучера. Болезнь задержала его в городе на несколько дней. В противозаконных действиях Волков замечен не был;стораживающими могли быть только «мальтийский знак», который он носил, и чрезвычайная любознательность приезжего: он просил показать ему острог, аптеку при лазарете, ризницу в соборе, а также посетил духовное и городское училища (см.: *Панов В. К.* Еще о прототипе Хлестакова // Север. 1970. № 11. С. 125). П. Г. Волков (ок. 1799 или 1800—1850) занимался писательской, а также издательской деятельностью и был вхож в близкие к Пушкину литературные круги (см. о нем статью В. Э. Вацура в кн.: *Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь.* М., 1989. Т. 1. С. 466—467). Слухи о его приключении в Устюжне вполне могли дойти до Пушкина и несомненно были известны Гоголю (возможно, со слов Пушкина), который упомянул Волкова, рассказывая о происхождении замысла «Ревизора» на вечере у Аксаковых (см. выше, с. 1010, первую дневниковую запись Бодянского).

Несколько иную версию происшествия в Устюжне изложил Ф. Д. Батюшков, также в связи с восходящим к Пушкину сюжетом «Ревизора»: «Пушкин привез этот рассказ из Боровичей. Место действия — Устюжна, Новгородской губ. Рассказ не вымышленный, а основанный на действительном происшествии, о котором помнят старожилы Устюжны (Батюшков ссылается на Ф. И. Родичева и Н. А. Окуневу. — *Ред.*). Даже имена сохранились в памяти: настоящая фамилия Хлестакова была — Маврин. Будучи племянником сенатора Маврина, он приехал в Устюжну, где его ошибочно приняли за сановного однофамильца — и разыгралась „комедия”» (*Батюшков Ф.* Знал ли Гоголь Россию? // *Речь*. 1913. № 301. 3 (16) ноября. С. 2). И. А. Зайцева и Ю. В. Манн указывают на два факта, подтверждающих сообщение Батюшкова. Во-первых, сенатор С. Ф. Маврин (ум. 1850) действительно существовал. Во-вторых, в прямую связь с данным эпизодом может быть поставлен следующий фрагмент из рецензии П. А. Вяземского на первое представление «Ревизора»: «В одной из наших губерний, и не отдаленной, был действительно случай, подобный описанному в „Ревизоре”. По сходству фамилий приняли одного молодого проезжего за известного государственного чиновника. Все городское начальство засуетилось и приехало к молодому человеку *являться*. Не знаем, случилась ли ему тогда нужда в деньгах, как проигравшемуся Хлестакову, но, вероятно, нашлись бы заимодавцы» (*Современник*. 1836. Т. 2. С. 294—295). Как поясняют комментаторы, «очевидно, что подразумевалась та же история с Мавриным и что рассказана она была именно Пушкиным» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. С. 637).

По некоторым сведениям, анекдот о мнимом ревизоре был известен Гоголю и ранее октября 1835 г.: по сообщению В. И. Шенрока (основанному, по-видимому, на воспоминаниях А. С. Данилевского), Гоголь, Данилевский и И. Г. Пашенко, возвращаясь в Петербург осенью 1835 г. после проведенного на родине лета, разыгрывали сюжет «Ревизора» (см.: *Шенрок В. И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1892. Т. 1. С. 364). Оценивая достоверность этих сведений, необходимо учитывать, что они, по всей вероятности, восходят к позднему рассказу мемуариста, хорошо знакомого с текстом гоголевской комедии.

Из совокупности приведенных мемуарных свидетельств видно, что в основе пушкинского плана и «Ревизора» лежит «бродячий» сюжет (ср. высказывание П. А. Вяземского: «Все это в порядке вещей, не только в порядке комедии» — *Вяземский П. А.* «Ревизор». Комедия, соч. Н. Гоголя. С.-Петербург, 1836 // *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 147). Очевидно, что Гоголь знал несколько версий анекдота о мнимом ревизоре, в том числе знал и истории, случившиеся с Пушкиным и со Свиным. Очевидно и то, что именно Пушкин, отказавшись от реализации собственного плана, подсказал Гоголю, что этот анекдот хорош для комедии. О связи пушкинского плана с «Ревизором» см. также: *Макогоненко Г. П.* Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 232—247. Отрицание зависимости комедии Гоголя от пушкинского плана см., например: *Золотусский И. П.* Гоголь. М., 1999. С. 171—174.

По сообщению П. В. Анненкова, «в кругу своих домашних Пушкин говорил, смеясь: „С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя”» (*Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 71). Эти слова, переданные, скорее всего, Н. Н. Пушкиной, Анненков относил к «Ревизору» и «Мертвым душам». Так же трактовал их и В. В. Гиппиус (см.: *Гиппиус В. В.* Литературное общение Гоголя с Пушкиным. С. 92 и след.). По мнению В. Э. Вацууро, несмот-

ря на то что в словах Пушкина звучит легкая досада, серьезных претензий к Гоголю у него быть не могло: «Поэт иногда сообщал о своих замыслах, однако подробно рассказывал о них лишь тогда, когда они переставали его интересовать. (...) это заставляет предполагать, что Пушкин не слишком дорожил замыслом о „Криспине“» (Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» // Вацуро 1994. С. 329—330). Тем не менее набросанный Пушкиным план свидетельствует о том, что он сам в какой-то момент намеревался писать комедию на сюжет, использованный впоследствии Гоголем.

С «Ревизором» принято также связывать прозаический набросок «В начале 1812 года...», датируемый 1829 г. (Акад. Т. 8. С. 402) (см.: Бонди С. М. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 107; сделанное С. М. Бонди наблюдение о связи отрывка с «Ревизором» было принято почти во всех комментариях к изданиям Пушкина). Однако с планом комедии о Криспине этот набросок не связан: в нем нет никакого намека на возможность мистификации, в нем говорится о городничем — «взяточнике», в то время как в плане комедии выведен губернатор — «честный дурак».

С. 247, строка 1. ...его принимают за ⟨нрзб⟩. — Слово, обозначающее лицо, за которое принимают Криспина, осталось нерасшифрованным. В копиях И. А. Бычкова и Л. Б. Модзалевского на месте этого слова графически воспроизведено его написание. В копии И. А. Бычкова над неразобраннным словом в скобках предложен вариант его чтения: «жандар⟨ма⟩»; этот вариант, однако, представляется малоубедительным. П. О. Морозов писал, что «загадочное» слово можно прочесть или как «Audass», или как «Andass», «причем над заглавным А, слева, поставлен знак в виде греческого φ» (Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. I. Первая мысль «Ревизора». С. 111). Б. В. Томашевский, который пользовался только копией, высказал предположение, что это — «ambass⟨adeur⟩» (посол, посланник), подчеркнув, что его догадка недостаточно обоснована (Томашевский. П. и Франция. С. 142).

## 〈ДРАМА О СЫНЕ ПАЛАЧА〉

(С. 248 и 503)

### Автографы:

1) ПД 280 — план, записанный по-французски с датой под текстом: «14 Sept (embre)» («14 сент(ября)» — *фр.*); писан чернилами на четверке фабричного листа бумаги № 250 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 109). Жандармская помета: «48». Напечатано: Неизд. П. Собр. Онегина. С. 169—170 (публ. Н. В. Измайлова).

2) ПД 261 — беловой с поправками: драматический набросок («От этих знатных господ...»); писан чернилами на одном фабричном полулисте бумаги с водяным знаком «1834» (№ 40 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского — см.: Рукоп. П. 1937. С. 102). Жандармская помета: «11». Помета: «Драматический этюд» рукой П. В. Анненкова; им же сделаны два обозначения места пушкинских вставок. По предположению Д. П. Якубовича, полулист был смежным с полулистом ПД 260 (на котором записан отрывок «И ты тут был?...» — см. наст. т., с. 250 и 1020) с жандармской пометой: «10» и был оборван, возможно, уже после смерти Пушкина (Якубович 1935-IV. С. 690). Тщательное сравнение двух листов, однако, не позволяет утверждать это: по линии обрыва листы не совпадают. Бумага одинаковая — № 40. Напечатано: Анн. Т. 7. С. 149—150 (публ. П. В. Анненкова).

Впервые: Неизд. П. Собр. Онегина. С. 169—170 (план под редакторским заглавием «Un grand seigneur»); Анн. Т. 7. С. 149—150 (драматический отрывок под редакторским заглавием «Драматический этюд»).

В собрание сочинений впервые включено: Анн. Т. 7 (драматический отрывок); КН. Т. 3 (план вместе с отрывком).

Печатается по автографам.

Датируется не ранее 1834 г. по времени использования бумаги автографа ПД 261, предположительно — 1835 г. На бумаге № 40 помимо драматических отрывков «От этих знатных господ...» и «И ты тут был?...» написан беловой автограф стихотворения «Д. В. Давыдову» («Тебе певцу, тебе герою...» — ПД 233) и отдельные страницы «Материалов для истории Петра I» (ПД 407—409) (см.: Рукоп. П. 1937. С. 302). Послание к Д. В. Давыдову написано между декабрем 1834-го и январем 1836 г. (см.: *Петрунина Н. Н.* «Д. В. Давыдову» // Стих. П. 1820—1830 гг. С. 362—376), «Материалы для истории Петра I» — в 1835 г. Бумага № 250, на которой написан план, не имеет водяного знака, однако почти все, написанное Пушкиным на этой бумаге, поддается довольно точной датировке 1835—1837 гг. (см.: Рукоп. П. 1937. С. 336). Так как план, по всей видимости, связан с отрывком (см. ниже), можно предположить, что датой его создания также является 1835 г. Число и месяц — 14 сентября — указаны в автографе.

Отрывок был соотнесен с планом Н. В. Измайловым при первой публикации плана (см. выше). И в отрывке, и в плане речь идет о вельможе, ждущем в тюрьме дня своей казни, и о его предсмертном свидании с семейством. Возможно, набрасывая драматический фрагмент, Пушкин отступил от плана, сделав отцом центрального героя не палача, а тюремщика. Но более вероятно то, что тюремщик должен был выступать лишь эпизодическим персонажем. Из его монолога следует, что на исходе ночи, когда происходит последнее свидание графа с женой и дочерью, в тюрьме дол-



жен появиться палач — ср. указание в плане: «Палач и его сын, оба присутствуют при прощании знатного семейства» (оригинал по-фр.).

Некоторые перипетии, намеченные в плане, варьируют сюжет «⟨Сцен из рыцарских времен⟩»: гнев отца, направленный против сына, стремящегося вверх по социальной лестнице и не желающего наследовать родительскую профессию; служба героя, в одном случае сулящая ему рыцарство, в другом — обеспечивающая его; любовь к женщине из высшего сословия. «⟨Сцены из рыцарских времен⟩» датируются 1834-м или (вероятнее) 1835 г. Серединой 1830-х гг. датируется и «⟨Папеса Иоанна⟩». Все эти драматические замыслы трактуют тему разрыва героя со своей средой, изображают его попытки подняться выше своего наследственного социального положения. Действие во всех случаях происходит в средние века. Таким образом, датировка отрывка и плана 1835 г. имеет определенное сюжетно-тематическое обоснование.

Из самого драматического отрывка не явствует, что действие должно происходить в средние века — детали, указывающие на это, содержатся в плане (герой становится рыцарем, попадает на турнир).

Темы государственной измены и тюремного заключения, приуроченные к средневековью, присутствуют в «Айвенго» Вальтера Скотта («Ivanhoe», 1820). В другом его «позднесредневековом» романе «Анна Гейерштейнская» («Anne of Geierstein», 1829) рассказывается о палаче. Действие «Айвенго» происходит в Англии XII в. во время правления короля Ричарда Львиное Сердце. Брат Ричарда, принц Джон, возглавляет мятеж феодальной знати против королевской власти. Сам Ричард называет этот мятеж «изменническим заговором» против короля («treasonable conspiracy against the King of England») (Scott W. The prose works. Paris, 1827. Т. 1. P. 767. Цит. по книге В. Скотта из библиотеки Пушкина — Библиотека П. № 1369; роман «Айвенго» полностью разрезан). Главнокомандующий войсками Ричарда говорит одному из главных участников заговора: «I arrest thee of high treason» ⟨«Я арестую тебя за государственную измену» — англ.⟩ (Ibid.). В 1835 г. в Михайловском Пушкин перечитывал В. Скотта по-французски — см. его письма к жене от 21 и 25 сентября 1835 г. В первом из них он выражал сожаление, что не взял с собой В. Скотта на английский язык. Современный Пушкину перевод процитированной фразы на французский звучит так: «Je vous arrête comme coupable de haute trahison» (Scott W. Ivanhoe, ou le Retour du croisé / Traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret. Paris, 1825. Т. 4. P. 236). Это же выражение «haute trahison» ⟨«государственная измена» — фр.⟩ употреблено в пушкинском плане. Король Ричард приговаривает изменников к казни (своего брата он прощает). Главы 21—24 посвящены описанию пребывания заключенных в темнице (это, правда, не государственные преступники, а пленники, захваченные для личных целей одним из главных мятежников). Заключенный в тюрьму граф Конрад из пушкинского отрывка содержится в привилегированных условиях (на что и сетует его тюремщик). В «Айвенго» один из героев — потомок последнего короля саксонской династии Ательстан Конигсбургский, — попавший в заключение, добивается, чтобы ему оказывали почет, хорошо кормили и обращались с ним, как того требует его высокое происхождение (Scott W. The prose works. Т. 1. P. 697). В замке, где держат пленников, есть и тюремщик, и палач. Возможность влияния В. Скотта на пушкинский замысел подкрепляет высказанную Д. П. Якубовичем (Якубович 1935-IV. С. 690) гипотезу о датировке замысла 1835 г.

Описание целого ряда судебных процессов, посвященных государственной измене («haute trahison»), имелось в известном Пушкину пятитомном издании: «Causes

célèbres étrangères publiées en France pour la première fois et traduites de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand etc. par une société de jurisconsultes et de gens de lettres» («Знаменитые иностранные процессы, впервые опубликованные во Франции в переводе с английского, испанского, итальянского, немецкого и проч. обществом законовеедов и литераторов» — фр.) (Paris, 1827; отсюда взят сюжет для пушкинского прозаического наброска «Марья Шонинг», 1835).

Тема преступника, тюрьмы, суда, каторги вообще, очевидно, занимала Пушкина. В его библиотеке собрано значительное число книг на эту тему: № 715 — *Causes criminelles célèbres du XIX-e siècle* (Знаменитые судебные процессы XIX века — фр.). Paris, 1827—1828; № 740 — *Chronique des Tribunaux* (Хроника судебных процессов — фр.). Bruxelles, 1835; № 790—791 — *Mémoires sur les Prisons* (Записки о тюрьмах — фр.). Paris, 1823. Т. 1—2; № 1223 — *Nougaret P. J. V. Histoire des prisons de Paris et des départemens* (История тюрем Парижа и департаментов — фр.). Paris, 1797; № 534 — *Alhoj M. Les bagnes* (Каторги — фр.). Paris, 1830; № 551 — *Appert V. Bagnes, prisons et criminels* (Каторги, тюрьмы и преступники — фр.). Paris, 1836. Некоторые из этих книг (№ 790, 791, 1223) относятся к периоду Французской революции, который сам по себе очень интересовал Пушкина. Немало страниц посвящено описанию заключенных, ожидающих смертной казни.

С. М. Бонди характеризует монолог тюремщика как «превосходно, по-шекспировски построенный на остром противоречии между зловещей темой (...) и равнодушно-профессиональным тоном самой речи» (Бонди. Статьи. С. 238). Этот контраст обыгран во многих из вышеназванных книг пушкинской библиотеки, равно как и то обстоятельство, что помимо своих профессиональных занятий тюремщик — такой же человек, как все: у него могут быть семья, дети, которых надо кормить, и иногда ему представляется возможность подзаработать. Ср., например, воспоминания заключенного в «Записках о тюрьмах»: «...около одиннадцати часов утра загремели запоры, четыре или пять дверей, которые надо было открыть, чтобы добраться до нас, завывали на своих петлях и с грохотом закрылись; наши зашевелились: это был Лебо, тюремщик, который сам пришел, чтобы вести меня на допрос. С ним был его ребенок; увидев карцер, он отступил назад и воскликнул с наивностью, свойственной его возрасту: „Карцер — о, это страшно, папа!“» (оригинал по-фр.: *Mémoires sur les Prisons*. Т. 1. Р. 47). Близкая ситуация — в «Истории тюрем Парижа и департаментов» Нугаре (*Nougaret P. J. V. Histoire des prisons de Paris et des départemens*. Р. 208).

Тюремщик фигурирует в трагедии Кюзе «Граф де Рединг», посвященной событиям Французской революции («*Le comte de Reding, tragédie, par le Chevalier de Suzey*. Paris, 1826 — Библиотека П. № 1371). Заглавный герой посажен в тюрьму, к нему пытается проникнуть его возлюбленная. В одной из сцен трагедии тюремщик выговаривает себе немалую мзду, чтобы впустить ее к узнику. В известной Пушкину книге «Записки, относящиеся к истории Французской революции, написанные Сансоном, исполнителем судебных приговоров во время революции» (*Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française par Sanson, exécuteur des arrêts criminels pendant la Révolution*. Paris, 1829) встречается упоминание о тюремщике — папаше Вадебу, который очень дорого продавал право навещать заключенных (Т. 1. Р. 296). Ср. у Пушкина: «...и хоть бы что-нибудь в руку перепало...».

«Запискам Сансона» Пушкин уделил особое внимание. По всей видимости, эта книга была составлена по инициативе издателя разными авторами с ведома самого Сансона (см.: Якубович 1935-IV. С. 694), казнившего Марию-Антуанетту, Елиза-

вету, сестру Людовика XVI, герцога Орлеанского и др. Отец Сансона казнил Людовика XVI. В заметке для «Литературной газеты» (1830. № 5. 21 янв.) Пушкин сознавался: «...с нетерпением, хотя и с отвращением, ожидали мы *Записок парижского 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 священных, и ненавистных?» (Акад. Т. 11. С. 94). «Записки Сансона» выражают явный протест против смертной казни. Присутствуя при четвертовании преступника, Сансон начинает испытывать отвращение к профессии отца. Актуальная для Пушкина тема о сыне палача развивается и в других эпизодах, где отец посвящает Сансона в тонкости своего ремесла, сообщая при этом разные сведения, так сказать, прикладного характера (о том, кому положено завязывать глаза перед казнью, кого обезглавливают саблей и т. п., — подобного рода детали содержатся и в словах пушкинского тюремщика). Мемуары Сансона не были уникальны; в 1830 г. вышли мемуары парижского палача, казнившего во время террора: *Mémoires de l'exécuteur des hautes œuvres, pour servir à l'histoire de Paris pendant le règne et le terreur*, publiés par M. A. Grégoire (Записки палача, относящиеся к истории Парижа времен монархии и террора, опубликованы М. А. Грегуаром — фр.). Bruxelles, 1830.

Упомянутая в заметке Пушкина «страшная страница» Жозефа де Местра (Maistre J. de) — фрагмент его книги «Санкт-Петербургские вечера» («*Les soirées de Saint-Petersbourg*», 1820; у Пушкина имелось издание 1831 г. — Библиотека П. № 1123), посвященный палачу. В первой «беседе» «Вечеров...» Ж. де Местр говорит о человеке этой ужасной профессии, внешне таком же, как все, но на самом деле совершенно особенном. Он вынужден жить в отдалении от людей, только благодаря жене и детям он знает, как звучит человеческий голос, иначе он слышал бы лишь стоны и вопли. Человек ли это? Да, так как Бог допускает его в свои храмы и позволяет молиться. См.: *Местр Ж. де. Санкт-Петербургские вечера*. СПб., 1998. С. 31—32.

Тема палача, интересовавшая Пушкина и в предыдущие годы (ср. его впечатления от образа палача в поэме К. Ф. Рылеева «Войнаровский» (1825), выраженные в письме к П. А. Вяземскому от 25 мая—середины июня 1825 г.), широко представлена в художественной литературе. Нередко она развивается на том же контрасте зловещего и обыденного, на котором построена у Пушкина обрисовка тюремщика. Такова глава «Палач» в нравившемся Пушкину романе Ж. Жанена «Мертвый осел, или Гильотинированная женщина» (*Janin J. L'âne mort, ou la Femme guillotinée*. Paris, 1829; см.: Якубович 1935-IV. С. 693). Здесь изображена прелестная гостиная, украшенная веселыми гравюрами, и кабинет благородного строгого стиля, в котором хозяин дома дает урок внуку. Герой романа пришел просить палача оказать ему милость — отдать тело и голову приговоренной к смерти. Палач говорит, что рассчитывать на его милость можно не больше, чем на милосердие падающей скалы. Герой предполагает, что палач часто чувствует себя очень несчастным. Тот отвечает, что он не более несчастен, чем скала; его право — законное, его не может отменить ни революция, ни анархия, ни империя, ни реставрация. Пострадать может всякий: и король, и простолыдин — палач же нужен всегда. В кабинет входят дочь и жена хозяина. Жена напоминает, что они будут ждать его к обеду, и просит мужа оставить для нее волосы казненной, если они окажутся достаточно хороши. Но палач уже обе-

щал отдать тело и голову, поэтому, целуя жену, он предлагает ей подождать до другого раза.

Намеченная в пушкинском плане социальная коллизия, связанная с сыном палача, и его конфликт с отцом, обусловленный тем, что в Западной Европе профессия палача передавалась по наследству, легли в основу многих романов и драм 1820—1830-х гг. В этом ряду называют роман Ф. Купера «Палач, или Аббатство виноградарей» («*The Headsman, or the Abbaye des Vignerons*», 1833; см.: Якубович 1935-IV. С. 694). У Пушкина имелся его французский перевод (Библиотека П. № 823: *Cooper F. Œuvres*. Paris, 1833. Т. 11 / Trad. de M. de Defaucoupret; роман разрезан), а также английский подлинник (Библиотека П. № 584: Baudry's collection of Ancient and Modern British Novels and Romances. Paris, 1833. Vol. 50: *Cooper F. The Headsman, or The Abbaye des Vignerons*; разрезаны только с. 1—51). В романе Купера, как и в пушкинском плане, любовная коллизия осложнена социальной. Главная героиня, дочь знатного бернского гражданина, влюблена в молодого человека, спасшего жизнь ей и ее отцу. Отец дает согласие на их брак, несмотря на то, что молодой человек незнатного происхождения. Но выясняется, что он — сын палача, и тогда брак становится немислим. В конце концов конфликт разрешается, так как оказывается, что на самом деле герой — сын итальянского дожа. Палач обрисован в романе с большой симпатией как достойный и благородный человек. Однако, будь герой его сыном, сюжет не имел бы счастливой развязки. Нет счастья и очаровательной дочке бернского палача: ее свадьба срывается.

Палач действует в вероятно известных Пушкину драмах А. Дюма (Dumas) «Ричард Дарлингтон» («*Richard Darlington*», 1831; написана в соавторстве с П.-П. Губо (Goubaux) и Ж.-Ф. Бёденом (Beuden); см.: Якубович 1935-IV. С. 693) и «Екатерина Говард» («*Cathrine Howard*», 1834). Герой первой драмы — честолюбивый Ричард Дарлингтон — не знает, кто его настоящие родители. Случайно он узнает, что его мать — очень знатная особа, и начинает воображать, будто его отец — сам король. Ради карьеры Ричард идет на предательство и убийство собственной жены, однако в финале все его планы рушатся, ибо выясняется, что его отец — палач. В «Екатерине Говард» приговоренная к казни главная героиня уговаривает палача за очень большое вознаграждение скрыться из города навсегда, чтобы казнь не состоялась или хотя бы была отложена (V, 3). Поколебавшись, палач уходит из города вместе с семьей.

В мелодраме Р. Ш. Гильбера де Пиксерекура (Guilbert de Pixérécourt) и В. А. М. Дюканжа (Ducange) «Польдер, или Амстердамский палач» («*Polder, ou le Bourreau d'Amsterdam*», 1828) изображен сын палача, решившийся порвать со своим «позорным званием» (Якубович 1935-IV. С. 693). Пушкин знал «Жизнь игрока» Дюканжа; весьма вероятно, что ему была известна и популярная мелодрама об амстердамском палаче, шедшая в 1829 г. на московской и петербургской сценах (ИРДТ. Т. 3. С. 297) и переведенная на русский язык (Пиксерекур [Р. Ш.], Дюканж В. Польдер, амстердамский палач: Романтическая мелодрама в 3-х действиях / Пер. П. Н. Арапова. М., 1829). Чтобы избежать уготованной ему судьбы, сын амстердамского палача Польдер бежит в Индию с грудной дочерью. Он отказывается от отцовского имени: «...оно для меня постыдно; покидаю свое семейство, уступая ему кровавое наследство» (Там же. С. 33). Через двадцать пять лет он возвращается на родину под чужим именем. Он богат, становится благодетелем города, всеми любим и счастлив. Но находится человек, который узнает его, а так как отец Польдера только что умер, Польдер должен теперь занять его место. Сын палача не мо-

жет распоряжаться своей судьбой: «„Ты рожден служителем правосудия”. — „Но разве я не избавлен от этой преступной обязанности тем, что отрекся от своего имени, от своего семейства и состояния, расторгнув все свои связи?» — „Ты не вправе был этого сделать» (Там же. С. 116). События развиваются таким образом, что герой должен казнить возлюбленного своей дочери, который, защищаясь, убил негодяя. Польдер находит выход: он отрубает себе руку. Казнь отложена, приговоренный прощен, а Польдеру за его заслуги перед городом разрешено оставить профессию палача, но жить в Голландии запрещено. Таким образом, хотя для молодых героев пьесы все заканчивается благополучно и даже сам сын палача освобождается от своего зловещего наследства, это стоит ему больших страданий, увечья и запрета жить на родине.

В минуту отчаяния Польдер восклицает: «Ни один преступник, уличенный в злодействе, не запятнает свое потомство пагубнейшим клеймом. Есть ли судьба нашей злосчастнее?» (с. 65). Этот мотив типичен для произведений, посвященных судьбе сына палача. Молодой герой из романа Ф. Купера (см. выше, с. 1018) говорит, что из всех несчастий, которые могут обрушиться на человека, самое несправедливое то, которое преследует семью палача, а из всех благ ни одно не может быть более несправедливым, чем привилегии, которые зависят от случайности рождения (*Cooper F. Œuvres*. Т. 11. Р. 70). Попытки бороться против этой случайности, как правило, не имеют успеха. В «Екатерине Говард» А. Дюма между героиней и палачом происходит характерный диалог. Екатерина спрашивает, не считает ли он свое ремесло ужасным. Да, он считает, что оно ужасно. Зачем же он его выбрал? Он выбрал его потому, что дед завещал его отцу, а отец — ему самому. Но было время, когда он готов был пожертвовать половиной жизни, лишь бы сменить свое ремесло. Однако ему пришлось смириться и привыкнуть (V, 3).

Таким образом, Пушкин избирает для своего драматического замысла неразрешимый конфликт и ставит героя в безвыходное положение. Если человек низкого происхождения в исключительных случаях может подняться по социальной лестнице (ср. «⟨Сцены из рыцарских времен⟩», в которых, впрочем, отсутствует счастливый конец), то сын палача в принципе не может избавиться от тяготеющего над ним проклятия. Дошедший до нас план пушкинского замысла заканчивается фразой о том, что герой получает руку знатной и любимой им девушки, однако затем следует: «etc» (⟨и т. д.⟩ — *лат.*). Какое развитие драматического действия обозначено этой аббревиатурой — неизвестно, может быть, замысел и не имеет счастливого окончания. К счастливой концовке Пушкин мог привести своего героя лишь в нарушение как социальной, так и литературной традиции.

## «И ТЫ ТУТ БЫЛ?»

(С. 250 и 505)

Автограф (ПД 260) — белой с поправками; писан чернилами на фабричном полулисте. Бумага № 40 по описанию Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского (см.: Рукоп. П. 1937. С. 102); жандармская помета: «10». На автографе — пометы рукой П. В. Анненкова: карандашом проставлены тире, дописаны слова и обозначены места вставок. Вероятно, другой рукой и, возможно, позднее карандашом проставлены тире, отмечающие начала реплик. Напечатано: Анненков. Материалы 1855. С. 277.

Впервые: Анненков. Материалы 1855. С. 277.

В собрание сочинений впервые включено: Анненков. Материалы 1855; Генн. 1859. Т. 5.

Печатается по автографу.

Датируется не ранее 1834 г., предположительно 1835 г. по бумаге (обоснование датировки см. в примеч. к написанному на той же бумаге наброску «〈Драмы о сыне палача〉» — наст. т., с. 1014).

Д. П. Якубович считал вероятной связь данного отрывка с наброском «〈Драмы о сыне палача〉» (автограф ПД 261, жандармская помета: «11»), так как полагал, что оба они писались на смежных полулистах одного листа, разорванного, возможно, уже после смерти Пушкина (Якубович 1935-V. С. 700). Однако сравнение листов не подтверждает этого: хотя бумага одинаковая, линия обрыва не совпадает. Содержательно общим для двух этих отрывков (но также и для таких драматических замыслов Пушкина 1830-х гг., как «〈Сцены из рыцарских времен〉» и «〈Папесса Иоанна〉») является то, что в них развивается коллизия между представителями разных социальных слоев.

Первый публикатор отрывка П. В. Анненков квалифицировал его как «драматический этюд» (Анненков. Материалы 1855. С. 277), однако это жанровое определение вызывает сомнение: в диалоге отсутствуют свойственные драматической форме обозначения действующих лиц или ремарки (отсутствующие, впрочем, и в таких стихотворных набросках, как «〈Комедия об игроке〉», «Насилу выехать решились из Москвы...», «〈Из К. Бонжура〉», имеющих безусловно драматическую природу).

Высказывалось предположение, что отрывок восходит к какому-либо иностранному источнику (см.: Якубович 1935-V. С. 700), который, однако, так и не был обнаружен. Ситуация, изображенная в отрывке, имеет некоторое сходство с эпизодом из книги «Мемуары, относящиеся к истории Французской революции, написанные Сансоном, исполнителем судебных приговоров во время революции» («*Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française par Sanson, exécuter des arrêts criminels pendant la Révolution. Paris, 1829*»), несомненно известной Пушкину (см. о ней примеч. к «〈Драме о сыне палача〉» — наст. т., с. 1016—1017). Сансон рассказывает, как к церкви Марии Магдалины, которую перестраивают в Храм Славы, подъезжают три всадника. Один из них — Наполеон. Рабочий, одностопный инвалид, заговаривает с ним, не зная, кто это. Инвалид вспоминает военные походы. Наполеон спрашивает его, получил ли он вознаграждение. «„Oui, deux cent cinquante francs de pension; ce n'est pas le diable: avec cela il faut piocher, quand on a femme et enfants". — „Sont-ce des garçons?" — „Nous n'avons que faire de filles; des garçons toujours des gar-

çons...» *«„Да, двести пятьдесят франков пенсии, это не много: приходится работать, когда у тебя жена и дети”. — „Мальчики?” — „Зачем нам девочки? Мальчики, все мальчики...”» — фр.)* (Mémoires (...) par Sanson. Т. 1. Р. 17). Наполеон заверяет инвалида, что ему должны дать крест, и велит одному из сопровождающих записать его имя. *«„Comment vous appelez-vous?” — La question s'adressait à la jambe de bois. „Jacques Froissac de la Corrèze”»* *«„Как вас зовут?” — Вопрос был обращен к одному.* *„Жак Фруассак из Корреза”» — фр.)* (Ibid. Р. 18). Наполеон говорит, чтобы он пришел на следующий день на парад, где будут награждаться солдаты и инвалиды. Ветеран благодарит его и просит напомнить о нем Наполеону, которому он в пустыне дал напиток из своей фляги. *«Il s'en souviendra»* *«Он вспомнит» — фр.)* (Ibid. Р. 19) — отвечает Наполеон и замолкает, о чем-то задумавшись. Потом обращается к своим спутникам: *«Allons (...) messieurs; reprenons notre promenade...»* *«Пойдемте, (...) господа, продолжим нашу прогулку...» — фр.)* (Ibid. Р. 20). В пушкинском наброске можно усмотреть отдаленные переключки с данным эпизодом, однако предложенное соотнесение их более чем гипотетично.

С. 250, строка 17. *...абervilleская рана...* — По догадке Д. П. Якубовича, здесь — описка Пушкина: речь должна идти об «аббевильской ране». Неподалеку от Аббевиля (Abbeville — город на севере Франции), в районе местечка Креси, английские войска под командованием короля Эдуарда III разгромили французов в 1346 г. Битва при Креси явилась первым крупным сражением Столетней войны 1337—1453 гг. В 1368 г. французские войска вновь заняли Аббевиль. Если данная догадка верна, действие в пушкинском отрывке должно происходить в XIV в. (Якубович 1935-V. С. 700).

## 〈ПАПЕССА ИОАННА〉

(С. 251 и 506)

Автограф (в тетр. ПД 846, л. 23) — план, написанный по-французски. В конце плана, после отчеркивания — запись: «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» («Если это драма, она слишком будет напоминать Фауста — лучше сделать из этого поэму в стиле Кристабель или же в октавах» — фр.). Напечатано: Анненков П. В. Литературные проекты Пушкина: Планы социального романа и фантастической драмы // ВЕ. 1881. № 7. С. 50—51 (из приписок на полях напечатаны: «Elle devant St. Simon», «Amour, jalousie, duel», «en récit»; запись после отчеркивания, отразившая раздумья Пушкина над жанровой формой и стилем намечаемого произведения, вынесена в комментарий — с. 53). В. Е. Якушкин, не обратив внимания на комментарий Анненкова, внес приписку в основной текст, считая что публикует ее впервые (Якушкин. № 12. С. 523). Две приписки на полях («La passion du savoig» и «L'ambition») напечатаны: КН. Т. 3. С. 456, примеч. (публ. Ю. Г. Оксмана). Черновые варианты: ГИХЛ 1931. Т. 3. С. 565—566, примеч. (публ. Ю. Г. Оксмана). Факсимильное воспроизведение: Раб. тетр. Т. 8.

Впервые: ВЕ. 1881. № 7. С. 50—51.

В собрание сочинений впервые включено: Ефр. 1882. Т. 4. С. 488—489 (раздел «Библиографические примечания»; по публикации Анненкова).

Печатается по автографу.

Датируется 1834 или (более вероятно) 1835 г. по положению в тетради: на л. 22 и 24 — черновики «Мыслей на дороге», относящиеся к началу 1834 г., на л. 23 об. — писанный теми же чернилами, что и план драмы о папессе, план «〈Сцен из рыцарских времен〉» («Un riche marchand de drap...»), относящийся к 1834—1835 гг. (см.: Оксман 1935. С. 695). Поскольку работа над «〈Сценами из рыцарских времен〉» с большей вероятностью может быть отнесена к 1835 г. (см. примеч. к ним, наст. т., с. 938), датировка «〈Папессы Иоанны〉» этим же годом также является более вероятной.

Записав основной план (до слов: «Le diable l'emporte»), возможно не имевший поначалу определенной жанровой отнесенности, Пушкин приступил ко второму этапу работы, отчетливо связанному с драматическим замыслом. На этом этапе был сделан ряд помет на левом поле листа. Четырьмя расположенными здесь опоясывающими скобками весь текст был разбит на четыре больших фрагмента. Первый из них заканчивается фразой: «Elle fuit pour aller en Angleterre(?) étudier à l'université». Слева поставлена помета: «Acte I». Второй фрагмент включает следующие два абзаца («Jeanne à l'université ~ les moines se plaignent...»). Поставленная слева помета: «en récit» указывает, что фрагмент, отчеркнутый скобкой, должен быть исключен из драматического действия и дан «в рассказе», однако место, к которому должен быть отнесен рассказ, не обозначено. Следующими двумя скобками отчеркнуты второй и третий акты. Первоначально ко второму акту были отнесены пункты: «Jeanne à Rome, cardinal, le rare meurt — elle est faite rare». Но затем Пушкин продолжил скобку, захватив ею первую строчку следующего абзаца: «Jeanne commence à s'enpuier. Arrive l'ambassadeur d'Espagne».

Кроме этих помет, на левом поле листа имеется еще несколько записей, назначение которых менее очевидно. Напротив строки: «et orgueil de la fille. Elle fuit pour aller



en Angleterre (?)» на полях приписано: «*Elle devant St. Simon*». Точное место этой вставки в автографе не отмечено. Вставка сделана до деления плана на акты, так как линия скобки, отмечающей первый акт, прерывается, дойдя до указанной записи, и затем продолжается ниже (см. воспроизведение листа с автографом плана в наст. т.). У начала второго абзаца слева приписано: «*la passion du sav(oir)*», а у начала третьего абзаца: «*l'ambition*». Вероятнее всего, эти записи указывали на основное содержание событий, намеченных в соответствующих абзацах. Расположенная на том же левом поле запись «*Amour, jalousie, duel*» еще П. В. Анненковым истолкована как вставка, место которой, не отмеченное Пушкиным, определено по контексту: после слов «*Elle se lie avec un jeune gentilhomme espagnol*». Это представляется весьма убедительным, в отличие от других решений Анненкова, который истолковал помету «*en récit*» как продолжение записанных на полях слов «*Amour, jalousie, duel*» и отнес весь фрагмент, выделенный второй круглой скобкой, ко второму акту. Фраза «*Jeanne commence à s'ennuyer. Arrive l'ambassadeur d'Espagne*» отнесена к третьему акту. Интерпретация Анненкова была принята последующими изданиями, однако при обращении к рукописи она не кажется достаточно обоснованной, поскольку не учитывает описанных выше особенностей автографа. Приписка на полях «*Elle devant St. Simon*» интерполирована Анненковым в начало второго абзаца (вместо «*Elle*» напечатано: «*Jeanne*»; то же решение — в Ефр. 1887. Т. 4 и в Венг. Т. 5). В издании КН, где впервые напечатаны все сделанные на полях приписки, они приведены в примечании с пояснением: «позднейшая приписка на полях рукописи» (КН. Т. 3. С. 456; то же решение — в ГИХЛ 1934 и ГИХЛ 1935). В последующих изданиях (Пушкин 1935; Асад в 9 т.; Асад в 6 т.; Акад.) все эти приписки интерполированы в основной текст. Запись «*la passion du sav(oir)*» помещена между первым и вторым абзацем, записи «*Elle devant St. Simon*» и «*l'ambition*» — в конце первого акта. Все эти решения, предложенные Ю. Г. Оксманом, представляются малообоснованными. В Акад. в 10 т. (2) изменено местоположение ремарки «*en récit*»: после нее через двоеточие следует объединенный в один абзац фрагмент «*Jeanne à l'université ~ Les moines se plaignent...*», по-прежнему оставленный в составе второго акта.

После того как план драматического произведения был в общих чертах продуман, у Пушкина появились сомнения, отраженные в заключительной авторской ремарке: «*Si c'est un drame...*» и т. д. — отделенной от плана тремя рядами коротких горизонтальных линий.

Первое упоминание о папессе встречается в рукописи француза-доминиканца Стефана Бурбонского (Stephanus de Borbone, ум. 1261) «*De septem donis spiritus*» («О семи дарах духа святого» — лат.) (XIII в.). См. о нем и фрагменты рукописи: Echarid J. *Scriptores ordinis prædicatorum recensiti*. Paris, 1719. Т. 1. P. 184—194, 367; подробный обзор и анализ первых источников, зафиксировавших предание о женщине-папе, см.: Бильбасов В. А. Женщина-папа: (Средневековое сказание) // Бильбасов В. А. Исторические монографии. СПб., 1901. Т. 1. С. 128—141; Döllinger J. J. I., von. *Die Papst-Fabeln des Mittelalters*. München, 1863; D'Onofrio C. *La papessa Giovanna*. Roma, 1979. В трактате Стефана Бурбонского говорится: «*Accidit autem mirabilis audicia imo insania circa annum Domini MC ut dicitur in chronicis. Quædam mulier litterata & in arte notandi edocta, assumto virili habitu, & virum se fingens, venit Romam & tam industria quam litteratura accepta, facta est notarius curiæ, post diabolo procurante cardinalis, post papa. Hæc imprægnata cùm ascenderet peperit. Quod cùm no-*

visset Romana iustitia, ligatis pedibus ejus ad pedes equi distracta est extra urbem, & ad dimidiam leucam a populo lapidata, & ubi fuit mortua ibi fuit sepulta, & super lapidem super ea positum scriptus est versiculus: „Parce pater patrum papissæ prodere partum”» («В 1100 году, как говорят хроники, случилась чудная, даже безумная дерзость. Какая-то женщина, образованная и опытная в искусстве писать, облачившись в мужскую одежду и выдавая себя за мужчину, прибыла в Рим и здесь, как за свою деятельность, так и за образование, была сделана сперва нотарием курии, затем, по уещению дьявола, кардиналом, наконец папой. Идя в процессии уже беременной, она родила. Когда римская юстиция узнала это, паписса за ноги привязана была к ногам лошади, таким образом вытащена за город и в полумиле от него побита народом камнями; она была погребена на том же месте, где и умерла, а на камне, над ней положенном, писан был стих: „Отец отцов, не сообщай о родах паписсы”» — *лат.*) (цит. по: *Echard J. Scriptores ordinis prædicatorum recensiti. T. 1. P. 367*). Распространение легенды связано с получившей широкое хождение хроникой, составленной Мартином Поляком (*Martinus Polonus, ум. 1278*) «*Chronicon summorum pontificum imperatorumque ac de septem aetatibus mundi*» («Хроника великих первосвященников и императоров и о семи временах мира» — *лат.*), куда предание о папессе вошло в следующей трактовке: «*Post Leonem Iohannes Anglicus natus Maguntinus sedit annis II, mensibus quinque et diebus IV, et mortuus est. Qui, ut assertitur, 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 imprægnata (... ) cum de S. Petro in Lateranum procederet, angusta via Coliseum inter et S. Clementis ecclesiam peperit; et statim mortua ibidem, ut dicitur, sepulta fuit*» («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. Клементя она родила, тотчас же умерла и там же, как говорят, была погребена» — *лат.*) (цит. по: *Оксман 1935. С. 696*).

Переведенная на многие языки хроника Мартина Поляка стала основой для многочисленных повторений и дополнений рассказа о женщине-папе в последующих хрониках, историях и сборниках религиозно-апокрифического содержания. Таких источников сведений о папессе к 1830-м гг. насчитывалось около двухсот. Среди авторов, использовавших легендарные данные об Иоанне VIII, — Боккаччо, Петрарка, Ян Гус (см.: *Бильбасов В. А. Женщина-папа. С. 138—141*).

Как отметил Ю. Г. Оксман, в библиотеке Пушкина оказался полностью разрезанным первый том «Истории папства» М. Анриона (*Henrion M. Histoire de la Papauté. Paris, 1832 — Библиотека П. № 980*), где на с. 233—240 говорится об Иоанне VIII. На с. 234 легендарная фабула упомянута, но подробно не излагается. Другим, гораздо более близким источником для Пушкина была также имевшаяся в его библиотеке книга Ф.-А. Лёве-Веймара «Обозрение истории немецкой литературы» (*Loève-Veimars F.-A. Résumé de l'histoire de la littérature allemande. Paris,*

1826 — Библиотека П. № 1109). На с. 117—120 здесь изложен сюжет мистерии Дитриха Шернберга (Dietrich Schernberg, XV в.) «Apotheosis Iohannes VIII Pontificis Romani. Ein schön spiel von fraw Jutten welche Babst zu Rhom gewesen und aus ihrem Vebstlichen scriinio pectoris auff dem Stuel zu Rhom ein kindlein zeuget» (⟨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» — нем.) (1480) — первого известного опыта драматической обработки сюжета. В передаче Лёве-Веймара содержание немецкой мистерии таково: «Cet ouvrage 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 tourmens 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 amans 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 long-temps combattu, la papesse succombe dans une grossesse, et le démon de l'impénitence emporte son âme dans l'enfer, où Lucifer et les démons l'accueillent avec des ris moquers et la martyrisent» (⟨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 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» — фр.) (Loève-Veimars F.-A. Résumé de l'histoire de la littérature allemande. P. 117—119).

В то же время Ю. Г. Оксман указал, что «замечательный свод всех исторических и литературных данных о папессе Иоанне» содержится в «Историческом словаре» Пьера Бейля, сохранившемся в библиотеке Пушкина (*Bayle P. Dictionnaire historique et critique. Paris, 1820. Т. 11. Р. 353—388* — Библиотека П. № 586). На с. 354, 366—369, 377 и 383 приводятся разные варианты сюжета о папессе (страницы разрезаны). Из этого источника Пушкин мог почерпнуть многие «фабульные материалы, положенные в 1834—1835 гг. в основание драмы о папессе» (Оксман 1935. С. 696).

Легенда о папессе была использована в одноактной комедии-водевиле Ф.-П.-О. Леже (Léger) «Папесса Иоанна» («*La papesse Jeanne*», 1793), в качестве антиклерикальной сатиры пользовавшейся успехом в годы якобинской диктатуры, а также в одноименном водевиле А.-Ж.-Б. Симонена (Simonin), Т. Незеля (Nezel) и Б. Антье (Antier), поставленном в Париже в 1831 г. Пушкин, по достаточно убедительному предположению Оксмана, мог либо знать эти произведения, либо по крайней мере иметь представление о последнем из них по французской и английской прессе его времени (см.: Оксман 1935. С. 698). Наконец, у Пушкина имелась поэма Касти «Папесса» в парижском издании 1821 г. на итальянском языке (*Casti G. V. Novelle. Parigi, 1821. Т. 3. Р. 87—170, 319—337* — Библиотека П. № 709; см.: Оксман 1935. С. 698; *Микелис Ч. Дж. де. Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина // ПиС (Нов. сер.). СПб., 2000. Вып. 2 (41). С. 32, 34*). Поэма Касти снабжена обширным авторским комментарием, где приводятся различные источники сведений о папессе. Свое отношение к выбранному сюжету с исторической и поэтической точки зрения Касти выразил так: «*Io non pretendo di risolvere questa questione, e lascio a ciascheduno la libertà di creder ciò che stima più conforme alla ragione e alla sana critica; ma siccome ho impreso a porre in poesia questo soggetto, che mi sembrò esserne suscettibile, acciò non si creda ch'egli sia del tutto privo di appoggi e di autorità dei più rispettabeli scrittori ecclesiastici, oltre alle note indicate nel corpo della poesia ove mi prave che cadessero opportune, e che qui sotto si troveranno esposte, ho creduto di dover ad esse premettere...*» («Не утверждаю, что решил этот вопрос, и оставляю каждому свободу думать то, что он полагает отвечающим разуму и здравому суждению; но поскольку я взялся переложить в стихи эту материю, которая для того показалась мне годной, то, дабы никто не помыслил, что она совершенно лишена поддержки и подтверждения самых уважаемых писателей церковных, помимо примечаний, указанных в самой поэме, где мне показалось это уместным, и находящихся ниже, счел себя обязанным предпослать им...» — *ит.*, пер. А. О. Демина) (*Casti G. V. Novelle. Т. 3. Р. 320*). Далее следует список рукописей, старых изданий и современной литературы о папессе. В 1831 г. журнал «Телескоп» поместил заметку об исследовании «*Das Märchen von der Pāpstin Johanna, aufs neue erörtert von Dr. W. Smets*» («Сказание о папессе Иоанне, заново пересмотренное доктором В. Сметсом» — *нем.*) (Köln, 1829), в которой примечательна не столько оценка книги, содержащей документальную мысль, близкая к пушкинскому пониманию подобных проблем: «...в существе дела весьма маловажно, — действительно ли подобная сказка имеет историческое основание или нет — если она, хотя как сказка, нашла всеобщий ход и распространилась повсюду. Уже то одно, что нелепая выдумка о женщине-папе могла составить и весьма долго пользовалась доверенностью, — не менее важно, как и то, если б 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» (Телескоп. 1831. Ч. 1. № 2. С. 254; см.: Оксман 1935. С. 698).

Если в более или менее официальных хрониках и исторических сочинениях выдерживается официальное имя папы Иоанна VIII, то в легендарно-апокрифической и литературной разработке темы встречаются имена Агнеса, Джильберта (в латинском трактате Дж. Боккаччо «Знаменитые женщины» («*De claris Mulieribus*»), гл. 96), Изабелла, Маргарита, Доротея, Ютта и др. Пушкин сохранил основное имя в его французском звучании, отцу героини дал имя, встречающееся у Боккаччо, и тоже на французский манер — Жильбер. Маловероятно, что Пушкину был известен латинский трактат Боккаччо, однако ссылки на него и упоминание имени «*Gilberta*» есть в комментарии Касти к его «Папессе» (*Casti G. B. Nouvelle*. Т. 3. P. 324, 326).

Сохранилась русская лубочная гравюра середины XVIII в., восходящая к более раннему греческому хронографу. В IX в., говорится в тексте при картинке, бес написал над входными дверями собора Петра и Павла в Риме шесть букв П. Затем бес превратился в юношу и стал спрашивать римлян, что эти буквы обозначают. Римляне не могли расшифровать их и упростили юношу за большую плату растолковать им смысл надписи. «Бес же, растолковав им 6 покоев (т. е. шесть букв П. — *Ред.*) и исчезе. По его ж речению збытся сие вскоре». Надпись дана на картинке «по-римски»: «папа перит пуэрум пенти петри паули»; и в искусственно перевернутом виде — «по-словенски»: «папа родит робенка перед дверми церковными у Петра и Павла» (см.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки: Атлас. СПб., 1881. Т. 3. № 713. Воспроизведение картинки см.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. 2. С. 415 (№ 290)). Лубочная картинка могла иметь хождение в XIX в. и быть известной Пушкину.

В многочисленных разработках легенды само центральное событие и его итог — рождение папой ребенка — неизменно связаны с дьявольской силой, с происками бесов или сатаны (ср. описанную выше картинку). Это обстоятельство объясняет появление «демона знания» в первом акте пушкинского плана и «дьявола» — в финале.

Существовало предание, что после скандала с папой Иоанном VIII был введен обычай ощупывать во время процедуры избрания нового папы половые органы претендента, который водружался на специально прорезанное мраморное седалище. Этот обряд был пародирован Петром I в разработанной им церемонии избрания князя-папы и внесен в «Устав всешутейшего и всепьянейшего собора» (см. об этом: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. 2. С. 415; Микеллис Ч. Дж. де. Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина. С. 31), что могло быть известно Пушкину, изучавшему в период составления плана пьесы о папессе огромное количество исторических материалов, связанных с жизнью и деятельностью Петра Великого.

Публикатор и первый комментатор плана пьесы П. В. Анненков подчеркивал связь замысла пьесы со «⟨Сценами из рыцарских времен⟩». Такая связь подсказывалась выраженным самим Пушкиным опасением, что сюжет, организованный в драматической форме, может напоминать «Фауста». В «⟨Сценах из рыцарских времен⟩», писал Анненков, «Фауст должен был явиться в дальнейшем несостоявшемся их продолжении с тем же выражением и в тех же функциях, какие автор хотел ему

предоставить по своей собственной, оригинальной мысли и в драме, нас занимающей». Жанна и Франц, в истолковании Анненкова, — «одно и то же лицо в двух видах» (Анненков П. В. Литературные проекты Пушкина. С. 54—57).

Общим мотивом обоих замыслов Анненков считал финальное появление дьявола в «〈Папессе Иоанне〉» и Фауста на хвосте дьявола в «〈Сценах из рццдарских времен〉». По малоубедительной гипотезе Анненкова, дитя Иоанны, похищенное и воспитанное дьяволом, возвращается в «〈Сценах...〉» под именем Фауста (Анненков П. В. Литературные проекты Пушкина. С. 53, 58—59). О связи замысла «〈Папессы...〉» с фаустовской проблематикой см. также: Веселовский А. А. С. Пушкин и европейская поэзия // Жизнь. 1899. Т. 5, май. С. 124—125; Розов В. А. Пушкин и Гете. Киев, 1908. С. 139—140.

Замысел «Папессы Иоанны» воспринят был Анненковым как часть «двухчленной хроники, развивающей одну и ту же тему — разрушение старого мира, изжившего вполне все свое содержание, налагающего руки на признанные свои святыни (первая часть хроники), оскорбляющего человечество надменностью и безнаказанностью своей пустоты и своего разврата (вторая часть хроники)» (Анненков П. В. Литературные проекты Пушкина. С. 58).

Концепция первого интерпретатора, выведившего из пушкинского плана драмы цепочку историко-философских размышлений, тесно связанных с мотивами и образами других произведений, замыслов, набросков поэта, получила свое развитие в статье Ю. Г. Оксмана (Оксман Ю. Г. Программа драмы А. С. Пушкина о папессе Иоанне: (К истории незавершенного замысла) // Пушкинист, II. С. 258—268). Оксман предположил, что на бумагу легли лишь «эпизодические наброски» плана произведения, замысел которого мыслился как драматическое воплощение идеи, вынесенной Пушкиным из «мировой трагедии индивидуального духа»: «бессилие знания в разрешении повседневных исканий, банкротство умственных ценностей в человеческих достижениях» — идеи, выраженной пушкинским Фаустом («В глубоком знании жизни нет — Я проклял знаний ложный свет»). Эта формула, происхождение которой связано и с «Фаустом» Гете, и с его байроновским «упрощением» — «Манфредом», дает, по выводам Оксмана, «ключ не только к уяснению причин недовершения замысла, но и к пониманию психологических стимулов 〈...〉 обращения к определенной исторической фабуле». В самом же наброске Пушкина содержался, по мнению Оксмана, лишь «бытовой узор» легенды (Там же. С. 267—268).

В комментарии к изданию: Пушкин 1935 Оксман расширил круг сопоставлений с фаустовской проблематикой и образностью, предложив иметь в виду не только и не столько драматическое произведение Гете, сколько «Трагическую историю доктора Фауста» («The tragical History of Doctor Faustus», 1588—1589, изд. 1604) Кристофера Марло (Marlowe) и «фабульно близкую трагедии Марло старинную поэтическую историю доктора Фауста, известную Пушкину во французской переделке 1776 г.» (т. е. изданную в 1587 г. И. Шписом (Spies) народную книгу «История о докторе Иоанне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» в сокращенной французской переделке — см. о ней примеч. к «Сцене из Фауста», наст. т., с. 736—737; см.: Оксман 1935. С. 699). М. Б. Загорский к источникам пушкинского замысла отнес, кроме «Истории о докторе Иоанне Фаусте...» Шписа, роман Ф. М. Клингера (Klinger) «Жизнь, деяния и гибель Фауста» («Faustus Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791), написанный под сильным влиянием Вольтера (см.: Загорский. С. 234). Знакомство Пушкина с книгой Клингера остается, впрочем, проблематичным (см. наст. т., с. 737, 947).

Для понимания пушкинского интереса к замыслу о папессе существенно и указание на чудо-ребенка (начальный пункт плана: Жанна — «чудо в семье», ребенок с необыкновенными способностями). Легенда не прошла мимо этого своеобразного «обоснования» того, почему женщина смогла претендовать на папский престол: о необыкновенных дарованиях ее говорится и в самом раннем известии о папе Иоанне Англичанине в трактовке Стефана Бурбонского, и в мистерии Д. Шернберга.

Пушкина всегда привлекали факты, сообщения, письменные источники, рассказывающие о людях и событиях из ряда вон выходящих. Нет прямых доказательств, что ему была знакома книга, изданная еще в конце XVII в. французским ученым и литератором Адриеном Байе (Adrien Baillet) «Des enfants devenus célèbres par leurs études et par leurs écrits» («Дети, прославившиеся своими познаниями и сочинениями» — *фр.*) (1688). Однако в России эта книга-трактат о необыкновенных детях была известна. В 1817 г. в журнале «Северный наблюдатель» за подписью «К \*\*\*» была помещена заметка «Преждевременные гении» (№ 12. С. 399—402). В заметке обсуждался вопрос о том, влияет ли слишком раннее умственное развитие на длительность жизни человека, приводились примеры и аргументы «за» и «против». Автор свободно ссыался на «Балье — сочинителя трактата о детях, прославившихся преждевременными своими познаниями» (Там же. С. 400), делая своего рода дополнения к известной книге: «...многие славные умы, о которых не говорится в реестре Адриана Балье, несмотря на раннее развитие свое, достигали позднейшей старости; я приведу в пример Юлианну Мореллу и Фортуната Личети. Первая родилась в 1592 году, в Барселлоне: 12-ти лет от роду говорила она на четырнадцати разных языках; имела основательные познания в богословии, юриспруденции и музыке и до того сильна была в диалектике, что, несмотря на возраст свой, ездила нарочно в Лион на публичные диспуты по части логики, математики и нравственной философии, на которых весьма отличилась. В одежде францисканского монаха объехала она все тогдашние Академии, состязаясь с ученышими докторами. Наконец наскуча суетою мирских познаний и славы, удалилась она в Авиньонский монастырь Св. Прадексы, где и умерла на 63 году от рождения...» (Там же. С. 400—401). Не исключено, что заметка из «Северного наблюдателя» могла запомниться Пушкину, и конкретные детали жизни Юлианны Мореллы впоследствии были использованы им в работе над планом о жизни и судьбе «папессы».

Судя по плану, легендарный сюжет был интересен Пушкину возможностью использования фантастической образности и фантастических сюжетных положений в их чередовании и связи с бытовыми картинками и другими разнообразными сценами «человеческого театра».

К новациям в использовании легенды относятся домысленные эпизоды и лица «Папессы Иоанны». Пушкин наполняет конкретным жизненным содержанием глухие намеки легенды. Так, появление ученого (то ли носителя идеи «демонического знания», то ли самого демона) в доме «честного ремесленника» обуславливает в конечном счете побег Жанны из дома, решение отправиться в Англию и вообще весь университетский период ее жизни. Встреча в университете с молодым испанцем позволяет задолго до финала ввести мотив, в конечном счете завершающийся неожиданными для всех родами папы. Развивается бурная интрига («любовь, ревность, дуэль»); необычная тайная связь испанского посланника и «папы» имеет напряженный, конфликтный характер: «Она угрожает ему инквизицией, а он разоблачением. Он пробирается к ней. Она становится его любовницей».

Образ папессы возникал в воображении поэта не только в связи с замыслом драмы. Выражение «римская папа» встречается в черновике «Сказки о рыбаке и рыбке», помеченном 14 октября 1833 г.: «А хочу я быть римскою папой» (Акад. Т. 3. С. 1085). В черновом ходе сказки этот фрагмент предшествовал последнему требованию старухи: чтоб сама рыбка была у нее «на посылках». В печатный текст сказки (1835) Пушкин не ввел данный эпизод, навеянный померанской сказкой «О рыбаке и его жене» из сборника братьев Гримм. В немецкой сказке жена рыбака легко становится папой и даже требует, чтобы рыба камбала превратила ее в бога (см.: *Kinder- und Hausmärchen / Gesammelt durch die Brüder Grimm. Berlin, 1812. S. 68—77*). См. об этом: *Непомнящий В.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С. 255—258.

Может быть, эпизод с «римской папой» потому и был исключен, что в это время Пушкин уже размышлял над «Папессой Иоанной» и в ходе раздумий рождался иной, не сказочно отвлеченный, а психологически исследуемый художником тип героини легендарного сюжета.

С. 251, строка 6. *Elle fuit pour aller en Angleterre (?)*... — Вопросительный знак после названия страны, возможно, «указывает на то, что Пушкину был известен другой вариант: Афины» (ср. «Хронику» Мартина Поляка) или Париж (ср. мистерию Шернберга, пересказанную Ф.-А. Лёве-Веймаром) (*Микелис Ч. Дж. де. Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина. С. 34*).

С. 251, строка 8. *...sous le nom de Jean de Mayence*. — Под именем Иоганна (во франц. версии — Жана) Майнцского был известен изобретатель книгопечатания Иоганн Гутенберг (между 1394 и 1399 или 1406—1468). Уроженцем и жителем Майнца был и его компаньон Иоганн Фуст (Fust, ум. 1466 или 1467), которому иногда приписывали изобретение Гутенберга. Об отождествлении его с легендарным Фаустом см. примеч. к «(Сценам из рыцарских времен)», наст. т., с. 946—947.

С. 251, примеч. 1. *Elle devant St. Simon*. — Не вполне ясный пункт плана. Ю. Г. Оксман отметил, что в известных ему вариантах предания о папессе св. Симон не фигурирует, и предположил, что речь идет о Симоне де Турнэ, богослове и профессоре Парижского университета на рубеже XII—XIII вв. (Оксман 1935. С. 696). Иное предположение было выдвинуто Ч. Дж. де Микелисом: «...кажется наиболее приемлемым прочтение этого краткого примечания как „перед церковью Св. Симона“, то есть (метонимически) Св. Петра — намек на <...> церковь Св. Петра и Павла, на двери которой бес написал таинственное пророчество. <...> Иоанна <...> находится, таким образом, перед классическим предупреждением, прочитанным, но не понятым» (*Микелис Ч. Дж. де. Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина. С. 33*). Вероятность такого прочтения невысока, поскольку метонимическая замена св. Петра св. Симоном малоупотребительна, несмотря на характерную для русской и европейской традиции смысловую игру именами Симона и Петра (Симон — имя апостола Петра до призвания его Христом).

С. 251, примеч. 1. *Cristabel* — незавершенная поэма «Кристабель» (1797—1802, опубл. 1816) английского поэта-романтика Сэмюэля Тейлора Кольриджа (Coleridge), написанная балладным складом со свободным размером (тонический стих) на средневековый сюжет с элементами фантастического. Эта поэма вызвала восторженные оценки В. Скотта, Байрона, Шелли, Вордсворта и др. Неболь-



шой отрывок из поэмы, использованный Байроном в качестве эпитафии к стихотворению «Прости» («Fare Thee Well», 1816), в переводе И. И. Козлова был напечатан в журнале «Сын отечества» (1823. Ч. 85. № 18. С. 182).

Говоря о стиле «Кристабель», Пушкин имел в виду прежде всего свободную строфическую форму, о которой В. Скотт писал в предисловии к «Песни последнего менестреля» («The Lay of the Last Minstrel», 1805), что она позволяет автору «to adopt the sound to the sense» ⟨варьировать звучание в зависимости от смысла — *англ.*⟩ (Scott W. The Poetical Works: In 2 Ser. Paris, 1838. Ser. 2. P. 4). «As applied to comic and humorous poetry, this mescolonza of measures had been already used (...) but it was in Christabel that I first found it used in serious poetry» ⟨«В комической или юмористической поэзии подобная смешанная метрическая форма уже использовалась (...), но применительно к серьезной поэзии я впервые обнаружил ее в „Кристабель”» — *англ.*⟩, — замечал далее В. Скотт (Ibid.). Поэма характерна для эстетики и поэтики Кольриджа с его установкой на главенствующую роль воображения в словесном искусстве; при этом, как писал сам Кольридж, «it was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» ⟨«было решено, что мои усилия будут обращены на сверхъестественные или по крайней мере романтические лица и характеры; но так, чтобы вызвать из нашей внутренней природы человеческий интерес и ощущение правды, достаточные, дабы заставить читателя добровольно поверить на мгновение в их истинность, — что и составляет поэтическую веру» — *англ.*; пер. А. А. Елистратовой) (Coleridge S. T. Biographia Literaria. London, 1904. P. 145 (Ch. XIV); см. об этом: Елистратова А. Поэмы и лирика Кольриджа // Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974. С. 235, 226).

## ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ, ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ВАРИАНТЫ

С. 506

С. 506, строки 7—9. *Elle se lie avec un jeune gentilhomme espagnol, (...)* [*qui découvre son sexe; et devient amoureux*]... — Данный вариант прочтения предложен Ч. Дж. де Микелисом в статье «Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина» (с. 26). В Акад. вычеркнутые слова были прочитаны иначе: «*qui découvre son sexe. Elle devient amoureux*» ⟨«который обнаруживает ее пол. Она влюбляется» — *фр.*⟩ (Акад. Т. 7. С. 371). Версия Микелиса представляется более убедительной: вместо французского «et» в автографе стоит значок «&», в сходном начертании употребленный в плане драмы еще несколько раз; в конце слова «*amoureux*» весьма отчетливо читается «х».

С. 506, строка 12. *Jeanne à Rome, cardinal, [sa g(loire?)]*... — Ч. Дж. де Микелисом предложен другой, менее убедительный вариант прочтения: «*Jeanne à Rome, cardinal, [sang]*» ⟨«Жанна в Риме, кардиналом, [кровь]» — *фр.*⟩ (Микелис Ч. Дж. де. Предание о Папессе Иоанне и набросок Пушкина. С. 27).

## УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- АбТ — Архив братьев Тургеневых. СПб.; Пг.: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Императорской Академии наук, 1911—1921. Вып. 1—6 (1911. Вып. 1—2; 1913. Вып. 3; 1915. Вып. 4; 1921. Вып. 5—6).
- Акад. — *Пушкин*. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. 1—16 (1937. Т. 1; 1947. Т. 2, кн. 1; 1949. Т. 2, кн. 2; 1948. Т. 3, кн. 1; 1949. Т. 3, кн. 2; 1937. Т. 4; 1948. Т. 5; 1937. Т. 6; 1937 (1948 — доп. тираж, испр.). Т. 7; 1938 (1948 — доп. тираж, испр.). Т. 8, кн. 1; 1940. Т. 8, кн. 2; 1938 (1950 — доп. тираж, испр.). Т. 9, кн. 1; 1940. Т. 9, кн. 2; 1938 (1950 — доп. тираж, испр.). Т. 10; 1949. Т. 11—12; 1937. Т. 13; 1941. Т. 14; 1948. Т. 15; 1949. Т. 16); 1959. Справочный том: Дополнения и исправления. Указатели.
- Акад. в 10 т. (1) — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950—1951 (1950. Т. 1—6; 1951. Т. 7—10).
- Акад. в 10 т. (2) — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.; [Л.]: Изд-во АН СССР, 1956—1958 (1956. Т. 1—2; 1957. Т. 3—6; 1958. Т. 7—10).
- Асад. в 9 т — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1935—1938 (1935. Т. 1—6; 1936. Т. 8; 1937. Т. 9; 1938. Т. 7).
- Асад. в 6 т. — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1—5; М.: ГИХЛ, 1938. Т. 6.
- Алексеев 1935 — *Алексеев М. П.* «Моцарт и Сальери» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 523—546.
- АН 1899 — *Пушкин*. Соч. / Приготовил и примеч. снабдил Л. Майков. СПб.: Изд. имп. Академии наук, 1899. Т. 1.
- АН 1900—29 — *Пушкин*. Соч. СПб.; Л., 1900—1929. Т. 1—4, 9, 11 (СПб.; Пг.: Изд. имп. Академии наук, 1900. Т. 1 (2-е изд.); 1905. Т. 2; 1912. Т. 3; 1914. Т. 11; 1916. Т. 4; Л.: Изд-во АН СССР, 1928. Т. 9, кн. 1; 1929. Т. 9, кн. 2).
- Анн. — *Пушкин*. Соч. / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855—1857. Т. 1—7 (1855. Т. 1—6; 1857. Т. 7).

- Анненков. — *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина // *Анн.* Т. 1.
- Материалы 1855
- Анненков. П. в Александровскую эпоху — *Анненков П. В.* Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху: 1799—1826. СПб., 1874.
- Ахматова. О Пушкине — *Ахматова А.* О Пушкине: Статьи и заметки. 3-е изд. М.: Книга, 1989.
- БдЧ — журнал «Библиотека для чтения».
- Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959 (Т. 1—3; 1954. Т. 4—5; 1955. Т. 6—9; 1956. Т. 10—12; 1959. Т. 13).
- Беляк, Виролойнен — *Беляк Н. В., Виролойнен М. Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей европейской истории: (Судьба личности — судьба культуры) // *ПИМ.* Т. 14. С. 73—96.
- БЗ — журнал «Библиографические записки».
- Библиотека П. — *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910 (ПИС. Вып. 9—10; Отд. отд.). То же: М.: Книга, 1988. Репринт. изд.
- Благой 1931 — *Благой Д.* Социология творчества Пушкина. М.: Мир, 1931.
- Благой 1936 — *Благой Д. Д.* Академическое издание Пушкина // *Лит. критик.* 1936. № 5. С. 232—238.
- Благой, I — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.
- Благой, II — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М.: Советский писатель, 1967.
- Болдинские рукописи — *А. С. Пушкин: Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Авт.-сост. Т. И. Краснобородец, С. Б. Федотова; Вступ. ст. С. А. Фомичев.* СПб.: Альфарет, 2009.
- Бонди 1935-I — *Бонди С. М.* «〈Русалка〉» 〈Комментарий〉 // *Пушкин 1935.* С. 610—638.
- Бонди 1935-II — *Бонди С. М.* «〈Сцены из рыцарских времен〉» 〈Комментарий〉 // *Пушкин 1935.* С. 639—658.
- Бонди 1941 — *Бонди С.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // *Пушкин — родоначальник.* С. 365—436.
- Бонди. Статьи — *Бонди С. М.* О Пушкине: Статьи и исследования. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1983.
- Бочкарев — *Бочкарев В. А.* Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и отечественная литературная традиция // *Болдинские чтения.* Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1988. С. 4—13.
- Браудо — *Браудо Е.* «Моцарт и Сальери» // *Орфей.* Кн. 1. Пб.: Филармония, 1922. С. 102—107.
- Бэлза 1953 — *Бэлза И.* «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1953.

- Бэлза 1962 — *Бэлза И. Ф.* «Моцарт и Сальери»: (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // ПИМ Т. 4. С. 237—266.
- Бэлза 1964 — *Бэлза И. Ф.* О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» // Изв. ОЛЯ. 1964. Т. 23, вып. 6. Ноябрь—декабрь. С. 487—501.
- Вацуро 1994 — *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994.
- Вацуро 2000 — *Вацуро В. Э.* Пушкинская пора. СПб.: Академический проект, 2000.
- ВЕ — журнал «Вестник Европы».
- Венг. — *Пушкин А. С.* [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.; Пг.: Изд. Брокгауза—Ефрона, 1907—1915. Т. 1—6 (1907. Т. 1; 1908. Т. 2; 1909. Т. 3; 1910. Т. 4; 1911. Т. 5; 1915. Т. 6).
- Вигель — *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1891—1893. Ч. 1—7 (1891. Ч. 1; 1892. Ч. 2—6; 1893. Ч. 7).
- Виноградов. Стиль П. — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- Виноградов. Язык П. — *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935.
- Винокур 1935 — *Винокур Г. О.* «Борис Годунов» (Комментарий) // Пушкин. 1935. С. 385—506.
- Винокур 1999 — *Винокур Г. О.* Собрание трудов: Статьи о Пушкине. М.: Лабиринт, 1999.
- ВЛ — журнал «Вопросы литературы».
- Вольперт — *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин: Ээсти Раамат, 1980.
- Врем. ПК 1962—1981 — Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963; Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л.: Наука, 1966; Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1967—1985. [Вып. 3—19] (Врем. ПК 1962. [Вып. 1]. 1967; Врем. ПК 1963. [Вып. 2]. 1966; Врем. ПК 1964. [Вып. 3]. 1967; Врем. ПК 1965. [Вып. 4]. 1968; Врем. ПК 1966. [Вып. 5]. 1969; Врем. ПК 1967—1968. [Вып. 6]. 1970; Врем. ПК 1969. [Вып. 7]. 1971; Врем. ПК 1970. [Вып. 8]. 1972; Врем. ПК 1971. [Вып. 9]. 1973; Врем. ПК 1972. [Вып. 10]. 1974; Врем. ПК 1973. [Вып. 11]. 1975; Врем. ПК 1974. [Вып. 12]. 1977; Врем. ПК 1975. [Вып. 13]. 1979; Врем. ПК 1976. [Вып. 14]. 1979; Врем. ПК 1977. [Вып. 15]. 1980; Врем. ПК 1978. [Вып. 16]. 1981; Врем. ПК 1979. [Вып. 17]. 1982; Врем. ПК 1980. [Вып. 18]. 1983; Врем. ПК 1981. [Вып. 19]. 1985).

- Врем. ПК. Вып. 20—30 — Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. тр. Л.: Наука, 1986—1991. Вып. 20—24; СПб.: Наука, 1993—2005. Вып. 25—30 (1986. Вып. 20; 1987. Вып. 21; 1988. Вып. 22; 1989. Вып. 23; 1991. Вып. 24; 1993. Вып. 25; 1995. Вып. 26; 1996. Вып. 27; 2002. Вып. 28; 2004. Вып. 29; 2005. Вып. 30).
- Генн. 1859 — *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. Г. Н. Геннади. СПб.: Изд. Я. А. Исакова, 1859. Т. 1—6; 1860. [Т. 7]: Приложения.
- Генн. 1869—71 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. / Под ред. Г. Н. Геннади. СПб.: Изд. Я. А. Исакова, 1869—1871 (1870. Т. 1; 1869. Т. 2—4; 1871. Т. 5—6).
- ГИХЛ 1931 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Демьяна Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева. М.; Л.: ГИХЛ, 1931—1933 (1931. Т. 1—3; 1932. Т. 4; 1933. Т. 5, кн. 1—2).
- ГИХЛ 1934 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Демьяна Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева. 2-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1934.
- ГИХЛ 1935 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, И. К. Луппола, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского. 3-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1935.
- ГИХЛ 1936 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, И. К. Луппола, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского. 4-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1936.
- ГИХЛ 1937 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, И. К. Луппола, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского. 5-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1937—1947 (1937. Т. 1, 3; 1938. Т. 2; 1940. Т. 4; 1946. Т. 6; 1947. Т. 5).
- Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Т. 1—14 (1940. Т. 1; 1937. Т. 2; 1938. Т. 3; 1951. Т. 4; 1949. Т. 5; 1951. Т. 6—7; 1952. Т. 8—9; 1940. Т. 10; 1952. Т. 11—14).
- Гозенпуд — *Гозенпуд А. А.* Из истории литературно-общественной борьбы 20-х—30-х годов XIX в.: («Борис Годунов» и «Димитрий Самозванец») // ПИМ. Т. 6. С. 252—275.
- Городецкий 1939 — *Городецкий Б. П.* ⟨Рец. на: Винокур 1935⟩ // П. Врем. Вып. 4—5. С. 529—542.
- Городецкий.  
Драматургия П. — *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.

- Госл. в 10 т. — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959—1962 (1959. Т. 1—2; 1960. Т. 3—5; 1962. Т. 6—10).
- Гуковский, П — *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.
- Дарский — *Дарский Д.* Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.
- Демидов — *Демидов Н.* О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина // Изв. ОРЯС. 1900. Т. 5, кн. 2. С. 631—640.
- Державин — *Державин К. Н.* Занятия Пушкина испанским языком // *Slavia. Praha*, 1934. Roč. 13. Seš. 1. С. 114—120.
- ДЖ — «Дамский журнал».
- Долинин — *Долинин А.* Пушкин и Англия: Цикл статей. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Ефр. 1880 — *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб.: Изд. Я. А. Исакова, 1878—1881 (1880. Т. 1—4; 1881. Т. 5; 1878. Т. 6).
- Ефр. 1882 — *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. П. А. Ефремова. М.: Изд. Ф. Н. Анского, 1882. Т. 1—7.
- Ефр. 1887 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб.: Изд. В. В. Комарова, 1887. Т. 1—7.
- Ефр. 1903—05 — *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1903—1905. Т. 1—8 (1903. Т. 1—7; 1905. Т. 8).
- Жданов — *Жданов И. Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера // Памяти А. С. Пушкина: Сб. статей преподавателей и слушателей Историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского ун-та. СПб., 1900. С. 139—178.
- Жуйкова — *Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.
- Загорский — *Загорский М.* Пушкин и театр. М.; Л.: Искусство, 1940.
- Звенья — *Звенья*: Сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX в. М.: Academia, 1932—1936. Т. 1—6; М.: Госкультпросветиздат, 1950—1951. Т. 8—9 (1932. Т. 1; 1933. Т. 2; 1934. Т. 3—4; 1935. Т. 5; 1936. Т. 6; 1950. Т. 8; 1951. Т. 9).
- ИВ — журнал «Исторический вестник».
- Изв. ОЛЯ — Известия Академии наук СССР. Отд-ние литературы и языка (с 1964 г. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка).
- Изв. ОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук.
- ИРДТ — История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1977—1987 (1977. Т. 1—2; 1978. Т. 3; 1979. Т. 4; 1980. Т. 5; 1982. Т. 6; 1987. Т. 7).
- Карамзин. — *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., [1815]—1829. Т. 1—12 ([1815]. Т. 1; 1816. Т. 2—3; 1817. Т. 4—8; 1821. Т. 9; 1824. Т. 10—11; 1829. Т. 12).

- Кац 1995—1996 — *Кац Б.* Неучтенные источники «Моцарта и Сальери»: (Предварительные заметки) // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М.: Новое литературное обозрение, 1995—1996. С. 421—431.
- КН — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: ГИЗ, 1930—1931 (Приложение к журналу «Красная нива» на 1930 г.) (1930. Т. 1—4; 1931. Т. 5, 6 (Путеводитель по Пушкину)).
- Косталевская — *Косталевская М.* *Augur Vulgi* // Записки русской академической группы в США. 1987. Т. 20. С. 91—114.
- Кошелев. Пушкин — *Кошелев В. А.* Пушкин: История и предание: Очерки. СПб.: Академический проект, 2000.
- Лернер. Рассказы о П. — *Лернер Н. О.* Рассказы о Пушкине. Л.: Прибой, 1929.
- Лет. ГЛМ — Летописи Гос. литературного музея / Ред. В. Д. Бонч-Бруевича. М.: Жургазобъед, 1936. Кн. 1.: Пушкин / Ред. М. Цявловского.
- Лет. ГЛМ. Архив опеки — Летописи Гос. Литературного музея / Ред. В. Д. Бонч-Бруевича. М.: Жургазобъед, 1939. Кн. 5: Архив опеки Пушкина / Ред. П. С. Попова.
- Летопись Боратынского — Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- Летопись 1991 — *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1991. Т. 1.
- Летопись 1999 — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Изд. подгот. под рук. Н. А. Тарховой; Сост. М. А. Цявловский (1799—сент. 1826), Н. А. Тархова (сент. 1826—1837); Отв. ред. (т. 2—4 науч. ред.) Я. Л. Левкович / РАН. Пушкинская комиссия. М.: Слово/Slovo, 1999.
- Листов — *Листов В. С.* Новое о Пушкине: История, литература, зодчество и другие искусства в творчестве поэта. М.: Стройиздат, 2000.
- ЛН — Литературное наследство.
- Лотман. Пушкин. — *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб., 1995.
- Лотман Л. М. Комментарий — *Лотман Л. М.* Историко-литературный комментарий // Пушкин А. С. Борис Годунов. СПб.: Академический проект, 1996. С. 129—359.
- ЛПРИ — Литературные прибавления к «Русскому инвалиду».
- Макогоненко, I — *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: (1830—1833). Л.: Худож. лит., 1974.

- Макогоненко, П — *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: (1833—1836). Л.: Худож. лит., 1982.
- МВ — журнал «Московский вестник».
- МВед. — газета «Московские ведомости».
- Мор. 1887 — *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. СПб.: Изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, 1887. Т. 1—7.
- Мор. 1903—06 — *Пушкин А. С.* Соч. и письма / Под ред. О. П. Морозова. СПб.: Просвещение, 1903—1906. Т. 1—8 (1903. Т. 1—3; 1904. Т. 4—6; 1905. Т. 7; 1906. Т. 8).
- МТ — журнал «Московский телеграф».
- Неизд. П. — Неизданный Пушкин: Собрание А. Ф. Онегина / Тр. Пушкинского Дома при Российской Академии наук. Пб.: Атеней, 1922.
- Собр. Онегина
- Неизданный Пушкин — Неизданный Пушкин: Из подготовит. материалов к новому акад. Полн. собр. соч. А. С. Пушкина / Сост. сер. С. А. Фомичев. СПб.: Нотабене, 1996—2000. (1996. Вып. 1: *Фомичев С. А.* Новые тексты стихотворений А. С. Пушкина; 1997. Вып. 2: *Дубровский А. В., Краснобородько Т. И., Левкович Я. Л., Фомичев С. А.* Творческие и биографические пометы в рукописях А. С. Пушкина; 2000. Вып. 3: *Фомичев С. А.* Ранние редакции поэмы «Домик в Коломне»).
- Непомнящий 1999 — *Непомнящий В.* Пушкин: Русская картина мира. М.: Наследие, 1999.
- НЛ — журнал «Новости литературы».
- Нов. вр. — газета «Новое время».
- Нусинов — *Нусинов И. М.* Пушкин и мировая литература. М.: Сов. писатель, 1941.
- ОА — Остафьевский архив кн. Вяземских. СПб.: Изд. гр. С. Д. Шереметева, 1899—1913. Т. 1—4 / Под ред., с примеч. В. И. Саитова; 1909—1913. Т. 5, вып. 1, 2 / Под ред., с примеч. П. Н. Шеффера.
- Оксман 1935 — *Оксман Ю. Г.* «〈Папесса Иоанна〉» 〈Комментарий〉 // Пушкин 1935. С. 695—700.
- П. в восп. — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст. В. Э. Вацуро; Сост., примеч. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. М.: Худож. лит., 1974 (Сер. лит. мемуаров).
- П. в критике, I — Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева; Подгот. текста, коммент. В. Э. Вацуро, Е. А. Вилька, Е. А. Губко, С. В. Денисенко, О. Н. Золотовой, Г. М. Ивановой, Т. Е. Киселевой, Е. О. Ларионовой, Е. В. Лудиловой, Т. М. Михайловой, Г. Е. Потаповой, А. И. Роговой, С. Б. Федотовой, А. В. Шароновой. 2-е изд., испр. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2001.



- П. в критике, II — Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Подгот. текста, коммент. А. М. Березкина, В. Э. Вацуро, С. В. Денисенко, О. Н. Золотовой, Т. А. Китаниной, Т. И. Краснобородько, Е. О. Ларионовой, Е. В. Лудиловой, Г. Е. Потаповой, А. И. Роговой, С. Б. Федотовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2001.
- П. в критике, III — Пушкин в прижизненной критике. 1831—1833 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Подгот. текста, коммент. А. Ю. Балакина, А. М. Березкина, М. Н. Виролайнен, С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриевой, О. Н. Золотовой, Т. А. Китаниной, Е. О. Ларионовой, Е. В. Лудиловой, Г. Е. Потаповой, А. И. Роговой, С. Б. Федотовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2003.
- П. в критике, IV — Пушкин в прижизненной критике. 1834—1837 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Подгот. текста, коммент. А. Ю. Балакина, С. В. Денисенко, Е. В. Кардаш, Т. А. Китаниной, Е. О. Ларионовой, Е. В. Лудиловой, А. И. Роговой, С. Б. Федотовой, С. А. Фомичева. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008.
- П. в печати — *Синявский Н., Цявловский М.* Пушкин в печати. 1814—1837: Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни. 2-е изд., испр. М.: Соцэкгиз, 1938.
- П. Врем. — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936—1941. [Вып.] 1—6 (1936. [Вып.] 1—2; 1937. [Вып.] 3; 1939. [Вып.] 4/5; 1941. [Вып.] 6).
- ПД — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. При отсутствии указаний на фонд и опись имеется в виду ф. 244 (А. С. Пушкина), оп. 1 (автографы).
- ПЗ — альманах «Полярная звезда».
- ПИМ — Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Наука, 1956—1962. Т. 1—4; Л.: Наука, 1967—1991. Т. 5—14; СПб.: Наука, 1995—2004. Т. 15—19 (1956. Т. 1; 1958. Т. 2; 1960. Т. 3; 1962. Т. 4; 1967. Т. 5; 1969. Т. 6; 1974. Т. 7; 1978. Т. 8; 1979. Т. 9; 1982. Т. 10; 1983. Т. 11; 1986. Т. 12; 1989. Т. 13; 1991. Т. 14; 1995. Т. 15; 2003. Т. 16—17; 2004. Т. 18—19).
- ПиС — Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1903—1913. Вып. 1—18; Пг., 1914—1918. Вып. 19—30; Л., 1927. Вып. 31—32; Пб., 1922—1923. Вып. 33—36; Л., 1928—1930. Вып. 37—39 (1903. Вып. 1; 1904. Вып. 2; 1905. Вып. 3; 1906. Вып. 4; 1907. Вып. 5; 1908. Вып. 6—8; 1910. Вып. 9—10; 1909. Вып. 11—12; 1910. Вып. 13; 1911. Вып. 14—15; 1913. Вып. 16—18; 1914. Вып. 19—20; 1915. Вып. 21—22;

1916. Вып. 23—27; 1917. Вып. 28; 1918. Вып. 29—30; 1927. Вып. 31—32; 1922. Вып. 33—35; 1923. Вып. 36; 1928. Вып. 37; 1930. Вып. 38—39).
- ПиС (Нов. серия) — Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб.: Академический проект, 1999—2002. Вып. 1(40)—3(42); СПб.: Академический проект; Нестор-История, 2005. Вып. 4(43) (1999. Вып. 1(40); 2000. Вып. 2(41); 2002. Вып. 3(42); 2005. Вып. 4(43)).
- Письма посл. лет — Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837 / Под ред. Н. В. Измайлова. Л.: Наука, 1969.
- Пол. — Пушкин А. С. Соч.: С объяснениями их и сводом отзывов критики. М.: Изд. Л. Поливанова для семьи и школы, 1887. Т. 1—5.
- Посм. — Пушкин А. Соч. СПб., 1838—1841. Т. 1—11 (1838. Т. 1—8; 1841. Т. 9—11).
- Проскурин — Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Путеводитель Пушкин — родоначальник — Путеводитель по Пушкину // КН. Т. 6.
- Пушкин 1935 — Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
- Пушкинист, II — Пушкинист: Историко-литературный сборник / Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1916. Т. 2.
- РА — журнал «Русский архив».
- Раб. тетр. — Пушкин А. С. Рабочие тетради: [В 8 т. Факсим. изд.] / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом), Консорциум сотрудничества с СПб. Руководители совм. проекта Э. Холл, С. А. Фомичев. СПб.; Лондон; Болонья, 1995—1997 (1995. Т. 1—4; 1996. Т. 5—6; 1997. Т. 7—8).
- Рассадин — Рассадин Ст. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М.: Искусство, 1977.
- РВ — журнал «Русский вестник».
- РЖ — «Реферативный журнал».
- РЛ — журнал «Русская литература».
- РНБ — Российская Национальная библиотека.
- Рогов — Рогов К. Ю. Кишиневский замысел об игроке // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1987. С. 200—207.
- РС — журнал «Русская старина».
- Рукоп. П. 1937 — Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.
- Рукоп. П. 1964 — Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 г.: Краткое описание. М.; Л.: Наука, 1964.

- Рукою П. — Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печ., коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia, 1935.
- Рукою П. 1997 — Рукою Пушкина: Выписки и записки разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., перераб. / Отв. ред. Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.: Воскресенье, 1997. Т. 17 (доп.).
- СА — журнал «Северный архив».
- Слонимский — *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1963.
- Слонимский 1935-I — *Слонимский А. Л.* «Вадим» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 659—654.
- Слонимский 1935-II — *Слонимский А. Л.* «Скажи, какой судьбой...» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 665—673.
- Слонимский 1935-III — *Слонимский А. Л.* «Насилу выехать решились из Москвы...» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 673—677.
- СМерк. — журнал «Северный Меркурий».
- Смирнов-Сокольский — *Смирнов-Сокольский Н. П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина, о книгах других авторов, им изданных, о его журнале «Современник», о первом посмертном собрании сочинений, а также о всех газетах, журналах, альманахах, сборниках, хрестоматиях и песенниках, в которых печатались произведения поэта в 1814—1837 годах. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1962.
- СН — журнал «Северный наблюдатель».
- СО — журнал «Сын отечества».
- СО и СА — «Сын отечества и Северный архив, журнал словесности, политики и истории».
- Совр. — журнал «Современник».
- Соревн. — журнал «Соревнователь просвещения и благотворения (Труды Вольного общества любителей российской словесности)».
- СПб. вестник — журнал «Санкт-Петербургский вестник».
- СПбГТБ — Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека.
- СПч. — газета «Северная пчела».
- Ст 1826 — *Пушкин А.* Стихотворения. СПб., 1826.
- Ст 1829 — *Пушкин А.* Стихотворения. СПб., 1829. Ч. 1—2.
- Ст 1832 — *Пушкин А.* Стихотворения. СПб., 1832. Ч. 3.
- Стих. П. 1820—1830 гг. — Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика / Сб. статей под ред. Н. В. Измайлова. Л.: Наука, 1974.
- СЦ — альманах «Северные цветы».

- СЯП — Словарь языка Пушкина: В 4 т. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1956—1961 (1956. Т. 1; 1957. Т. 2; 1959. Т. 3; 1961. Т. 4).
- Томашевский 1935 — *Томашевский Б. В.* «Каменный гость» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 547—578.
- Томашевский 1936 — *Томашевский Б.* «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // П. Врем. [Вып.] 1. С. 115—133.
- Томашевский. П. и Франция — *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960.
- Томашевский. Пушкин, I — *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Кн. 1: (1813—1824).
- Томашевский. Пушкин, II — *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Кн. 2: Материалы к монографии: (1824—1837).
- Тынянов — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.
- Устюжанин — *Устюжанин Д.* Маленькие трагедии А. С. Пушкина. М.: Худож. лит., 1974.
- Фельдман — *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина: «Борис Годунов», «маленькие трагедии». М.: Искусство, 1975.
- Фомичев — *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986.
- Ходасевич — *Ходасевич В. Ф.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л.: Мысль, 1924.
- Чернышев 1941 — *Чернышев В. И.* Замечания о языке и правописании А. С. Пушкина: (По поводу академического издания) // П. Врем. [Вып.] 6. С. 433—461.
- Ч.....ов. Заметки. — *Ч.....ов С.* Заметки о «драматических сценах» Пушкина. М., 1898.
- Чумаков — *Чумаков Ю. Н.* Стиховая поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 1999.
- Шляпкин — *Шляпкин И. А.* Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1903.
- Шоу — *Шоу Дж. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина: Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / Пер. с англ. Т. В. Скулачевой, М. Л. Гаспарова. М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Эйгес — *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М.: Музгиз, 1937.
- Эфрос — *Эфрос А.* Рисунки поэта. 2-е изд., расшир. и перераб. М.; Л.: Academia, 1933.
- Яковлев 1922 — *Яковлев Н. В.* Об источниках «Пира во время чумы»: (Материалы и наблюдения) // Пушкинист. Т. 4: Пушкинский сб. памяти С. А. Венгерова / Под ред. Н. В. Яковлева. М.; Пг., 1922.

- Яковлев 1935 — Яковлев Н. В. «Пир во время чумы» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 579—609.
- Якубович 1935-введение — Якубович Д. П. (Введение к комментариям) // Пушкин 1935. С. 367—384.
- Якубович 1935-I — Якубович Д. П. «Скупой рыцарь» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 506—522.
- Якубович 1935-II — Якубович Д. П. «(Перевод из К. Бонжура)» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 677—688.
- Якубович 1935-III — Якубович Д. П. «Через неделю буду в Париже...» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 688—689.
- Якубович 1935-IV — Якубович Д. П. «От этих знатных господ...» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 689—695.
- Якубович 1935-V — Якубович Д. П. «И ты тут был...» (Комментарий) // Пушкин 1935. С. 700.
- Якушкин — Якушкин В. Е. Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // РС. 1884. № 2. С. 413—436; № 3. С. 647—662; № 4. С. 87—110; № 5. С. 325—354; № 6. С. 553—572; № 7. С. 1—54; № 8. С. 313—330; № 9. С. 641—653; № 10. С. 75—92; № 11. С. 335—374; № 12. С. 515—588).
- Goethe — Goethe I. W. Sämtliche Werke. Zubiläumsausgabe: Stuttgart; Berlin, [s. a.].
- Hallam — Hallam H. L'Europe au Moyen Age. Paris, 1828. Т. 4.
- Sainte-Aulaire — Goethe. Faust / Trad. par L.-C. de Sainte-Aulaire // Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. Paris, 1823. Т. 1. Livr. 25. P. 43—189.
- Scott. Chivalry — Scott W. Chivalry // Scott W. The Prose Works. Paris, 1827. Vol. 5. P. 629—658.
- Scott. Essais — Scott W. Essais historiques et littéraires. Paris, 1825. Т. 1. P. 157—223; Т. 2. P. 1—91.
- Stapfer — Goethe. Faust, tragédie / Trad. par Ph.-A. Stapfer. Bruxelles, 1833.
- Vickery — Vickery W. N. «The Water-Nymph» and «Again I visited...»: Notes on an old Controversy // Russian Literature Triquarterly. 1972. № 3. P. 195—205.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А—С 917  
 А. Ф. 613  
 Абакумов В. С. 897  
 Август (Гай Юлий Цезарь Октавиан; Gaius Iulius Caesar Octavianus) 609, 645, 659 (Октавий Цезарь), 922, 923 (Цезарь)  
 Аверкиев Д. В. 851  
 Авраамий, инок (в миру А. И. Палицин) 576, 606, 607, 646, 653, 660, 714, 715  
 Агатон см. Агафон  
 Агафон (Агатон) 891  
 Агенобарб (Энобарб) (Гней Домиций Агенобарб; Spnaeus Domitius Ahenobarbus) 706  
 Агранович С. З. 751, 803, 808, 843  
 Агриппа Постум (Postum Agrippa) 609  
 Адеркас Б. А., фон 764  
 Азадовский М. К. 932  
 Аксаков С. Т. 752, 1010  
 Аксаковы 1010, 1011  
 Александр I, российский император 577 («царь»), 742, 764, 968, 969, 1000, 1001 («старший сын»)  
 Александр Македонский, македонский царь 704  
 Александр Невский, князь 640  
 Александра Федоровна, российская императрица 851  
 Александрова С. В. 737, 746  
 Алексеев М. П. 512, 567, 610, 611, 618, 620, 701, 702, 704, 737, 742, 743, 753, 755, 759, 780, 781, 783—787, 792, 796, 798, 801—804, 806, 808, 809, 833, 858, 886, 887, 913, 941, 947, 952, 953, 997, 1032  
 Алексеев Ф. А. 636  
 Алексеева М. А. 680  
 Алексей Михайлович, русский царь 606  
 Алексей Петрович, царевич 545, 706, 1001  
 Ален (Alain) P. 980, 982  
 Алигьери см. Данте Алигьери  
 Алкивиад 891  
 Альтман М. С. 772, 804, 812  
 Амбодик-Максимович Н. М. 680  
 Амузин И. Д. 609, 610, 675  
 Анастасия Романовна, московская царица 332, 604 («первая жена Ивана IV»), 669, 711  
 Андреев Н. П. 951  
 Андрей Боголюбский, князь 646, 648  
 Андрей Критский 656  
 Аникин А. В. 762  
 Анна Невилл (Anne Neville), вдова Эдуарда Вестминстерского, принца Уэльского, позднее жена Ричарда III 834, 835  
 Анненков П. В. 527, 544, 564, 566, 569, 570, 577, 593, 597, 624, 703, 717, 722—724, 728, 731, 732, 738, 741, 745, 748, 754, 758, 764, 773, 777, 785, 815, 898, 902, 925, 926, 934, 937, 957, 968, 969, 984, 985, 996, 997, 1003, 1012, 1014, 1020, 1022, 1023, 1027, 1028, 1032, 1033  
 Анрион (Henriion) М. 1024  
 Ансело (Anselot) М.-В. 764  
 Анский Ф. Н. 1036  
 Антоний, инок 653  
 Антоний (Марк Антоний; Marcus Antonius) 659, 706, 922, 923  
 Антоний Крутогоров см. Штукенберг А. И.  
 Антоний Падуанский (Antonius Patavinus, Saint'Antonio di Padova) 850  
 Антье (Antier) Б. 806, 1026  
 Апт С. К. 767  
 Драпов П. Н. 799, 914, 1018  
 Аришштейн Л. М. 664, 739, 759—761  
 Ариосто (Ariosto) Л. 802  
 Архипова А. В. 535, 634  
 Асеев Н. Н. 893  
 Аскольд (Оскольд) 962

- Афанасьев А. Н. 917  
 Афиней (Athénée) 804  
 Ахматова А. А. (наст. имя А. А. Горенко) 534, 764, 839—841, 844—854, 925, 1033
- Багно В. Е. 567, 610, 843  
 Байрон (Вугон) Дж. Н. Г., лорд 95, 524, 525, 535, 690, 728, 732, 737, 738, 740, 754, 758, 765, 791, 834, 837, 845, 849, 850, 861, 862, 893, 950, 951, 1030  
 Байроны 728  
 Байский Порфирий см. Сомов О. М.  
 Балакин А. Ю. 1039  
 Балашов Н. И. 610  
 Балье (Baillet) А. 1029  
 Барант (Barante) П. Брюжьер де, барон 701, 760, 768, 775  
 Баратынский (Боратынский) Е. А. 553, 560, 630, 793, 794, 1000, 1037  
 Барри Корнуолл (Бари Корнуолл, Бари Корнуоль, Барри Корнволь) см. Корнуолл Барри  
 Барсков Я. Л. 661  
 Барт (Barthe) Н.-Т. 514  
 Баргнев П. И. 741, 793, 795, 897, 913, 928, 968, 1011  
 Баргнев С. П. 897  
 Баргнева П. А. 816, 851  
 Басманов А. Д. 692  
 Басманов (Basmanof, Basmanoff) П. Ф. 62, 67, 73, 79—87, 309, 316, 318, 322—324, 326—329, 369, 372, 382, 581, 583, 585, 605, 617, 638, 673, 683, 686, 688, 689, 694, 696, 697, 699, 701, 713  
 Басманов Ф. А. 692  
 Басмановы 692  
 Баторий см. Стефан Баторий  
 Батурин П. С. 970, 975  
 Батюшков К. Н. 680, 891, 919  
 Батюшков Ф. Д. 616, 1012  
 Бах (Bach) И. С. 797  
 Бахрушин А. А. 604  
 Бедный Демьян (наст. имя Е. А. Придворов) 1035  
 Бейли (Baillie) Дж. 861  
 Бейль (Bayle) П. 1026  
 Бекингем см. Генри Стаффорд  
 Бекфорд (Beckford) У. Т. 922  
 Белинский В. Г. 638, 703, 743, 758, 787, 789, 839, 842, 846, 847, 850, 892, 926, 927, 1033
- Белкин Д. И. 923  
 Белоногова В. Ю. 1009  
 Белый А. А. 797, 837  
 Бельский Б. Я. 332, 667, 711  
 Бельский Л. П. 748, 897  
 Беляк Н. В. 532, 534, 557, 761, 763, 790, 792, 810, 811, 893, 1033  
 Бенкендорф А. Х., граф 578, 582, 583, 585, 589—591, 626, 719, 723, 724, 732, 822  
 Берг Н. В. 1003  
 Березарк И. Б. 795  
 Березкин А. М. 1039  
 Берковский Н. Я. 611, 841, 916, 925  
 Берлиоз (Berlioz) Г. 803  
 Бестужев А. А. (псевд. А. А. Марлинский) 514, 612, 620, 628, 853, 895, 944  
 Бестужев-Рюмин М. А. 636  
 Бестужев-Рюмин М. П. 527, 996  
 Бетховен (Beethoven) К. ван 782  
 Бетховен (Beethoven) Л. ван 782—785  
 Бёден (Beuden) Ж. Ф. 1018  
 Бём А. Л. 526, 733, 734, 741, 771  
 Бильбасов В. А. 1023, 1024  
 Бионкур А. де см. Катгар де Бионкур А. А.  
 Битов А. Г. 524  
 Битяговский Д. М. 12, 260, 332, 643, 654, 710  
 Битяговский Михаил 12, 23, 260, 271, 332, 643, 654, 674, 709, 710  
 Благой Д. Д. 527, 532, 556—557, 595—597, 600, 603, 611, 658, 737, 747, 749, 752, 753, 762, 763, 770, 771, 774, 789, 802, 804, 807, 811, 812, 836, 844, 846, 847, 853, 855, 857, 858, 885, 892, 894, 924, 949, 1033, 1040  
 Блок А. А. 549  
 Блюдов Д. Н., граф 629  
 Блюменфельд В. К. 788  
 Бобров С. П. 560  
 Бове (Beauvais) Ж.-Б.-Ш.-М. де 701, 702  
 Богданова А. Я. 928  
 Бодуэн Добиньи (Vaudouin d'Aubigny) Т. (наст. имя Ж.-М.-Т. Бодуэн (Vaudouin)) 665  
 Бодянский О. М. 1010, 1011  
 Боккаччо (Boccaccio) Дж. 527, 532, 887, 888, 1024, 1027  
 Болингброк см. Генрих IV Болингброк  
 Бомарше (Beaumarchais) П.-О. Карон де 130, 781, 782, 784, 786, 790, 797—800, 806, 808—810, 839, 986, 1006

- Бонаротти см. Микеланджело Буонаротти
- Бонди С. М. 533, 535, 537, 555, 559, 560, 600, 628, 633, 787, 798, 901, 902, 904, 905, 907—912, 916—919, 921, 924—927, 932—934, 937, 942, 944—947, 949, 950, 952—955, 965, 967, 979, 980, 984, 985, 991, 997, 998, 1001, 1002, 1004, 1005, 1013, 1016, 1033, 1035
- Бонжур (Bonjour) К. 239, 498, 516, 517, 540, 554, 555, 564, 567, 568, 984—987, 989—991, 993, 994, 1002, 1006, 1020, 1043
- Бонч-Бруевич В. Д. 1037
- Боратынский Е. А. см. Баратынский Е. А.
- Борейская М. И. (Марфа Посадница) 617, 618, 633, 701, 725—727, 789, 804, 963
- Борейский (Пустошкин) И. П. 765
- Борис, царь см. Годунов Борис Федорович
- Борисов Ю. Н. 970, 974, 977
- Борисова Н. А. 905, 913
- Боровский, князь 662
- Боровский Я. (А.) М. 546, 680, 681
- Ботникова А. Б. 834
- Бсулс (Bowles) У. Л. 530, 754, 755, 774, 789, 804, 812, 836, 838, 853, 858, 872, 887
- Бочаров С. Г. 593
- Боченков В. В. 232, 490, 968, 969, 973
- Бочкарев В. А. 608, 611, 634, 684, 704, 941, 948, 951, 1033
- Браудо Е. М. 778, 780, 798, 804, 1033
- Брет (Bret) А. 752
- Бриан (Briand) П.-С. 837
- Брокгауз (Brockhaus) Ф. А. 1034
- Бруно (Bruno) Дж. 952
- Брут (Марк Юний Брут; Marcus Iunius Brutus) 702, 703, 1000
- Брюсов В. Я. 532, 534, 544, 545, 549, 555, 560, 793, 897, 904, 974
- Брянский Я. Г. 232, 233, 490, 517, 764, 795, 796, 968, 969, 972—976
- Буало-Депрео (Boileau-Despréaux) Н. 810
- Бугославский С. А. 918
- Булгаков-младший, боярин 295 («двое бояр»), 678
- Булгарин Ф. В. 569 («рецензент III Отделения»), 583 («рецензент», «Видок Фиглярин») 584, 585, 603, 604, 608, 613, 624, 631, 632, 650, 658, 690, 697, 703, 704 («рецензент III Отделения»), 719, 725, 740, 779, 793, 796, 802, 1009
- Булич С. К. 927
- Буонаротти см. Микеланджело Буонаротти
- Бургундские герцоги 760, 768, 775
- Бурнашев В. П. 634, 635
- Бутакова В. И. 890
- Бутурлин И. М. 673
- Бутурлин М. Д. 786
- Бутурлин М. П. 1011
- Бутурлины 41, 288, 673
- Бухштаб Б. Я. 791
- Быкасовы 332, 711
- Бычков И. А. 1007, 1013
- Бэлаз И. Ф. 773, 783, 784, 786, 803, 806, 808, 810, 813, 1033, 1044
- Бюхер (Bücher) К. 948
- В. Б. 917
- Вагнер И. И. 797
- Вадебу (Vadebout), тюремщик 1016
- Вадим Новгородский 229—231, 487—489, 509, 517, 518, 542, 554, 564, 567, 568, 942, 957—967, 969, 1041
- Вайскопф М. Я. 843
- Вакенродер (Wackenroder) В. Г. 786—788, 791, 796, 797, 802
- Валленштейн (Wallenstein, Wallstein) А. 612, 622, 623, 948
- Вальберхова (Валберхова) М. И. 232—235, 490, 492, 517, 626, 968, 969, 972 («сестра»), 973, 975, 976, 1008
- Вальзегг цу Штуппах (Walsegg zu Stuprach) Ф., фон, граф 807
- Вальполь Орас см. Уолпол Г.
- Варлаам, архиепископ Крутицкий 332, 711
- Варлаам (Яцкий), инок 28—32, 34, 276—280, 282, 366, 374, 376, 550, 572, 583, 586, 587, 592, 597, 599, 609, 629 («монахи»), 657, 662—664, 665 («монахи»), 707, 708, 716
- Василий I Дмитриевич, великий князь московский 648
- Василий Блаженный 607, 687
- Вахтел (Wachtel) М. 681
- Вацуро В. Э. 511, 521, 526, 527, 612, 614, 626, 634, 677, 726, 739, 746, 775, 789—791, 793, 799, 806, 808, 810, 812, 1011—1013, 1034, 1037, 1038, 1039
- Вега Карпио (Vega Carpio) Л. Ф. де 93, 383, 610, 849



- Вейнберг А. Л. 741  
 Вельичкин М. В. 232, 233, 490, 968, 969, 971, 973—975  
 Вельтман А. Ф. 928  
 Вельяминов-Зернов Н. Д. 688  
 Вельяминовы-Зерновы 644  
 Венгеров С. А. 555, 565, 597, 609, 695, 717, 721, 732, 737, 815, 902, 904, 927, 937, 951, 968, 969, 977, 985, 1005, 1007, 1023, 1034, 1040, 1042  
 Веневитинов А. В. 615, 632  
 Веневитинов Д. В. 581, 582, 612, 615, 629, 632, 725, 732—734, 736, 740, 777, 788, 797, 998  
 Веневитинов М. А. 629  
 Веневитиновы 629, 727, 1002  
 Верейский В. М., князь 662  
 Вересаев В. В. 801  
 Верховский Н. П. 659  
 Верховский Ю. Н. 861  
 Веселовский А. Н. 758, 810, 833, 1028  
 Веселовский С. Б. 644, 666, 673, 688  
 Ветловская В. Е. 753, 770—772, 784  
 Вивьен Л. С. 803  
 Вигель Ф. Ф. 737, 831, 1034  
 Виельгорский И. М., граф 823  
 Виельгорский М. Ю., граф 629, 784, 785, 800, 952  
 Викери (Vickery) У. Н. 542, 546, 547, 551, 924, 925, 932, 933, 1043  
 Вилье (Villiers) К. Дешан де 824, 825  
 Вилье Е. А. 568, 1038  
 Вильмонт Н. Н. 767  
 Вильсон (Wilson) Дж. 165, 416, 530, 533, 559, 560, 754, 755, 759, 760, 765, 774, 789, 804, 812, 836—838, 853, 855—859, 861, 862, 872, 882, 883, 886—895, 951, 999  
 Вильям Мальмсберийский (William of Malmesbury) 842  
 Виноградов В. В. 600, 614, 773, 928, 996, 1001, 1034  
 Виноградов Н. Н. 664  
 Винокур Г. О. 546, 569, 574—578, 582, 584—586, 589, 590, 593, 595—597, 599—602, 605, 606, 608, 612—614, 616—621, 624, 625, 639—641, 645, 659, 666, 667, 674, 677, 686, 692, 704, 706, 714, 749, 909, 910, 911, 1034, 1035  
 Винокуров Е. М. 791  
 Виньи (Vigny) А.-В. де, граф 802  
 Вио (Viau) Т. де 772  
 Виралайнен М. Н. 509, 526, 530, 532, 534, 557, 567, 568, 740, 761, 763, 790, 792, 799, 810, 811, 893, 945, 1033, 1039  
 Вите (Vitet) Л. 633, 638, 942  
 Вишневецкие 668, 608  
 Вишневецкий (Wiśniowiecky) А., князь 37, 46, 51, 52, 57, 284, 293, 299—301, 306, 368, 377, 381, 546, 552, 572, 576, 580, 591, 593, 595, 597, 599 («гордый пан»), 624, 668, 671, 675, 678, 681, 682, 715  
 Вишневецкий (Wiśniowiecky) К., князь 668, 671  
 Вишневецкий К. Д. 544, 545  
 Владимир Мономах 13, 45, 87, 261, 292, 329, 335, 359, 365, 640, 645, 669, 929  
 Владимир Святой 640, 965, 966  
 Владимирский Г. Д. 882  
 Владислав VI Ваза (Władysław VI Waza), королевич польский 679  
 Власьев Афанасий, думный дяк 647, 679  
 Вовина-Лебедева В. Г. 606  
 Воейков А. Ф. 1003  
 Волков П. Г. 634, 637, 1010, 1011  
 Волков Ф. Г. 708  
 Волконская Э. А., княгиня 630, 785  
 Волохов Осип 332 (Осип), 643, 654, 655, 674, 709  
 Волохова Василиса 23 («предательница-мамка»), 271 («предательница-мамка»), 332, 655, 709, 710  
 Вольперт Л. И. 800, 808, 809, 810, 970, 983, 1005, 1006, 1034  
 Вольтер (Voltaire; наст. имя Ф.-М. Аруэ (Arouet)) 513, 543, 690, 726, 735, 791, 802, 810, 824, 825, 837, 1000, 1028  
 Вольцоген (Wolzogen) В., фон 611  
 Вордсворт (Wordsworth) У. 858, 861, 862, 873, 1030  
 Воронцова Е. К., графиня 913  
 Воронцовы 895  
 Воротынские 602, 641  
 Воротынский А. И., князь 641 («к(нязь) Алексей»)  
 Воротынский Д. М., князь 641 («к(нязь) Дмитрей»)  
 Воротынский И. А., князь 641 («к(нязь) Иван»)  
 Воротынский И. М., князь 11—14, 17—18, 259—262, 266, 332, 333, 343, 358, 361, 366, 575, 617, 641 («к(нязь) Иван»), 646, 711—713  
 Воротынский М. И., князь 641, 669

- Воротынский М. И. (младший), князь 641 (Михайло)
- Востоков А. Х. 543, 545
- Вульф А. Н. 629, 708, 709, 999
- Вылузгин Елизар, думный дьяк 332, 710
- Вяземская В. Ф., княгиня 630, 845
- Вяземские 1038
- Вяземский А., князь 652, 891
- Вяземский П. А., князь 366, 513, 515, 523, 547, 550, 552, 575—577, 592, 603, 607, 612, 617, 628—631, 635, 661, 721, 724, 739, 742, 744, 747, 763, 777, 786, 794, 821, 822, 838, 847, 849, 851—853, 888, 926, 927, 947, 984, 985, 1000, 1012, 1017
- Гагарин Г. Г. 779
- Гаевский В. П. 593, 594, 758
- Гайдн (Гайден) (Haydn) Ф. И. 127, 128, 785, 806
- Галахов А. Д. 755
- Галиньяни (Galignani) Ж.-А. 857, 858, 862
- Галиньяни (Galignani) У. 857, 858, 862
- Галич А. И. 512
- Ганнибал А. П. 1005 (Ибрагим, «Арап Петра Великого»), 1006 («Арап Петра Великого»)
- Ганнибал М. А. 511, 664
- Ганнибалы 668
- Гарсиа Лорка (Garcia Lorca) Ф. 839
- Гаспаров Б. М. 800, 801, 803
- Гаспаров М. Л. 542, 543, 545, 547, 548, 550, 563, 1042
- Гезман (Goëzman) Л.-В. 810
- Гейман Б. Я. 742
- Гейченко С. С. 662
- Геласий, митрополит Крутицкий 332
- Геннади Г. Н. 564, 566, 717, 731, 732, 815, 902, 937, 1035
- Генри Стаффорд, герцог Бекингем (Henry Stafford, Duke of Buckingham) 700
- Генрих II (Henri II) Валуа, французский король 767
- Генрих III (Henri III) Валуа, польский и французский король 633, 942
- Генрих IV (Henry IV) Болингброк, английский король 620, 659, 693, 695, 697
- Генрих V (Henry V), английский король 620 (принц Генрих), 659, 685, 686, 693 (Наггу, Henri), 694 (Генрих), 697 («сын»), 765 (Генри V)
- Генрих VI (Henry VI), английский король 766, 774, 834 (king Henry), 835 (король Генрих)
- Генрих Перси (Хотспер), граф Нортумберлендский (Henry Percy (Hotspur), Earl of Northumberland) 620
- Генслер (Hensler) К. Ф. 536, 537, 914—916, 919, 925, 1036
- Герард см. Гессель Г.
- Герасимов, писарь 821
- Гердер (Herder) И. Г. 638
- Германик (Германик Юлий Цезарь Клавдиан; Germanicus Iulius Caesar Claudian) 655, 656
- Геродот 772
- Герцен А. И. 615, 727, 951
- Гершензон М. О. 794
- Герштейн Э. Г. 852
- Гессель (Hessel) Г. 672 (Герард)
- Гёте (Goethe) И. В. фон 524—526, 531, 535, 543, 611, 612, 617, 621—623, 732—737, 739—747, 756, 788, 839, 845, 851, 913, 919, 946—948, 1028, 1043
- Гизо (Guizot) Ф.-П.-Г. 618, 619, 701
- Гийяр (Guillard) Н. Ф. 798
- Гиллельсон М. И. 511, 763, 1038
- Гильбер де Пиксерекур (Guilbert de Pixerécourt) Р.-Ш. 1018
- Гимон де Ла Туш (Guimond de La Touche) К. 798
- Гиппий 891
- Гиппиус В. В. 718, 722, 1007, 1010, 1012
- Гиффорд (Gifford) Г. 620, 687, 700, 882, 884
- Глинка Г. А. 917
- Глинка М. И. 792, 914
- Глинка С. Н. 637
- Глинка Ф. Н. 966
- Глинская Е. В. 649 («мать»), 700
- Глостер (Gloucester) см. Ричард III
- Глузов А. Н. 798
- Глухарев А. 544 («Глухо-рев»)
- Глюк (Gluck) К. В. 123, 781, 782, 789, 790, 798, 799
- Гнедич Н. И. 515, 721, 751, 789, 803
- Гоголь Н. В. 517, 539, 565, 614, 637, 744, 746, 920, 981, 1007—1013, 1035
- Годар д'Окур де Сен-Жюст (Godard d'Aucour de Saint-Juste) К., барон 752
- Годунов Борис Федорович, русский царь (Борис, Гудонов, Гудунов) 7, 11, 12 («злодей»), 13 («губитель», «тата-

- рин»), 14, 15 («правитель»), 17, 18 («царь»), 23 («цареубийца»), 24, 25 («царь»), 26 («царь»), 32 («царь»), 35 («царь»), 36, 37, 39, 40 («царь»), 41 («царь»), 42 («царь»), 43 («царь»), 44 («царь»), 45 («царь»), 47 («злодей»), 48, 54, 58, 59, 61, 62 («царь»), 63 («царь»), 64, 65 («царь»), 69 («царь»), 70, 71 («царь»), 73, 79, 80 («царь»), 81 («царь»), 83 («царь»), 84, 85, 87—89, 91, 93, 255—257, 259—263, 264 («царь»), 265, 266, 270 («цареубийца»), 271—273, 274 («царь»), 280 («царь»), 283 («царь»), 284, 285, 287, 288 («царь»), 289 («царь»), 290 («царь»), 291 («царь»), 292 («царь»), 293 («враг», «злодей»), 295, 296, 303, 306, 307, 309, 310 («царь»), 311, 312 («царь»), 313 («царь»), 314, 315 («царь Ирод»), 318, 322, 323 («царь»), 324 («царь»), 325 («царь»), 326 («царь»), 327, 329—337, 338 («правитель», «брат царицы»), 339, 340, 341 («отец»), 342, 344, 350, 351, 358—362, 364—366, 368 («царь»), 369 («царь»), 370 («государь»), 372 («царь»), 373, 374, 375 («царь»), 377 («царь»), 378, 379, 382 («царь»), 383—385, 518—525, 529, 530, 533, 534, 536, 537, 539—541, 543—551, 553, 555, 556, 558, 561, 562, 564—579, 581—585, 586 («отец»), 587—594, 596, 598, 599, 601—675, 678, 679, 682—706, 709—714, 717—724, 727, 729, 730, 733, 743, 747, 760, 764, 772, 777, 894, 925, 926, 997, 998, 1002—1004, 1033—1035, 1037, 1042
- Годунов И. И. 669
- Годунов С. Н. 40, 41, 287, 288 (Семен Ильич), 380 (Семен Никитич, Семен Ильич), 574, 580, 609, 661, 670, 673
- Годунов Федор (Феодор) Борисович, царевич, затем русский царь 39, 40, 42, 43, 44 («сын»), 45 («дети»), 80 («царевич»), 81 («царевич»), 82 («сын»), 83, 84, 85 («юный царь»), 86 («венценосец», «государь»), 88 («Борисов щенок»), 89, 90, 286, 287, 289, 290, 292 («сын»), 296, 323 («царевич»), 324 («царевич»), 325, 326, 327 («юный царь»), 328 («венценосец», «государь»), 329 («Борисов щенок»), 330, 331, 367 («дети»), 372 («сын»), 373 («сын Борисов»), 374, 523, 548 («брат»), 549, 574, 595, 620, 645 («сын-наследник»), 661 («дети»), 666 («дети»), 671, 672 («царевич»), 693 («сын»), 694, 695, 696 («сын»), 697—699, 1004 («сын»)
- Годунова Ирина Федоровна см. Ирина Федоровна
- Годунова Ксения Борисовна, царевна (в иночестве Ольга) 27 («дочь»), 39, 40, 45 («дети»), 82 («сестра»), 83, 89, 275 («дочь»), 286—288, 292 («дети»), 325, 330, 367 («сестра»), 545, 548, 550, 570, 594, 624, 661, 666 («дети»), 672, 693 («дети»), 699, 925
- Годунова Мария Григорьевна, русская царица 82 («мать»), 83, 90, 325, 331, 373 («мать»), 548, 549, 598 («мать»), 608 («дочь Малюты Скуратова»), 644 («дочь»), 666, 693 («супруга»), 696, 698, 699, 1004 («вдова»)
- Годуновы 87, 88, 329, 519, 602, 644, 667, 697, 698, 703
- Гозенпуд А. А. 513, 514, 536, 584, 585, 626, 627, 704, 886, 914, 1035
- Гойя-и-Лусьентес (Goya у Lucientes) Ф. Х. де 850
- Голиков И. И. 608, 609, 690, 706, 716
- Голиншед (Holinshed) Р. см. Холиншед Р.
- Голицын (Галицын) В. В., князь 89, 330, 343, 361, 374, 699
- Голицын Н. Б., князь 784
- Голицына Е. И., княгиня 784
- Голицыны 602
- Головин А. В. 1001
- Головин М. И., князь 662
- Гольдони (Goldoni) К. 756, 757
- Гольшанская М. Ю. (Holshańska; в первом браке Монтовт (Mantautas), во втором Козинская (Kozinśka), в третьем Курбская (Kurpska)), княгиня Дубровицкая 678
- Гомер 789
- Гомес Креспо (Gómez Crespo) Ф. 836, 840, 847
- Гонзаго (Gonzago, Gonzaga) П. (П. Ф.) 626
- Гончарова Н. И. 845, 854 («мать»)
- Гончарова Н. Н. (в первом браке Пушкина, во втором — Ланская) 770, 845, 854, 888, 949, 1012

- Горации 781  
 Гораций (Квинт Гораций Флакк; Quintus Horatius Flaccus) 799  
 Гордин А. М. 569  
 Горнфельд А. Г. 737  
 Городецкий Б. П. 575, 576, 578, 582, 585, 587, 594, 597, 600, 602—604, 607, 639, 641, 654, 662, 672, 692, 707, 713, 714, 762, 784, 792—794, 798, 802, 847, 919, 945, 946, 965, 1035  
 Горохова Р. М. 756, 757  
 Горфункель А. Х. 661, 682  
 Горчаков А. М., князь 550, 619, 628, 758, 977  
 Горький М. (наст. имя А. М. Пешков) 628  
 Горянские 855  
 Горянский Ф. И. 855  
 Гостомысл Новгородский 229, 231, 487, 489, 957—962, 964—966  
 Готшед (Gottsched) И. К. 804  
 Гофман М. Л. 793, 824, 935  
 Гофман (Hoffmann) Э. Т. А. 756, 798, 833, 834  
 Гофолия (Athalia), иудейская царица 616  
 Грабарь-Пассек М. Е. 731  
 Граббе (Grabbe) Х. Д. 842  
 Граццини (Grazzini) А. Ф. 754  
 Грегг (Gregg) Р. А. 759  
 Грегуар (Grégoire) М. А. 1017  
 Грекова Е. В. 747  
 Гренвилль (Granville) А. 742  
 Грессе (Gresset) Ж.-Б.-Л. 543, 982  
 Греч Н. И. 585, 704, 709, 740  
 Грибоедов А. С. 514—517, 539, 545, 554, 581, 630, 657, 744, 982, 983  
 Грибушин И. И. 769  
 Григорьев А. А. 846  
 Григорьев П. И. 764  
 Гримм (Grimm) В. 932, 1030  
 Гримм (Grimm) Я. 932, 1030  
 Грин (Green) Р. 760  
 Гринберг О. Э. 622  
 Гришка, слуга Е. М. Пушкина 673  
 Гришунин А. Л. 749  
 Грозный см. Иоанн IV Васильевич  
 Грот К. Я. 511  
 Грот Я. К. 511, 769  
 Гроховский (Grochowski) С. 679  
 Губер Э. И. 913, 928  
 Губкина Н. В. 785, 786  
 Губко Е. А. 1038  
 Губо (Coubaux) П.-П. 1018  
 Гудович А. В., граф 1000  
 Гудунов (Гудонов) см. Годунов Борис Федорович  
 Гукасова А. Г. 751, 756  
 Гуковский Г. А. 527, 533, 537, 603, 614, 617, 624, 625, 760—762, 768, 775, 791, 839, 840, 846, 849, 945, 1036  
 Гумберт, граф Савойский (Humbert de Savoy) 529 (Гумберт Белая Рука), 999 (Гумберт Белая Рука)  
 Гуревич А. М. 667, 674, 688  
 Гус (Hus) Ян 1024  
 Гутенберг (Gutenberg) И. 251 (Jean de Mayence), 252 (Жан Майнцский), 506 (Jean de Mayence, Жан Майнцский), 946, 947, 1030  
 Гэлт (Galt) Дж. 951  
 Гюго (Hugo) В. 633, 635, 802, 837  
 Давыдов Д. В. 977, 1014  
 Давыдов С. И. 914, 915  
 Давыдов С. С. 896  
 Д'Аламбер (D'Alembert) Ж. Лерон 752, 798  
 Даль В. И. 643, 650, 661, 888, 895, 955, 978  
 Данилевский А. С. 1012  
 Данилевский Г. П. 929, 1010, 1011  
 Данилевский (Danilevskij) Р. Ю. 611, 805  
 Данилов С. С. 514, 789  
 Данилинг (Dunning) Ч. 604, 611  
 Данте Алигьери (Дант) (Dante Alighieri) 125, 555, 735, 746, 757, 802, 811, 895, 896  
 Да Понте (Da Ponte) Л. (наст. имя Э. Конельяно (Conegliano)) 780, 781, 831—833, 840, 848  
 Даргомьжский А. С. 926, 929  
 Д'Аржанталь (d'Argental) Ш.-О. де Ферриоль, граф 810  
 Дарий, персидский царь 772  
 Дарский Д. С. 773, 800, 845, 895, 1036  
 Дашков Д. В. 611  
 Дворский (Dworski) А. 624, 678, 682  
 Дегильи (Дегилье) (Deguilly) 968  
 Дельвиг А. А., барон 547, 550, 584, 585, 593, 628, 637, 721, 895, 1001  
 Демидов Н. 943, 944, 952, 954—956, 1036  
 Де Микелис (De Michelis) Ч. Дж. 1026, 1027, 1030, 1031  
 Демин А. О. 1026  
 Денисенко С. В. 957, 1038, 1039  
 Державин Г. Р. 392, 769, 776

- Державин К. Н. 704, 809, 837—840, 852, 1036
- Державина О. А. 606, 653, 665
- Де Ройтер (De Ruyster) М. А. 887
- Дерю (Desrues) А.-Ф. 780, 781
- Десницкий В. А. (псевд. Строев В.) 791
- Дестунис Спиридон 703
- Детуш (Destouches; наст. имя Ф. Нериго (Néricault)) 512, 753, 970, 971, 974
- Дефо (Defoe) Д. 861, 886—888
- Дефокопре (Defaucopret) О.-Ж.-Б. 755, 1015
- Джаксоны 895
- Джеффри (Jeffrey) Ф. 861, 951
- Дживилегов А. К. 746
- Джонсон (Johnson) Дж. 950
- Дидло (Didelot) Ш. Л. 515
- Дидро (Diderot) Д. 752, 757, 798
- Дизраэли (D'Israeli) И. 759
- Дикий А. Д. 627
- Дмитрий, царевич см. Дмитрий Иванович
- Дмитрий Ростовский 607, 661
- Дмитрий Самозванец см. Дмитрий I Самозванец
- Дионисий Мудрый Грамматик, митрополит Московский 332, 710, 711, 640
- Диттмер (Dittmer) А. (псевд. де Фонжере (de Fongeray)) 633
- Дмитриев И. И. 629, 680, 692, 885, 1000
- Дмитриев М. А. 724
- Дмитриева Е. Е. 611
- Дмитриева Н. Л. 567, 568, 837, 984, 986, 1039
- Дмитриевский И. А. 974
- Дмитрий Иванович, царевич (Димитрий, Dimitry) 12, 13 («младенец»), 23, 24 («младенец»), 36, 43—45, 55 («Иоаннов сын», «отрок»), 63, 64, 69 («царевич»), 71 («царевич»), 260, 261 («младенец»), 270, 271 («царевич»), 272 («младенец», «царевич»), 273 («царевич»), 284 («державный отрок»), 290, 291 («отрок», «младенец», «царевич»), 292, 304 («Иоаннов сын», «отрок»), 310 («царевич»), 311, 313 («царевич»), 314 («царевич»), 332, 334, 335 («царевич»), 351 («царевич», «младенец»), 359, 365 («царевич»), 369 («чудотворец»), 370 («царевич»), 381 («царевич»), 519, 522, 571 («царевич»), 574, 603—608, 614, 615, 633, 642, 643, 645, 654, 655, 660, 661, 674, 675, 681 («царевич»), 682, 684, 685 («царевич»), 687, 706, 709—711
- Дмитрий Иванович Донской, великий князь 648, 649
- Дмитрий (Димитрий) I Самозванец (Григорий Отрепьев, Гришка Отрепьев, Лжедимитрий, Лжедмитрий), царь московский 19—21, 23—25, 28—34, 36—38, 42, 43 («бродяга»), 45 («супостат»), 46—63, 64 («злодей»), 65 («расстрига»), 66 («царевич»), 67—69, 72—74, 76, 77, 78 («царевич»), 80, 81, 84—88, 90, 243, 259, 267—273, 274 («врагоугодник»), 276—282, 283 («сын Грозного»), 284, 285, 290, 293—298, 299 («царевич»), 300—310, 312 («злодей», «расстрига», «бродяга»), 313, 315 («царевич»), 316—321, 323, 324, 327—329, 331—333, 352, 354, 355, 357, 365—367, 368 («безумец»), 369, 370 («царевич»), 371—374, 377, 381, 522, 523, 528—530, 548, 551 («царевич»), 566, 567, 569—572, 574—577, 580—585, 593—595, 597, 603, 605, 608—611, 614, 616, 617, 620, 624, 626—628, 630—632, 634, 635, 637—641, 645, 647, 650—652, 654, 656, 657, 661, 662, 664, 665, 667, 668, 671—686, 687 («расстрига»), 688—694, 696 («обманщик», «бродяга»), 697—701, 703, 704, 706—708, 712—715, 717, 733, 772, 777, 997, 998, 1002—1004, 1035
- Довгий О. Л. 789, 836
- Долгов С. А. 928
- Долгорукая Н. Б., княгиня 636
- Долгоруков И. А. 976
- Долинин А. А. 567, 568, 692, 754, 761, 765, 766, 774, 780, 781, 872, 892, 923, 950, 1036
- Донской см. Дмитрий Иванович Донской
- Доримон (Dorimon) Л. 825
- Достоевский Ф. М. 771, 846, 949
- Дранше Ж. 626
- Дризен Н. В. 626
- Дубровицкая см. Гольшанская М. Ю.
- Дубровский А. В. 1038
- Дурылин С. Н. 535, 621, 626, 741, 796
- Дюканж (Ducange) В.-А.-М. 1018
- Дюконже-Дюбрёй (Ducongé-Dubreuil) А. 799
- Дюма (Dumas) А. 838, 1018, 1019

- Дюмениль (Dumesnil) Л. А. 837  
 Дюро де Ламаль (Dureau de Lamalle)  
 Ж.-Б.-Ж.-Р. 609, 675
- Евангелик Г. 679  
 Евдокимова С. Б. 530  
 Еврипид 799  
 Ефимьев см. Ефимьев Семен  
 Егоркин А. И. 945  
 Егунов А. Н. 812  
 Екатерина II, российская императрица  
 518, 917, 960—962  
 Елена Павловна, великая княгиня 628  
 Елецкий Андрей (Ондрей), князь 673  
 Елизавета Французская Филиппина-  
 Мария-Элен (Elisabeth de France  
 Philippine-Marie-Hélène), сестра Лю-  
 довика XVI 1016—1017  
 Елистратова А. А. 1031  
 Ельницкая Т. М. 799, 973, 974, 979  
 Еремин А. А. 930  
 Ермак Тимофеевич 94, 387, 388, 581,  
 615, 726, 727  
 Ермаков И. Д. 845  
 Есаулов А. П. 926  
 Ефимьев Д. В. 977, 970, 971, 977  
 Ефимьев (Евфимьев) Семен, дьяк 25,  
 274, 380, 595, 598, 657, 975  
 Ефремов П. А. 564, 565, 593, 597, 717,  
 720, 721, 724, 729, 730, 732, 815,  
 902, 937, 1005, 1022, 1023, 1036  
 Ефрон И. А. 1034
- Жан Майнцский см. Гутенберг И.  
 Жандр А. А. 94, 515, 516, 543, 545, 552,  
 658, 727  
 Жанен (Janin) Ж. 1017  
 Жанна д'Арк (Jeanne D'Arc) («Орлеан-  
 ская дева») 543 («Орлеанская де-  
 ва»), 544 («Орлеанская дева»), 552  
 («Орлеанская дева»), 557 («Орлеан-  
 ская дева»), 721 («Орлеанская де-  
 ва»), 727 («Орлеанская дева»)  
 Жданов И. Н. 608, 653, 690, 908, 913,  
 916, 917, 919, 921, 1036  
 Жданова Ирина 23 («кормилица»), 271  
 («кормилица»), 332, 655, 709, 710  
 Железный Колпак см. Иоанн Большой  
 Колпак  
 Женгене (Ginguené) П.-Л. 610, 746  
 Жирмунский В. М. 621, 659, 735, 739,  
 742, 922, 946  
 Жихарев С. П. 831, 914
- Жомини (Jomini) Г. (Г. В.) 235, 494,  
 977  
 Жоффруа (Geoffroy) Ж.-Л. 752, 825  
 Жуйкова Р. Г. 957, 984, 1036  
 Жуковский В. А. 374, 403, 513, 531,  
 543, 544, 552, 555, 557, 559, 569,  
 570, 573, 576, 577, 585—592, 601,  
 607, 611, 612, 628—630, 662, 721,  
 727, 742, 744, 751, 764, 767, 775,  
 802, 805, 806, 814—817, 821—823,  
 849, 857, 885, 891, 897, 898, 901,  
 913, 919, 920, 926, 935, 950, 957,  
 964, 965  
 Жуковский П. В. 570
- Завадовский (Zav(adovski)) А. П., граф  
 976  
 Загорский М. Б. 533, 737, 765, 831—  
 832, 883, 886, 947, 979, 980, 983,  
 1004, 1005, 1028, 1036  
 Загоскин М. Н. 514, 584, 931, 972, 973  
 Загряжский (Загрядский) В. Ф. 332,  
 606, 643, 709, 710  
 Зайцева И. А. 1010, 1012  
 Замотин И. И. 960  
 Зеленин Д. К. 917  
 Зелинский Ф. Ф. 922, 923  
 Зенгер Т. Г. см. Цявловская Т. Г.  
 Зернов Д. А. 644  
 Зерновы см. Вельяминовы-Зерновы  
 Зингер Л. С. 1001, 1002  
 Зимин А. А. 605  
 Золотова О. Н. 793, 1038, 1039  
 Золотусский И. П. 1012  
 Зортшан (Sortschan) И. Н. 807  
 Зотов Р. М. 974  
 Зуев Д. П. 545, 913, 928  
 Зуев П. П. 928  
 Зюсмайр (Süssmayr) Ф. К. 808
- Ибрагим см. Ганнибал А. П.  
 Иван, королевич см. Иоанн фон Шлез-  
 виг-Гольштейн  
 Иван Грозный см. Иоанн IV Васильевич  
 Иван Иванович см. Иоанн Иоаннович  
 Иван Калита см. Иоанн I Данилович  
 Иванов В. Н. 640  
 Иванов Вяч. И. 791  
 Иванова Г. М. 1038  
 Игнатий Антиохийский, св. 46, 293, 676  
 Игнатий Лойола см. Лойола Игнатий  
 Лопес де  
 Иезекииль, пророк 682

- Иезуитова Р. В. 574, 939, 948, 950, 1038  
 Измайлов А. Е. 751  
 Измайлов Н. В. 934, 1001, 1014, 1040, 1041  
 Илличевский А. Д. 511  
 Иловайский Д. И. 605  
 Ильин В. Н. 925  
 Инзов И. Н. 528, 764  
 Иоанн I Данилович (Иван Калита), великий князь московский 644, 649  
 Иоанн III Васильевич (Иван Великий), великий князь московский 17 (Иоанны), 80, 265 (Иоанны), 322, 343 (Иоанны), 344 (Иоа(нны)), 356 (Иоанны), 361 (Иоанны), 364 (Иоанны), 551, 580, 649, 651 (Иоанны), 652, 692  
 Иоанн IV Васильевич (Иван Грозный), русский царь 17 (Иоанны), 20—22, 36—38, 44, 48, 55, 58, 60, 80 («свирепый внук»), 82, 265 (Иоанны), 268, 269, 270 («государь»), 283, 285, 295, 304, 306, 308, 322 («свирепый внук»), 325, 332, 343 (Иоанны), 344 (Иоа(нны)), 354, 356 (Иоанны), 357 («царь»), 361 (Иоанны), 363, 364 (Иоанны, «царь»), 369, 529, 551, 580, 602, 604, 606, 607, 630, 642, 644—646, 648, 649, 651—654, 658, 663, 666—669, 673, 677—679, 684, 687, 692, 698 («отец»), 699, 700, 710, 711, 1004  
 Иоанн VIII (Iohannes VIII), Папа Римский 1024, 1025, 1027, 1029  
 Иоанн Безземельный (John Lackland), английский король 543, 547, 1015  
 Иоанн (Железный) Большой Колпак, юродивый 607, 687  
 Иоанн Дамаскин 656  
 Иоанн Иоаннович, сын Иоанна Грозного 658 (Иван Иванович)  
 Иоанн фон Шлезвиг-Гольштейн (Johan af Slesvig-Holsten), герцог («Иван королевич») 27 («жених»), 39, 275 («жених»), 286 («королевич»), 377, 545 («жених»), 595, 661, 672, 925 («жених»)  
 Иоас, царевич, затем царь иудейский 616 («царевич»)  
 Иоасаф, архимандрит Спасо-Каменского монастыря 653  
 Иов, патриарх Московский 11, 15, 17, 22, 25, 43, 62, 63, 64 («святой отец»), 65, 80, 83, 259, 262, 263, 265, 270, 273, 274, 291, 309, 310, 312, 323, 325, 333, 334, 337, 338, 340, 343, 358—361, 366, 549, 595, 598, 606, 608, 620, 623, 624, 630, 634, 640—642, 647, 648—650, 653, 656, 657, 670, 683, 684, 689, 696, 705, 710, 711, 715  
 Иона, игумен Святогорского монастыря 708, 709  
 Иона, митрополит Ростовский 656, 657  
 Иосиф Волоцкий 641  
 Ирвинг (Irving) В. 837, 852  
 Ирина Федоровна (урожд. Годунова), русская царица, вдова Федора Иоанновича; в иночестве Александра («царица», «монахиня-царица») 11 («сестра», «монахиня-царица»), 15 («царица»), 27 («царица»), 259 («сестра»), 260 («монахиня-царица»), 263 («царица»), 275 («царица»), 332, 334 («монахиня-царица»), 338 («царица»), 340 («царица»), 359 («монахиня-царица»), 360 («царица»), 575, 602, 640, 642, 644, 645 («царица»), 647, 648, 658, 661, 678, 695, 705, 710—712  
 Ирод I Великий (Ирод Антипа), правитель Галилеи 71, 315, 370, 576, 603, 661, 687  
 Исаков Я. А. 1035  
 Истомина Е. И. 514, 515  
 Каве (Cavé) Э.-Л.-О. (псевд. де Фонжере (de Fongery)) 633  
 Кавос К. А. 914, 915  
 Кагаров Е. Г. 918, 931  
 Казот (Cazotte) Ж. 921, 922, 1002  
 Казы-Гирей (Буре-Гази-Гирей, Гази-Гирей II), крымский хан 272, 337, 338, 360, 646, 648, 678, 707, 710, 713, 714  
 Кайданов И. К. 512  
 Кайсаров А. С. 917  
 Калайдович К. Ф. 677  
 Калашникова О. М. 927  
 Калгава д'Эстанду (Cailhava d'Estandoux) Ж.-Ф. 752  
 Калидаса 923  
 Калитин П. В. 624  
 Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) П. 545, 610, 838, 842, 942  
 Камашев см. Средний-Камашев И. Н.  
 Кант (Kant) И. 804  
 Кантемир А. Д., князь 949

- Карамзин Н. М. 9, 94, 385, 513, 518, 519, 523, 524, 530, 569, 574—576, 582, 585, 591, 597, 601—612, 619, 623, 628, 632, 633, 635—636, 638—662, 664—679, 681—702, 705, 706, 710—715, 717, 718, 720, 722, 723, 779, 798, 812, 885, 891, 920, 921, 929, 946, 948, 958, 960, 963, 965, 1004, 1036
- Карамзина Е. Н. 591 («дочери Карамзина»)
- Карамзина С. Н. 591 («дочери Карамзина»)
- Карамзины 996, 1001
- Каратыгин В. А. 625, 626, 764, 765, 789
- Каратыгина (урожд. Колосова) А. М. 625, 626, 765
- Каратыгины 806
- Кардаш Е. В. 1039
- Карела (Корела) Андрей, казачий атаман 48, 85, 296, 327, 373, 580, 678, 692
- Карелина А. Н. 628
- Карл II Околдованный (Carlos II El Hechizado), испанский король 840
- Карл (Карлос) IV Бурбон (Carlos IV), испанский король 850
- Карл V Габсбург (Carlos I (V), Karel V, Karl V, Charles V), император Священной Римской империи, первый испанский король 837 (Charles-Quent)
- Карл IX Ваза (Karl IX Vasa), шведский король 62 («свейский государь»), 309 («свейский государь»), 683, 684 («шведский король»)
- Карл XII (Karl XII), шведский король 690
- Карпов А. А. 625
- Карповы 670
- Каррик В. В. 951
- Кастен (Castaing) Э. 780, 781
- Касты (Casti) Дж. Б. 1026, 1027
- Катенин П. А. 515, 516, 543, 547, 559, 612, 625, 626, 634, 658, 731, 738, 785, 793, 794, 796, 835—836, 895, 916, 926, 982
- Катилина (Луций Сергей Катилина; Lucius Sergius Catilina) 702
- Катуар де Бионкур А. А. 748, 897
- Кауэр (Каур) (Кауег) Ф. 914, 915
- Каховский П. Г. 527, 996
- Кац Б. А. 567, 779, 790, 796, 797, 799, 802, 807, 821, 851, 1037
- Качалов Н. Д. 12, 260, 332, 643, 654, 710
- Кашин-Оболенский М. Ф., князь 685
- Кенье (Caignez) Л.-Ш. 665
- Керн А. П. 527, 853, 1001
- Керцелли Л. Ф. 984
- Кибальник С. А. 890
- Кир, персидский царь 529
- Киреевский И. В. 509, 521, 522, 614, 629, 631, 639
- Киреевский П. В. 629, 918, 929
- Кирилл, игумен Кирилло-Белозерского монастыря 652
- Кирпичников А. И. 534, 741, 764, 775
- Кипотин В. Я. 1040
- Киселев Н. Д. 984
- Киселева Т. Е. 1038
- Кит (Kethe) У. 880
- Китанина Т. А. 567, 568, 747, 1038, 1039
- Кичатов Ф. Э. 512
- Клейн В. К. 605
- Клейншенк (Kleinschenk) Г. 737
- Клемент (Clemens), раб Агриппы Постума 609, 675 («самозванец», «раб»)
- Клеопатра (Cleopatra), царица Египта 542, 659, 706, 922—923, 934, 998
- Клепиков С. А. 951
- Клешнин (Луп-Клешнин, Лупп-Клешнин) А. П. 332, 643, 675, 709, 710
- Климент VIII (Clemens VIII), Папа Римский 46 («наместник Петра»), 58, 293 («наместник Петра»), 307, 676, 679
- Клингер (Klinger) Ф. 737, 947, 1028
- Клэйтон (Clayton) Дж. Д. 615
- Ключевский В. О. 605, 646
- Кнабе Г. С. 609
- Кнорринг (Knoring) К. фон 639, 674
- Княжнин Я. Б. 518, 542, 552, 751, 959, 961, 962, 965
- Козлов В. П. 603
- Козлов И. И. 597, 636, 1030
- Козмин Н. К. 618
- Козодавлев О. П. 839
- Козьма, игумен Кирилло-Белозерского монастыря 652
- Колиньи (Coligny) Г. де Шатийон, адмирал 767
- Колосова А. М. см. Каратыгина А. М.
- Колычёв С. см. Сергей Колычёв
- Колычёв-Крюк И. Ф. 711
- Колычёвы 332, 711
- Кольридж (Coleridge) С. Т. 858, 1030, 1031
- Колюпанов Н. П. 577, 631
- Комаров В. В. 1036



- Комарович В. Л. 1007  
 Комовский В. Д. 591  
 Конельяно Э. см. Да Понте Л.  
 Конрад Н. И. 737, 802  
 Констан де Ребек (Constant de Rebecque) Б. 525, 622, 623, 738, 739, 740, 837, 844, 847, 849, 850, 852, 853  
 Константин IX Мономах, византийский император 645  
 Копытцева Н. М. 754  
 Корепова К. Е. 918, 930  
 Корнель (Corneille) П. 542, 760, 835—838  
 Корнель (Corneille) Т. 824, 825  
 Корнуолл Барри (Бари Корнуолл, Бари Корнуоль, Барри Корнволь) (Cornwall; наст. имя Б. У. Проктер (Procter)) 530, 532, 533, 754, 755, 759, 774, 789, 804, 811, 812, 836, 838, 853, 858, 872, 887, 893, 895, 951, 1003  
 Коробейников С. А. 568  
 Корсаков Н. А. 785  
 Корсини Д. А. 626  
 Корф М. А. 785  
 Корш Ф. Е. 545, 546, 555, 678, 855, 928  
 Космократов Тит см. Титов В. П.  
 Косталевская М. 753, 762, 764, 771, 952—955, 1037  
 Костомаров Н. И. 605  
 Костров Е. И. 885  
 Костров Н. А. 999  
 Котляревский Н. А. 847  
 Коханова С. Б. 701  
 Котцебу (Kotzebue) А. Ф. Ф., фон 610, 611  
 Кошелев А. И. 577, 630, 631, 960, 1037  
 Кошелев В. А. 615, 727, 959, 963  
 Кошелева Д. Н. 577 («мать»)  
 Крабб см. Крэбб Дж.  
 Краевский А. А. 605  
 Крамерс-старший 737  
 Краснобородько Т. И. 568, 569, 655, 777, 815, 855, 857, 1033, 1039  
 Краснопольский Н. С. 536—537, 914—916, 919, 925, 929, 931—933  
 Крезе де Лессер (Creuzé de Lesser) О., барон 514  
 Кретъен де Труа (Chrétien de Troyes) 837  
 Кречмар (Kretzschmar) Г. 781  
 Кромвель (Cromwell) О. 633, 635, 802, 887  
 Кропотов И. И. 974  
 Крылов А. Л. 945  
 Крылов Г. А. 627  
 Крылов И. А. 509, 515, 547, 625, 630, 692  
 Крэбб (Крабб) (Crabbe) Дж. 861  
 Крюк-Кольчѳв И. Ф. см. Кольчѳв-Крюк И. Ф.  
 Крюковский М. В. 612  
 Ксенофонт 891  
 Ксеркс, персидский царь 772  
 Кукольник Н. В. 535, 536  
 Кулагин А. В. 624  
 Кулакова Л. И. 962  
 Кулиш П. А. 1010  
 Куницын А. П. 512  
 Купер (Cooper) Дж. Ф. 1018, 1019  
 Куракины 602  
 Курбский А. А., князь 677  
 Курбский А. М., князь 47 («казанский герой», «отец»), 48, 60, 243, 294, 308, 368 («отец»), 381 («отец»), 529, 530, 572 («отец»), 597 («казанский герой»), 662, 676 («казанский герой»), 677, 678, 997, 1003, 1004  
 Курбский Д. А., князь 677  
 Курбский Я. А., князь 677  
 Курманаев В. В. 568  
 Кутузов А. М. 661  
 Куэнси (Coinsî) Г. де 842  
 Кюзе (Cuzeu) П.-Б. 1016  
 Кюхельбекер В. К. 513, 535, 536, 543, 557, 727, 747, 773, 788, 802, 920, 921  
 Лаборд (Laborde) А.-Л.-Ж. де, граф 655  
 Лавали 784  
 Лаваль И. С., граф 630  
 Лавицкий Андрей, иезуит 676  
 Лагарп (La Harpe) Ж. Ф. де 752, 810, 824, 970  
 Лажечников И. И. 935  
 Лазарчук Р. М. 549, 620  
 Лакло (Laclos) П.-А.-Ф. Шодерло де 854  
 Ламот-Фуке (La Motte-Fouqué) Ф. Г. де 919, 920  
 Лапкина Г. А. 626  
 Лапчинский А. Н. 764  
 Лапшин И. И. 890  
 Ларионова Е. О. 568, 590, 617, 632, 639, 1038, 1039  
 Ласорса-Съедина (Lasorsa Siedina) К. 759  
 Леблан дю Рулле (Lebland du Rouillet) Ф. 798

- Лебо (Lebeau), тюремщик 1016  
 Лев IV (Leo IV), Папа Римский 1024  
 Левин Ю. Д. 536, 617, 620, 627  
 Левинтон Г. А. 745  
 Левкович Я. А. 536, 590, 719, 720, 724, 728—731, 904, 921, 932, 1037, 1038, 1041  
 Легра (Legras) Ж. 734, 746  
 Леже (Léger) Ф.-П.-О. 1026  
 Лейтгеб (Leitgeb) Ф. А. 807  
 Лемьер (Le Mierre) А.-М. 813  
 Ленский Д. Т. 764  
 Леонид, инок 365, 662, 715  
 Лермонтов (Lermontov) М. Ю. 517, 539, 549, 744, 812, 886  
 Лернер Н. О. 722, 749, 750, 767, 774, 798—799, 810, 813, 816, 820, 923, 968, 969, 977, 1007, 1037  
 Лесаж (Lesage) А.-Р. 838, 1008, 1009  
 Лессинг (Lessing) Г. Э. 804  
 Летурнёр (Letourneur, Le Tourneur) П. 618, 659, 693, 695, 696, 700, 706  
 Лёве-Веймар (Loève-Weimars) Ф. А., барон 633, 756, 833, 942, 1024, 1025, 1030  
 Лёвшин П. Е. см. Платон, митрополит  
 Лжедмитрий (Лжедмитрий) см. Дмитрий I Самозванец  
 Лжедмитрий II 676  
 Ливанова Т. Н. 801, 803  
 Ливен К. А., князь 590, 591, 723  
 Линин А. М. 679  
 Липранди И. П. 963  
 Листов В. С. 527, 528, 566, 608, 690, 701, 703, 705, 706, 791, 947, 948, 997, 1037  
 Литвиненко Н. Г. 962  
 Лихачев Д. С. 687  
 Личети (Licetius) Ф. 1029  
 Лобанов М. А. 918, 919, 930, 931  
 Лобанов М. Е. 612  
 Лозинский Г. Л. 816  
 Лойола (Loyola) Игнатий Лопес де 46, 293, 676  
 Ломоносов М. В. 597, 680, 800, 960  
 Лонгинов М. Н. 629  
 Лопе де Вега см. Вега Карпио Л. Ф., де  
 Лопухин И. В. 661  
 Лотман Л. М. 509, 567, 568, 585, 610, 612, 623, 697, 889, 975, 1037  
 Лотман М. Ю. 541, 544, 545, 550, 554, 555, 559  
 Лотман Ю. М. 510, 511, 514, 516, 525, 529, 702, 760, 762, 772, 798, 892, 997—999, 1003, 1037  
 Лудилова Е. В. 793, 1038, 1039  
 Лузянина Л. Н. 607  
 Луи-Филипп-Жозеф (Louis-Philippe-Joseph), герцог Орлеанский (Филипп Эгалите) 1017  
 Лукан (Марк Анней Лукан; Marcus Annæus Lucanus) 895  
 Лукиан из Самосаты 842, 891  
 Лукин В. И. 970, 971, 975  
 Луков В. А. 775, 1003  
 Луков Вл. А. 1003  
 Лукреций (Тит Лукреций Кар; Titus Lucretius Carrus) 799  
 Лукьяненко А. М. 611  
 Луначарский А. В. 1035  
 Лунин М. С. 963  
 Лупп (Луп)-Клешнин см. Клешнин А. П.  
 Луппол И. К. 1035  
 Льюис (Lewis) М. Г. 838  
 Любимов М. Ю. 1007  
 Любимов Н. М. 809  
 Любич-Романович В. И. 1008  
 Любомирские 678  
 Людовик XV (Louis XV), французский король 701  
 Людовик XVI (Louis XVI), французский король 701, 703 (Людовик), 852 («французский король»), 1017  
 Людовик XVIII (Louis XVIII), французский король 683  
 Лямина Е. Э. 823  
 М. 917  
 Маврин, племянник С. Ф. Маврина 1012  
 Маврин С. Ф. 1012  
 Мазепа И. С., гетман 690  
 Мазур Н. Н. 632, 788, 797  
 Майков Л. Н. 753, 785, 985, 1032  
 Майкова А. А. 979, 985  
 Маймин Е. А. 532, 615, 727  
 Макаров А. А. 821—823  
 Макбет (Macbeth), шотландский король 620, 627, 773, 940  
 Макиавелли (Machiavelli) Н. 610, 823, 889  
 Макогоненко Г. П. 527, 736, 739, 760, 762, 804, 892, 893, 1012, 1037, 1038  
 Макринов Д. Б. 763  
 Максимович М. А. 571, 917, 920  
 Малевский (Malewski) Ф. И. 903, 1000  
 Малиновский А. Ф. 672, 704, 709  
 Малиновский В. Ф. 511  
 Малиновский И. В. 662  
 Мальшева И. В. 803

- Мальцев И. С. 630  
 Малюта см. Скуратов-Бельский Г. Л.  
 Манн Ю. В. 1010, 1012  
 Манрике (Manrique) Х. 839  
 Мануйлов В. А. 753  
 Маранцман В. Г. 753  
 Маржерет (Margeret) Ж. 66, 67, 315, 316, 370, 573, 577, 581, 583, 586, 592, 608, 629, 679, 685, 686, 716  
 Марина Мнишек см. Мнишек Марина  
 Мария-Антуанетта (Marie-Antoinette), французская королева 1016  
 Мария Павловна, великая княгиня 742  
 Мария Федоровна (Нагая), московская царица 23 («царица мать»), 271 («царица мать»), 332 («вдовствующая царица»), 602, 642, 710 («вдовствующая царица»), 654, 674 («царица»)  
 Марк Антоний см. Антоний  
 Маркевич Н. А. 920  
 Маркович (Markowicz) А. 568  
 Марлинский см. Бестужев А. А.  
 Марло (Marlowe) К. 754, 766, 768, 1028  
 Мармонтель (Marmontel) Ж.-Ф. 752, 790, 798, 800  
 Мармонтель (Marmontel) Л.-Ж. 790  
 Мармье (Marmier) К. 947  
 Мартин Поляк (Martinus Polonus) 1024, 1030  
 Мартини (Martini) Дж. Б. 832  
 Мартынов А. Ф. 897  
 Мартянова С. А. 800  
 Марфа, инокиня см. Романова К. И.  
 Марфа Васильевна (Собакина), московская царица 602  
 Марфа Посадница см. Борецкая М. И.  
 Масанов Ю. И. 928  
 Маслов Г. В. 544  
 Матинский М. А. 917  
 Матюшкин Ф. Ф. 662  
 Матяш С. А. 559  
 Маффеи (Maffei) Ш. 726  
 Мейер Г. А. 793  
 Мейерхольд В. Э. 627, 704  
 Мейлах Б. С. 758, 945  
 Мелентьева Василиса 667  
 Мелентьева Мария 667  
 Мельгунов Н. А. 631, 632, 786  
 Мельников (Печерский) П. И. (псевд. Андрей Печерский) 663  
 Менендес Пидаль (Menéndez Pidal) Р. 841  
 Мережковский Д. С. 892  
 Мерзляков А. Ф. 758  
 Мерилу (Merilhou) Ж. 701  
 Мериме (Mérimée) П. 633, 837, 942—944, 949, 951—956  
 Местр (Maistre) Ж. де, граф 1017  
 Метьюрин (Maturin) Ч. Р. 747, 755, 838  
 Микеланджело Буонаротти (Бонаротти, Микель-Анджело) (Michelangelo Buonarroti) (Michel-Ange) 132, 735, 789, 812, 813  
 Миллер см. Мюллер И. Г.  
 Милославские 41, 288, 584, 673, 931  
 Мильман (Milman) Г. 530, 754, 755, 774, 789, 804, 812, 836, 838, 853, 858, 861, 872, 887  
 Мильтон (Milton) Дж. 735, 791  
 Мильчина В. А. 568, 622  
 Минин (Сухорук) К. З. 668  
 Минье (Mignet) Ф.-О. 701  
 Мирабо (Mirabeau) О.-Г. Рикети де, граф 701, 702  
 Мисаил (Говадин), инок 28, 29, 31—33, 276—278, 280, 281, 366, 367, 376 («бродяги-чернецы», «бродяги в виде чернецов»), 380, 572, 587, 592, 597, 609, 629 («монахи»), 657, 662, 664, 665 («монахи»)  
 Михаил Федорович (Романов), русский царь 519, 670, 715  
 Михайлов М. Л. 839, 951  
 Михайлова Л. Б. 511  
 Михайлова Н. И. 703  
 Михайлова Т. М. 1038  
 Михневич В. О. 991  
 Мицкевич (Mickiewicz) А. 535, 593, 630, 782, 816, 893, 903, 919, 1000  
 Мнишек (Мнишек) (Mniczek) Марина 47, 51—59, 243, 293, 298—308, 368, 377, 528—530, 541, 544—546, 551—553, 567, 570, 575—577, 580, 582, 588, 591, 593, 608, 617, 624—627, 634, 635, 639, 675, 676, 679, 681, 682, 709, 997, 1002—1004  
 Мнишек (Мнишек) (Mniczek) Ю. 46, 51, 52, 57 («отец»), 85, 293, 298, 300, 301, 306 («отец»), 327, 373, 547, 549, 550, 576, 593, 599, 600, 605, 608, 624, 668, 675, 676, 678, 681, 682, 693  
 Мнишки (Мнишехи) 299, 608  
 Модзалевский Б. Л. 591, 604, 628, 734, 755, 756, 898, 1033  
 Модзалевский Л. Б. 502, 569, 720, 722, 730, 748, 814, 816, 855, 897, 934, 935, 957, 979, 984, 996, 1005, 1007, 1013, 1014, 1020, 1041  
 Мозель (Mosel) И. Ф., фон 778

- Молчанов М. А. 89, 330, 699  
 Мольер (Molière; наст. имя Поклен Ж.-Б. (Poquelin)) 510, 512, 520, 535, 545, 623, 751, 752, 758, 762, 767, 768, 770, 775, 824—826, 828—833, 837, 840, 841, 854, 970, 1008, 1042  
 Мономах см. Владимир Мономах  
 Монтгомери (Montgomery) Г. де Лорж, граф 767  
 Монтгомери (Montgomery) Ж. де Лорж, граф 767  
 Монтень (Монтань) (Montaigne) М. де 93, 384, 532, 723, 889, 890  
 Монье (Monnier) А. 756, 761, 762, 773  
 Морелла (Morella) Ю. 1029  
 Моро де Бразе (Moreau de Brasey) И.-Н., граф 772  
 Морозов П. О. 502, 564, 566, 569, 570, 597, 602, 659, 704, 717, 721, 732, 756, 815, 819, 898, 902, 912, 927, 937, 957, 979, 1005, 1007, 1008, 1013, 1038  
 Мосальский-Рубец (Масальский) В. М., князь 89, 90, 330, 331, 548, 581, 699  
 Москвичева Г. В. 616  
 Моцарт (Mozart) В. А. 121, 124—127, 129—132, 243, 398, 526, 528—535, 553, 557, 558, 561, 564, 565, 567, 571, 733, 748, 751—753, 757, 772, 773, 775, 777—804, 806—812, 820, 821, 823, 824, 831—833, 840, 841, 845, 846, 848, 855, 856, 885, 893, 894, 896, 911, 929, 933, 998, 1032—1034, 1037  
 Моцарт (Mozart) К. 127 («жена»), 778 («вдова»), 779 («жена»), 807 («вдова»), 808 («жена»)  
 Моцарт (Mozart) Кс. А. 784  
 Мочалов П. С. 789  
 Мстислав Владимирович Храбрый, князь 646, 963  
 Мстиславский И. Ф., князь 332, 711  
 Мстиславский Ф. И., князь 73, 318, 646, 685, 688, 689, 691  
 Мур (Moore) Э. 970, 973  
 Муравьев А. Н. 919  
 Муравьев М. Н. 962  
 Муравьев Н. М. 976, 963  
 Муравьев-Апостол С. И. 527, 996  
 Муравьева О. С. 844, 924  
 Мурынов М. Ф. 999  
 Мусоргский М. П. 661, 663  
 Мюллер (Миллер) (Müller) И. Г. (И. Я.) 796, 797  
 Мюллер (Müller) Ф. фон 742  
 Мюссе (Musset) А. де 760, 824, 834, 838  
 Мясоедова Н. Е. 951  
 Н. У., родственник Д. П. Зуева 928  
 Набоков (Nabokov) В. В. 809, 886, 928  
 Нагай (Ногай) Ф. 711  
 Нагая М. Ф. см. Мария Федоровна, царица  
 Нагие 642 («родственники»), 643, 660, 669, 710  
 Нагой А. Ф. 660  
 Надеждин Н. И. (псевд. Никодим Надоумко) 520, 597, 633, 634, 637, 638, 674  
 Надоумко Н. см. Надеждин Н. И.  
 Найдич Э. Э. 779  
 Наполеон I Бонапарт (Napoléon I Bonaparte), французский император 615, 677, 683, 977, 978, 1020, 1021  
 Наполи (Napoli) Я. 759  
 Нарезный В. Т. 543, 611  
 Наталья, крепостная актриса 509, 511  
 Нащокин П. В. 741, 767, 793, 795, 926  
 Нащокина В. А. 793, 795, 913  
 Нежакож Михайло 678  
 Незеленов А. И. 578  
 Незель (Nezel) Т. 806, 1026  
 Ней (Ney) М. 683  
 Нейком (Neukomm) С. 780, 781  
 Нейман Б. В. 733  
 Нейштадт В. И. 897  
 Неккер де Соссюр (Necker de Saussure) А.-А. 751  
 Некрасов Н. А. 549  
 Некрасов Ф. 740  
 Некрылова А. Ф. 960  
 Немировский И. В. 627  
 Непомнящий В. С. 24, 739, 791, 811, 840, 892, 894, 895, 1030, 1038  
 Нерико Ф. см. Детуш (Destouches) Ф.  
 Нерон Клавдий Цезарь Август Германик (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) (Néron), римский император 655, 656, 998  
 Нестор, инок 630, 960  
 Нефедьева А. И. 765  
 Никитин А. Г. 672  
 Никодим, инок 653  
 Никодим Надоумко см. Надеждин Н. И.  
 Никола Псковский, св. 687  
 Николаев Н. П. 885  
 Николаи (Nicolai) Г. 807

- Николай I, российский император 520, 578, 582, 583, 587 («царь»), 588, 589 («царь»), 590 («царь»), 591, 626, 628 («царь»), 633 («царь»), 696, 732, 764, 822—823, 894
- Николь (Nicole), аббат 770
- Никон, инок 606, 640, 653, 657, 714
- Нимечек (Nimeček, Niemetschek) Ф. Кс. 778, 797, 800, 804, 808
- Ниссен (Niessen) Н. Г. 778, 797, 800, 804
- Новиков Н. И. 704, 708
- Новикова М. А. 892, 896
- Ноль (Nohl) Л. 804
- Нольман М. Л. 600, 702
- Норов А. С. 897, 952
- Нугаре (Nougaret) П.-Ж.-Б. 1016
- Нусинов И. М. 738, 739, 787, 831—833, 894, 1038
- Ньютон (Newton) И. 952
- Оболенский В. И. 629
- Овидий (Публий Овидий Назон; Publius Ovidius Naso) 799, 811
- Овсянников Ю. М. 705
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 893
- Одоевский А. И., князь 545
- Одоевский В. Ф., князь 581, 786, 792, 802, 952
- Озеров В. А. 513, 515, 518, 551, 612
- Окман Ю. Г. 567, 718, 720, 724, 727—729, 731, 970, 1001, 1002, 1022—1028, 1030, 1032, 1035, 1038
- Октавий Цезарь см. Август
- Окунев Н. А. 1012
- Олег Вещий, киевский князь 843, 917, 963
- Олин В. Н. 634, 636
- Олончинская С., княгиня 608
- Ольдекоп Е. И. (Х.-В.-А.) 626, 639
- Онегин (Отто) А. Ф. 569, 578, 591, 816, 934, 935, 1001, 1014, 1038
- Орлеанский, герцог см. Луи-Филипп-Жозеф, герцог Орлеанский
- Орлицкий Ю. Б. 549
- Орлов А. А. 584, 719
- Орлов А. С. 666
- Орлов М. Ф. 963, 976
- Орлов П. А. 603
- Орлов Ф. Ф. 976
- Орлова Е. Н. 576, 577
- Осипова П. А. 888
- Оскольд см. Аскольд
- Осват А. Л. 1000, 1001
- Осват Л. С. 557, 837, 1002
- Островский А. Н. 611
- Отрепьев Б.-Я. 656
- Отрепьев Григорий см. Дмитрий I Самозванец
- Отрепьев Замятня (в иночестве Елизарий) 650, 656
- Отрепьевы 25, 33, 273, 281, 656, 657
- Оттон III (Otto III), император Священной Римской империи 999, 1000
- Павел I, российский император 243, 527—530, 615, 996, 1000, 1001
- Павлищева (урожд. Пушкина) О. С. 510, 825
- Павлова (урожд. Яниш) К. К. 639
- Пасерле (Peyerle) Г. Г. 682
- Палицын А. И. см. Авраамий, инок
- Пальфи (Palfi) А. 549
- Панкратова И. Л. 892, 894
- Панов В. К. 1011
- Панченко А. М. 687
- Парни (Parny) Э.-Д. де 543, 977
- Пастернак Б. Л. 549, 891
- Пасхалов В. В. 797
- Пашенко И. Г. 1012
- Пейсахович М. А. 561
- Пекелис М. С. 929
- Перевошиков В. М. 1003
- Перес (Перез) (Perez) Б. 402, 838, 854
- Перлина Н. М. 659, 706
- Перовский А. А. 630
- Песков А. М. 793, 1037
- Пестель П. И. 527, 610, 963, 996
- Петр I Великий, российский император 538, 608, 609, 680, 690, 706, 716, 963, 1005, 1014, 1027
- Петр III, российский император 1000
- Петрарка (Petrarca) Ф. 1024
- Петровская И. Ф. 799
- Петроний Арбитр (Petronius Arbitr) 837, 998
- Петрунина Н. Н. 1014
- Печерин В. С. 535
- Пиксерекур см. Гильбер де Пиксерекур Р.-Ш.
- Пилацкая А. Т. 855
- Пиль (Peele) Дж. 760
- Пимен, игумен Стодольского монастыря 650
- Пимен, инок 650
- Писаровиц (Pisarowitz) К. М. 806
- Писемский Ф. А. 667
- Писная В. Н. 1001, 1002

- Пиччинни (Пиччини) (Piccini) Н. 124, 789, 790, 798, 799  
 Плавильщиков П. А. 518, 960, 962, 965  
 Плавт (Тит Макций Плавт; Titus Maccius Plautus) (Plaute) 751, 752, 755  
 Плаксин В. Т. 635, 674  
 Платон 812, 891  
 Платон, митрополит Московский (в миру П. Е. Лёвшин) 566, 624, 717  
 Платонов С. Ф. 605, 606  
 Плетнев П. А. 532, 536, 574, 588, 590, 591, 596, 625, 628, 632, 634, 635, 674, 719, 720, 724, 732, 751, 777, 820, 823, 854, 856, 888, 895, 921, 934, 998  
 Плещеев Н. М. 333, 575, 667, 698, 713  
 Плутарх (Plutarque) 702, 703, 889, 891  
 Пнин И. П. 692  
 Погодин М. П. 376, 379, 530, 574, 577, 579, 581, 582, 584, 594, 595, 603—605, 612, 615, 618, 629—634, 643, 668, 719, 725—726, 733, 747, 777, 778, 789, 797, 812, 903, 998, 1002, 1003, 1007  
 Погожев В. П. 799  
 Поддубная Р. Н. 892  
 Пожарский Д. М., князь 612, 668  
 Покровский М. М. 609, 619, 686, 695, 696  
 Полевой К. А. 636, 1009  
 Полевой Н. А. 616, 620, 633, 636, 638, 743, 769, 797, 802, 815, 894, 944, 1000, 1009  
 Полевой П. Н. 570  
 Полевые 1000  
 Поливанов Л. И. 564, 764, 892, 1040  
 Полихронн К. 957  
 Поляк Мартин см. Мартин Поляк  
 Поляков М. Я. 962  
 Померанцева Э. В. 917  
 Поньрко Н. В. 687  
 Попов М. И. 916, 917  
 Попов М. М. 732  
 Попов П. С. 1037  
 Попова И. А. 688  
 Порфирий Байский см. Сомов О. М.  
 Потапова Г. Е. 631, 1038, 1039  
 Потемкин В. П. 606  
 Потоцкий (Potocky) Я. 838  
 Потявин В. М. 930  
 Прийма Ф. Я. 960  
 Проскурин О. А. 749—750, 752—754, 756, 762, 766—768, 770, 771, 1040  
 Пугачев Е. И. 539, 683, 688, 945, 1000, 1010, 1011  
 Путята Н. В. 793  
 Пушкин А. М. 974  
 Пушкин В. Л. 510, 513  
 Пушкин Гавр. Гр. 36, 37, 47, 76—78, 84, 85, 87, 88 («боярин»), 94 («один из предков моих»), 283, 284, 293, 294, 297, 320, 321, 326—329, 333, 372, 373, 381, 522, 566, 575, 581, 617, 665, 667, 668, 676, 688, 697, 698, 713, 717, 718, 727  
 Пушкин Е. М. 666, 667, 673  
 Пушкин И. М. 673  
 Пушкин Л. М. 673  
 Пушкин Л. С. 544, 610, 613, 662, 674 («брат»), 763, 764  
 Пушкин М. Н. 688  
 Пушкин Н. С. 664  
 Пушкин О. см. Пушкин Е. М.  
 Пушкин С. Л. 510, 511, 763, 764, 838  
 Пушкина Н. С. см. Гончарова Н. Н.  
 Пушкина О. С. см. Павлищева О. С.  
 Пушкины 41, 289, 666—668, 673, 674, 688  
 Пушин И. И. 607, 662, 684, 706, 709  
 Пыляев М. И. 975  
 Пяст В. А. 545  
  
 Рабинович А. С. 914  
 Рабинович Е. Г. 891  
 Рабо де Сент-Этьен (Rabeau de St-Ethi-епле) Ж.-П. 702  
 Радзивиллы 678  
 Радша 673, 688  
 Раевский В. Ф. 518, 963—964  
 Раевский Н. Н. (младший) 556, 566, 575, 576, 601, 617, 621, 667, 668, 672, 717—720, 724, 726, 730, 1003, 1004  
 Разумовский А. К. 511  
 Рак В. Д. 341, 567, 852, 957—959  
 Рамазанов А. Н. 232, 233, 490, 517, 968, 969, 972, 973, 976  
 Рамо (Rameau) Ж.-Ф. 797  
 Рангони (Rangoni) К. 668 («нунций»), 675, 676, 679  
 Расин (Racine) Ж.-Б. 93, 94, 383, 520, 616, 617, 724, 725, 798, 799  
 Рассадин С. Б. 537, 559, 621, 761, 762, 764, 769, 773, 835, 840, 844, 845, 852, 892, 945—948, 950, 1040  
 Рассовская Л. П. 751, 803, 808, 843  
 Рафаэль Санти (Raphael Santi) 125, 787—789, 801, 802, 804—806  
 Резников В. К. 811

- Реизов Б. Г. 609, 615, 618, 656  
 Рейтблат А. И. 582, 583  
 Рем (Remus) 243, 529, 530, 997, 998  
 Реньяр (Regnard) Ж.-Ф. 970, 971, 974  
 Репнины 670  
 Рецептер В. Э. 764, 767, 774, 775, 815, 898, 907—909, 911, 912, 932  
 Ривароль (Rivarol) А. 942, 945  
 Ризнич А. 678, 996  
 Риккобони (Riccoboni) Л. 752  
 Римский-Корсаков Н. А. 801, 803, 810, 812  
 Ричард I Львиное Сердце (Richard I Lion-Hearted), английский король 1015  
 Ричард II (Richard II), английский король 620, 695  
 Ричард III (Richard III) Глостер, английский король 609, 616, 620, 700, 834, 835  
 Ровинский Д. А. 1027  
 Рогачевский А. Б. 625  
 Рогволод, князь Полоцкий 966 («отец»)  
 Рогнеда 965, 966  
 Рогов К. Ю. 969, 970, 973—977, 1040  
 Рогова А. И. 1038, 1039  
 Родичев Ф. И. 1012  
 Рожалин Н. М. 629, 742  
 Рождественский П. 756  
 Рожновы 688  
 Рожон см. Пушкин М. Н.  
 Розанов В. В. 793  
 Розанов М. Н. 757, 802  
 Розен (Rosen) В. 66, 67, 315, 316, 370, 573, 586, 608, 609, 685, 686, 716  
 Розен (Rosen) Г. (Е.) Ф., барон 379, 550, 570, 593, 594, 601, 638, 639, 720, 763, 855—857  
 Розов В. А. 611, 734, 756, 948, 1028  
 Романов А. Н. 669, 670  
 Романов В. Н. 669, 670  
 Романов И. Н. 669, 670  
 Романов М. Н. 669, 670  
 Романов Ф. Н. (впоследствии митрополит Филарет) 669, 670  
 Романова И. Н. 669  
 Романова (урожд. Шестова) К. И. (в иночестве Марфа) 670  
 Романова Т. Ф. 670 («юная дочь»)  
 Романовы (Романовы-Юрьевы) 38, 285, 519, 529, 603, 604, 609, 656, 669, 670  
 Ромул (Romulus) 243, 529, 530, 997, 998  
 Ронен (Ronen) И. 625  
 Ронен (Ronen) О. 892  
 Россини (Rossini) Дж. А. 665, 792, 793  
 Ростовские 641, 712  
 Ростовский, князь 711  
 Ротру (Rotrou) Ж. де 543, 545, 658, 727, 837  
 Рохлиц (Rochlitz) Ф. 780  
 Руднев П. А. 549  
 Румянцев Н. П. 682, 1042  
 Руссо (Rousseau) Ж.-Ж. 752, 798, 831  
 Руффо (Ruffo) М. 640  
 Рылеев К. Ф. 518, 527, 545, 659, 677, 706, 707, 740, 741, 963, 964, 996, 1017  
 Рюрик («Рурик», «Варяг») 13, 14, 229, 261, 262, 273, 332, 336, 337, 359, 367, 374, 379, 487, 488 («князь чуждый»), 517, 519, 523, 586, 640, 641, 643—645, 707, 711—713, 959—966, 967 («Царь»)  
 Сабуровы 644  
 Савицкий А. 570, 593, 638, 639  
 Савицкий (Sawicki) К. 679  
 Сад (Sade) Д.-А.-Ф. де, маркиз 813  
 Садовой Б. А. 897  
 Сазонова Л. И. 680  
 Саитов В. И. 1038  
 Сакулин П. Н. 1035  
 Саларев С. Т. 966  
 Салтыков (Кривой) М. Г. 41, 288, 670, 673, 678  
 Сальери (Салиери) (Salieri) А. 123—127, 129—132, 243, 398, 526, 528—535, 553, 557, 558, 561, 564, 565, 567, 571, 733, 748, 752, 753, 757, 772, 773, 775, 777—801, 803, 804, 806—812, 816, 820, 821, 831, 832, 855, 856, 885, 893, 894, 896, 911, 929, 933, 998, 1032—1034, 1037  
 Самовер Н. В. 823  
 Самозванец см. Дмитрий I Самозванец  
 Самуил, пророк 623  
 Сандлер (Sandler) С. 627, 628  
 Сандомирская В. Б. 904  
 Сансон (Sanson) А. 1016, 1017, 1020, 1021  
 Сафо (Сафо) 731  
 Саул I, царь иудейский 623  
 Саути (Southey) Р. 728, 858  
 Сафо см. Сафо  
 Сватонь (Svaton) В. 702  
 Свиньин П. П. 502, 631, 1009, 1010, 1012  
 Свирский, литвин 679

- Семевский М. И. 629, 709  
 Семенко И. М. 767  
 Семенова Е. С. 514, 544  
 Сенека (Луций Анней Сенека; Lucius Appius Seneca) 892  
 Сен-Жюст см. Годар д'Окур де Сен-Жюст К.  
 Сенфуа (Saint-Foix) Ж.-Ф. Пулен де 767  
 Сервантес Сааведра (Cervantes Saavedra) М. де 838  
 Сергей (Кольчѣв), инок 22, 269, 653  
 Серов А. Н. 926  
 Серман И. Э. 523, 603, 625, 634, 654, 656, 779  
 Сигал Н. А. 922  
 Сигизмунд (Жигимонт) III Ваза (Zygmunt III Waza, Sigismund III Vasa), польский и шведский король 37, 42 («король»), 57 («король»), 58 («король»), 284, 285 («король»), 290 («король»), 306 («король»), 307 («король»), 552 («король»), 668, 676, 678, 679, 684  
 Сидяков Л. С. 544, 549  
 Симон де Турнэ (Simon de Tournai) 1030  
 Симонен (Simonnin) А.-Ж.-Б. 1026  
 Синявский Н. А. 1039  
 Сиповский В. В. 659  
 Сисмонди (Sismondi) Ж.-Ш.-Л. де Симонд де 610, 756, 837, 839  
 Сицкая (урожд. Романова) Е. Н., в иночестве Евдокия 670 («жена»)  
 Сицкие 38, 285, 609, 641, 669, 670, 711, 712  
 Сицкий И. В., князь 670  
 Скаррон (Scarron) П. 802  
 Скотт (Scott) В. 519, 520, 583, 621, 635, 638, 686, 690, 755, 758, 760, 761, 766—770, 861, 873, 944, 951, 953, 954, 1015, 1030, 1031, 1043  
 Скрынников Р. Г. 605, 644, 667, 673, 674, 679, 682  
 Скулачева Т. В. 1042  
 Скуратов-Бельский Г. Л. (Малюта) 13, 261, 332, 335, 359, 574, 608, 644, 652, 667, 670, 673, 711  
 Слонимский А. Л. 512, 554, 603, 614, 621, 659, 919, 960, 963—965, 968—971, 975, 976, 979, 980, 982, 1041  
 Сметс (Smets) В. 1026  
 Смирдин А. Ф. 591, 822  
 Смирнов И. П. 1002  
 Смирнов Н. М. 784  
 Смирнов-Сокольский Н. П. 591, 777, 1041  
 Смирнова-Россет А. О. 785  
 Смирной-Васильев (Смирнов, Смирнов-Васильев), дьяк 25, 274, 380, 595, 598, 657  
 Смолян О. А. 947  
 Снегирев И. М. 917, 920  
 Собаньская (Sobańska) К. 678, 851  
 Собаньский (Sobański) А. 678  
 Собаньский (Sobański) И. 678  
 Соболевский И. И. 757  
 Соболевский С. А. 581, 584, 629, 632, 741, 793  
 Соймонов А. Д. 918  
 Соколов Д. С. 855  
 Соколова Л. В. 666  
 Сократ 891  
 Солари (Фрязин) (Solari) П. А. 640  
 Соллогуб В. А. 528, 1011  
 Соловьев В. И. 534, 758, 768, 846, 1035  
 Соловьев С. М. 605  
 Соловьева О. С. 1040  
 Сомина В. В. 799  
 Сомов О. М. (псевд. Порфирий Байский) 626, 725, 920, 946  
 Сорен (Saurin) Б.-Ж. 970, 971, 974  
 Сорокин Ю. С. 661  
 Соскин В. Л. 688  
 Сосницкий И. И. 232—235, 490—492, 517, 795, 968, 969, 972—976, 978, 1008  
 Спенсер (Spenser) Э. 758, 759  
 Средний-Камашев И. Н. 633—636  
 Срезневский В. И. 979, 984, 985  
 Сталь (Stael, Staël-Holstein) А.-Л.-Ж. де, баронесса 524, 617—619, 621—623, 735, 736, 739—741, 745—747, 825, 826, 946  
 Стасов В. В. 786  
 Стендаль (Stendhal; наст. имя А. Бейль (Beyle)) 778, 812  
 Стенник Ю. В. 514  
 Степанов Л. А. 568, 770, 832, 841, 848, 982, 983  
 Стефан Баторий (Stefan Batory), польский король 48, 294, 644, 667, 678  
 Стефан Бурбонский (Stephanus de Borbone) 1023, 1029  
 Стоюнин В. Я. 739  
 Строганов Г. А. 822  
 Строганов М. В. 703  
 Строев В. см. Десницкий В. А.  
 Строева А. И. 568  
 Ступель А. М. 783



- Стучка П. И. 544  
 Суворин А. С. 928, 1036  
 Сумароков А. П. 551, 611, 612, 692, 751  
 Сумцов Н. Ф. 764, 843  
 Сунсунегуи-и-Лоредо (Zunzunegui y Loredo) Х. А. де 839  
 Сурат И. Э. 871, 949  
 Сутупов Богдан, дьяк 699  
 Сухомлинов М. И. 582, 583, 586, 591  
 Сухоруков В. Д. 679  
 Сухотин П. С. 861  
 Сфорца (Sforza) Л. 774, 789, 804, 811, 812, 853
- Тальбот (Talbot) Дж., лорд Шрусбери 766  
 Тамерлан (Темир-Аксак) 648  
 Тарановски К. (К. Ф.) 542, 548, 552, 555, 559, 560, 563  
 Тархова Н. А. 608, 690, 701, 703, 706, 1037  
 Татев И. А., князь 322, 711  
 Татевы 332, 711  
 Татищев В. Н. 959—961  
 Тацит (Публий Корнелий Тацит; Publius Cornelius Tacitus) (Тацие) 609, 610, 615, 655, 656, 675  
 Тверской М. Б., князь 662  
 Телепнев-Оболенский И. Ф., князь 700  
 Тельес Г. см. Тирсо де Молина  
 Телятевские 641, 711, 712  
 Теппер де Фергюсон Л.-В. (В. П.) 783, 785  
 Террас (Terras) В. 862, 882, 884  
 Тиберий (Тиберий Цезарь Август; Tibertius Caesar Augustus), римский император 609, 610, 656, 675  
 Тик (Tieck) Л. 786, 796, 802  
 Тимофеев Д. В. 535, 536  
 Тимофеев Иван 606  
 Тимофеев Л. И. 550, 551, 558  
 Тимофеев С. П. 619, 694  
 Тирсо де Молина (Tirso de Molina; наст. имя Г. Тельес (Tellez)) 823—825, 832, 833, 840, 841, 942  
 Тит Космократов см. Титов В. П.  
 Тит Флавий (Titus Flavius), римский император 552  
 Титов В. П. (псевд. Тит Космократов) 629, 786, 842, 991, 996, 1001  
 Титов П. Н. 756  
 Тихомиров Н. Я. 640  
 Толстой А. К. 824  
 Толстой В. В., граф 511
- Толстой Я. Н. 515  
 Томашевский Б. В. 400, 411, 525, 543, 545, 546, 551, 554—558, 560, 561, 565, 567, 569, 584, 593, 600, 617, 665, 683, 718, 720, 722, 724, 726, 729—732, 740, 746, 748, 752, 760, 762, 767, 768, 770, 814, 815, 820—822, 825, 828, 830—834, 838, 839, 840, 847—851, 854, 855, 897, 898, 909—912, 924, 928, 934, 935, 945, 949, 957, 963, 964, 967, 975, 979, 980, 984, 985, 991, 996, 997, 1001, 1003, 1005, 1008, 1013, 1014, 1020, 1035, 1040, 1042  
 Торелли (Torelli) Ж. 802  
 Третьяков Данила 654  
 Третьяков К. В. 765  
 Трифон, игумен вятский 652, 656  
 Трофимов Е. А. 791, 843  
 Трубецкой Д. Т., князь 660  
 Трубецкой Н. Р., князь 62, 309, 369, 683  
 Трубецкой С. П., князь 976  
 Тургенев А. И. 629, 630, 742, 764, 765  
 Тургенев И. С. 754, 758, 773, 785  
 Тургенев Н. И. 765 («брат»)  
 Тургенев С. И. 528  
 Тургеневы 969, 1032  
 Турьян М. А. 581  
 Тынянов Ю. Н. 509, 513, 541, 559, 794, 1042  
 Тьер (Thiers) Л. А. 701  
 Тьерри (Thierry) О. 701  
 Тютчев (Tyutchev) Ф. И. 532, 549, 886
- Уваров С. С. 1009  
 Удодов Б. Т. 894  
 Уитер (Wither) Дж. 886  
 Улыбышев (Oulibicheff) А. Д. 783, 784, 786  
 Уолпол (Walpole) Г. 726, 861, 862 («автор „Замка Отранто“»), 922  
 Урусов А. И. 628  
 Урусовы 332, 711  
 Успенский Б. А. 657  
 Устюжанин Д. Л. 532, 763, 764, 767, 771, 803, 851, 895, 1042  
 Ушаков В. А. 752, 914  
 Ушакова Е. Н. 785  
 Ушаковы 785
- Фальеро (Faliero) М., венецианский дож 861

- Фарнгаген фон Энзе (Varnhagen von Ense) К. А. 703
- Фастольф (Fastolf) Дж. 766
- Федор (Феодор) Иоаннович, царь 12, 13, 17 («ангел-царь», «праведник»), 22, 27, 82 («дядя»), 261, 265 («ангел-царь», «праведник»), 270, 275, 325 («дядя»), 332, 336, 343 («ангел-царь», «праведник»), 344 («царь»), 359, 361 («ангел-царь», «праведник»), 362 («царь»), 379, 574, 580, 602, 604—606, 608, 639—644, 647, 649 («ангел-царь»), 653, 654 («государь»), 657, 658, 660, 661, 668—671, 695, 696, 699, 705, 710, 711
- Федоров А. В. 828
- Федоров Б. М. 612, 631
- Федотова С. Б. 637, 1033, 1038, 1039
- Фельдман О. М. 534, 626, 765, 1042
- Фет А. А. 549
- Филарет, митрополит см. Романов Ф. Н.
- Филарет, митрополит Московский и Коломенский (в миру Дроздов В. М.) 894
- Филатов С. С. 895
- Филимонов В. С. 635
- Филипп, митрополит Московский (в миру Колычёв Ф. С.) 652
- Филипп II (Philippe II), испанский король 837, 852
- Филипп Добрый (Philippe le Bon), бургундский герцог 760
- Филипп II Македонский, македонский царь 804
- Филиппка, слуга Е. М. Пушкина 673
- Филиппова Н. Ф. 621, 626, 811, 896
- Филонов А. Г. 602, 639, 641
- Фильд (Field) Дж. 784
- Фин Л. А. 918
- Флавий Филострат Старший 842
- Флейшман Л. С. 781
- Флетчер (Fletcher) Дж. 687, 760
- Фойницкий В. Н. 684, 694, 744
- Фок М. Я., фон 732
- Фок П. Я., фон 588
- Фома Кемпийский (Thomas à Kempis) 676
- Фомичев С. А. 521, 524, 525, 527, 532, 541, 545, 551, 557, 567, 570, 617, 661, 662, 671, 707, 732, 740, 741, 745, 747, 748, 841, 847, 850, 911, 928, 957, 963, 975, 1033, 1038—1042
- Фонвизин Д. И. 511, 686
- Фонжере (Fongerey) де см. Диттмер А.; Каве Э.-Л.-О.
- Фонтана (Fontana) К. 850
- Форжо (Forgeot) Н.-Ж. 980, 982
- Фосс (Voss) Ю. фон 947
- Францев В. А. 798, 807
- Франциск I (Francois I) Валуа, французский король 767
- Франчия (Francia) Ф. 787, 788
- Фридендер Г. М. 581, 784
- Фридман Н. В. 800, 862, 886, 892, 893, 895
- Фридрих Вильгельм III (Friedrich Wilhelm III), король прусский 977
- Фролова Е. В. 803
- Фруассак (Froissac) Ж. 1021
- Фрязин А. (Алоизио да Карезано; Aloisio da Carezzano) 640
- Фрязин М. см. Руффо М.
- Фрязин П. см. Солари П. А.
- Фуггеры 762
- Фукидид 887
- Фульвия Бамбула (Fulvia Bambula), жена Марка Антония 706
- Фуст (Fust) И. 946—948, 1030
- Фусс П. Н. 511
- Халабаев К. И. 815, 909, 912
- Хализев В. Е. 610, 892, 894
- Халаам (Hallam) Г. 760, 761, 767, 768, 775, 944, 953, 1043
- Хатчинсон (Hutchinson) У. 739
- Хворостьянова Е. В. 540, 543, 549, 550, 556, 727, 885, 904
- Херасков М. М. 660, 680, 962, 967
- Хетсо (Kjetsaa) Г. 793
- Хитрово Е. М. 837, 888
- Хмельницкий Н. И. 514—516, 979—982
- Ходасевич В. Ф. 534, 764, 844, 924—925, 927, 1042
- Холиншед (Голиншед) (Holinshed) Р. 619, 627
- Холл (Hall) Э. 1040
- Холшевников В. Е. 543, 548, 554, 727
- Хомяков А. С. 94, 387—388, 581, 604, 615, 629, 726—727, 964, 1004
- Хомяков Ф. С. 615, 629
- Хотспер см. Генрих Перси, граф Нортумберлендский
- Христиан IV (Christian IV), король датский 661
- Хрущов П. Л. 48, 295—297, 595, 661, 675, 678

- Цезарь (Гай Юлий Цезарь; Gaius Julius Caesar) (César) 620, 702, 703 («Кесарь») 1000  
 Цейтлин А. Г. 789  
 Цертелев Н. А. 967  
 Цицерон (Марк Туллий Цицерон; Marcus Tullius Cicero) 678, 702  
 Цявловская (урожд. Зенгер) Т. Г. 722, 737, 903, 947, 996, 997, 999—1002, 1032, 1041  
 Цявловский М. А. 565, 579, 731, 765, 838, 912, 918, 996, 1004, 1035, 1037, 1039, 1041  
  
 Ч.....ов 756, 772, 791, 804, 844, 893, 1042  
 Чаадаев П. Я. 519, 629, 649  
 Чайковский М. И. 783  
 Чарин А. И. (наст. имя А. И. Галкин) 855  
 Чебышев А. А. 611, 753, 755, 764  
 Ченстон см. Шенстон В.  
 Чепчугов Н. П. 12, 260, 332, 605, 606, 643, 709, 710  
 Черкасская (урожд. Романова) М. Н. 670 («жена»)  
 Черкассские 670  
 Черкацкий Б. К., князь 656, 670  
 Черкацкий И. Б., князь 670  
 Черниковский (Czemikowski) Н. 46, 293, 377 («отец»), 381 («отец»), 572 («отец»), 573 («отец»), 624, 675, 676  
 Чернов А. В. 928  
 Чернышев В. И. 596, 597, 600, 663, 664, 1042  
 Черняев Н. И. 844  
 Ческий И. В. 957  
 Чеснова Л. А. 930  
 Чет, татарский мурза 335 («татарин», «мурза»), 644, 645 («мурза»)  
 Чехов А. П. 628  
 Чечулин Н. Д. 756  
 Чистяков М. Б. 676  
 Чичерин Б. Н. 928  
 Чулаков М. Д. 662, 663, 708, 916  
 Чумаков Ю. Н. 533, 534, 792, 811, 812, 839, 846, 847, 853, 854, 1042  
  
 Шатобриан (Châteaubriand) Ф.-Р. де 655, 738, 739, 802  
 Шахвердов С. А. 541, 545, 550—554, 559  
 Шаховской А. А., князь 513—516, 536, 537, 545, 575, 795, 914, 915  
 Шварц Д. М. 775  
 Швигерлинг, механик 737  
 Шевырев Д., князь 669  
 Шевырев С. П. 528, 570, 577, 584, 593, 594, 604, 612, 618, 629, 631, 632, 638, 778, 786, 802, 804, 820, 821, 834, 903, 997, 998, 1002—1004  
 Шекспир (Шакеспир) (Shakespeare) (Shakspeare) У. 93, 94, 383, 385—387, 510, 520, 523, 524, 535, 536, 549, 601, 609, 616—621, 623, 627, 628, 633, 635, 636, 658, 659, 681, 685—687, 693—695, 697, 700, 706, 717, 718, 720, 723—727, 739, 747, 752—754, 756, 758, 765, 766, 768, 773, 812, 834, 835, 854, 861, 920, 922, 923, 941, 960, 982, 1008  
 Шелли (Shelly) П. Б. 1030  
 Шемякин И. Д., князь 662  
 Шемякин М. М. 898, 907  
 Шенрок В. И. 1012  
 Шенстон (Ченстон) (Shenstone) (Schens-tone) У. 103, 748, 758—761, 764, 766  
 Шенье (Chenier) А. де 526, 732, 763, 799, 811  
 Шервинский С. В. 616, 763  
 Шереметев П. Н. 678  
 Шереметев С. Д., граф 1038  
 Шереметев Ф. И. 691  
 Шеремединов А. В. 89, 330, 581, 699  
 Шернберг (Schernberg) Д. 1025, 1029, 1030  
 Шестова Мария, мать К. И. Романовой 670  
 Шестунов Владимир, князь 670  
 Шестунов Ф. Д., князь 670  
 Шестуновы 38, 285, 609, 669, 670  
 Шеффер П. Н. 1038  
 Шик (Schickh) И. 782  
 Шиллер (Schiller) Ф. 535, 543, 611, 612, 621, 622, 623, 636, 674, 721, 727, 767, 948  
 Шильдер Н. К. 1001  
 Шимановская (Szymanowska) М.-А. 741, 742, 784, 786, 816, 820, 851  
 Шиндлер (Schindler) А. 782  
 Ширяев А. С. 632  
 Шкловский В. Б. 944—945

- Шлегель (Schlegel) А. В. 613, 617, 618, 620, 622, 623, 687, 751, 752, 762, 805, 824, 825, 837
- Шлегель (Schlegel) К. 805
- Шляпки И. А. 1005, 1006, 1042
- Шостакович Д. Д. 803
- Шоу (Show) Дж. Т. 541, 549, 550, 681, 766, 768, 769, 1042
- Шпис (Spies) И. 736, 737, 946, 1028
- Штейн А. Л. 532
- Штейн С. В. 833
- Штейнгель В. И. 963
- Штейнпресс Б. С. 784, 806
- Штукенберг А. И. (псевд. Антоний Крутогоров) 927
- Шуйские 332, 602, 603, 640, 641, 644, 701, 711, 712
- Шуйский А. И., князь 332, 640, 644 («два главных Шуйских»), 710 («князь Андрей»), 711
- Шуйский, Василий Иванович, князь, впоследствии царь московский 11—14, 17, 18, 35—38, 40 («князь-Василий»), 41—45, 64, 65, 73, 74, 82, 259—262, 266, 282—286, 288—292, 312, 318, 319, 324, 332, 333, 343, 344, 358, 361, 362, 366, 371, 375, 377, 379—381, 521, 522, 544, 710—712, 551, 571, 575, 576, 579, 580, 583, 586, 587, 599, 603, 605, 606, 611, 617, 624, 637, 638, 640—643, 664—666, 674, 675, 681, 682, 684, 685, 688, 689, 691, 701, 713—715, 772, 1002—1004
- Шуйский Д. И., князь 640, 673, 685
- Шуйский И. П., князь 12 («дядя»), 21, 261 («дядя»), 269, 356, 364, 640, 644, 651, 711
- Шульц (Schulz) Р. 841, 842
- Шур (Shur) Л. 816
- Щастный В. Н. 594
- Щеглов Иван (наст. имя И. Л. Леонтьев) 793, 845
- Щеголев П. Е. 411, 820, 1035
- Щелкалов А. Я. 332, 647
- Щелкалов В. Я. 15, 62, 262 («верховный дьяк»), 263, 309, 332, 338, 343, 360, 361, 366, 369, 574, 647, 684, 710
- Щепкин М. С. 752
- Щепкина-Куперник Т. Л. 782
- Щербатов М. М., князь 365, 605, 606, 608, 640, 689, 705, 706
- Эдуард (Эдвард) Вестминстерский, принц Уэльский (Edward of Westminster, Prince of Wales) 834, 835
- Эдуард III (Edward III), английский король 1021
- Эйгес И. Р. 785, 792, 797, 803, 820, 851, 925, 926, 1042
- Эйдельман Н. Я. 530, 1000
- Эйхенбаум Б. М. 544
- Эмерсон (Emerson) К. 603, 611, 616
- Эмин Ф. А. 960
- Энгельгардт В. В. 662
- Энгельгардт Е. А. 785
- Энгиенский герцог (duc d'Enghien), Луи Антуан Анри де Бурбон-Конде 615
- Энобарб см. Агенобарб
- Эпиктет 889
- Эсхил 799
- Эткнд (Etkind) Е. Г. 542, 625, 683, 763, 821
- Эттингер П. Д. 816
- Эфрос А. М. 751, 812, 813, 1042
- Южаков С. Н. 928
- Юзэфович М. В. 588
- Юкин И. 917
- Юлий Цезарь см. Цезарь
- Юрьев Н. Р. 332, 602, 669, 711
- Юсупов Н. Б., князь 784, 808, 838
- Языков А. М. 630 («братья»)
- Языков Н. М. 553, 578, 612, 630
- Языков П. М. 630 («братья»)
- Якоби Б. С. 952
- Якобсон Р. О. 546, 843, 845, 846
- Яков V (James V) Стюарт, шотландский король 690
- Яковлев М. А. 637
- Яковлев М. Л. 511, 785
- Яковлев Н. В. 550, 559, 560, 858, 862, 882, 883, 887, 888, 893, 894, 1042, 1043
- Якубович Д. П. 395, 532, 533, 555, 567, 600, 749, 751, 752, 754—761, 764, 765, 767—770, 772, 774, 775, 862, 912, 985—987, 990, 1005, 1006, 1014—1018, 1020, 1021, 1043
- Якушкин В. Е. 569, 570, 720, 729, 748, 758, 897, 968, 1022, 1043
- Якушкин П. И. 399
- Ян Гус см. Гус Я.
- Яниш К. К. см. Павлова К. К.

- Ярослав Мудрый, великий князь киевский 960 («Ярослав Первый») 843  
 Яценко О. А. 783
- Alfieri V. 541  
 Alhoy M. 1016  
 Amyot J. 889  
 Antier В. см. Антье Б.  
 Appert В. 1016  
 Athalie см. Гофолия
- Barry Cornwall см. Корнуолл Барри  
 Bayley J. 759, 789, 836  
 Bestermann Th. 810  
 Bethea D. M. 835  
 Blok P. 887  
 Bowles W. L. см. Боулс У. Л.  
 Brayley E. W. 886  
 Brody E. C. 611  
 Вугон см. Байрон Дж. Н. Г.
- Caignez L.-Ch. см. Кенье Л.-Ш.  
 Callot J. 833  
 Clark H. 680  
 Clavier E. 889  
 Clavier M. 746  
 Clément M. 702  
 Corbet Ch. 832, 835, 837, 845  
 Corneille P. см. Корнель П.  
 Cornu F. 806  
 Cornwall B. см. Корнуолл Барри  
 Cromwell O. см. Кромвель О.
- Danilevskij R. Ju. см. Данилевский Р. Ю.  
 Defauconpret A. J. B. см. Дефокон-пре О.-Ж.-Б.  
 Deschanel E. 837  
 Deutsh O. E. 807  
 Dimitry см. Дмитрий Иванович  
 Döllinger J. J. I. von 1023  
 D'Onofrio C. 1023  
 Duchefdelaville D. 746  
 Dunning Ch. см. Даннинг Ч.  
 Dureau de Lamalle J.-B.-J.-R. см. Дюро де Ламаль Ж.-Б.-Ж.-Р.
- Echard J. 1023, 1024  
 Edward см. Эдуард Вестминстерский  
 Emerson C. см. Эмерсон К.  
 Etkind E. см. Эткинд Е. Г.
- Fahnestock E. 843  
 Fournier E. 810  
 Frank S. 734  
 Friedrich T. 740
- Gendarme de Bévette G. 825  
 Gifford H. см. Гиффорд Г.  
 Gloucester см. Ричард III  
 Goethe I. W., von см. Гёте И. В., фон  
 Goldsmith O. 726  
 Golstein V. 757  
 Greenleaf M. 620
- Hallam H. см. Халлам Г.  
 Harry см. Генрих V  
 Henri см. Генрих V  
 Henry см. Генрих VI  
 Herford C. H. 687
- Jackson R. L. 791  
 Jean de Mayence см. Гутенберг И.  
 Johnson S. 726
- Keil J. J. 842  
 Kerner D. 792
- Legrand d'Aussy P.-J.-B. 842  
 Legras J. см. Легра Ж.  
 Lermontov см. Лермонтов М. Ю.  
 Loewen D. 885  
 Lominie L. de 810  
 Lopez de Vega см. Вера Карнио Л. Ф. де
- Machiavel N. см. Макиавелли Н.  
 Mac Kay D. E. 830  
 Mackenzie H. 726  
 Markovich V. M. 530  
 Méricée P. см. Мериме П.  
 Meunieux A. 742  
 Milman H. см. Мильман Г.  
 Molière см. Мольер  
 Monnier A. см. Монье А.  
 Moore T. 951  
 Musset A. de см. Мюссе А.
- Nezel T. см. Незель Т.  
 Niessen N. G. см. Ниссен Н. Г.
- Oxberry W. 754



## СОДЕРЖАНИЕ

	Текст	Вариан- ты	Приме- чания
Драматические произведения 1825—1830 гг.			
Борис Годунов . . . . .	7	259	569
〈Наброски предисловия к «Борису Годунову»〉 . . . . .	91	383	717
Сцена из Фауста . . . . .	97	391	732
Скупой рыцарь . . . . .	103	392	748
Моцарт и Сальери . . . . .	121	398	777
Каменный гость . . . . .	133	399	814
Пир во время чумы . . . . .	165	416	855
Незавершенное			
〈Русалка〉 . . . . .	177	427	897
〈Сцены из рыцарских времен〉 . . . . .	201	466	934
Планы и наброски неосуществленных произведений			
〈Вадим〉 . . . . .	229	487	957
〈Комедия об игроке〉 . . . . .	232	490	968
«Насилу выехать решились из Москвы...» . . . . .	236	495	979
〈Из К. Бонжура〉 . . . . .	239	498	984
〈Проект из десяти названий〉 . . . . .	243		996
«Через неделю буду в Париже...» . . . . .	244	501	1005
«Криспин приезжает в губернию...» . . . . .	247	502	1007
〈Драма о сыне палача〉 . . . . .	248	503	1014
«И ты тут был?..» . . . . .	250	505	1020
〈Папесса Иоанна〉 . . . . .	251	506	1022
Другие редакции, подготовительные материа- лы, варианты . . . . .	253		1031
Комментарии			
Л. М. Лотман, М. Н. Виролайнен. Драматургия Пушкина . . . . .	509		
Е. В. Хворостьянова. Драматический стих Пушкина . . . . .	540		
Примечания к текстам драматических произведений . . . . .	564		
Условные сокращения . . . . .	1032		
Указатель имен . . . . .	1044		

**АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ  
ПУШКИН**

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
В ДВАДЦАТИ ТОМАХ

Т о м 7

Драматические произведения

*Печатается по постановлению  
Бюро Отделения литературы и языка  
Российской Академии наук*

Редактор издательства А. И. Строева  
Художник-оформитель Л. А. Яценко  
Художник-оформитель 200 экз тиража А. И. Слепушкин  
Технический редактор И. М. Кашеварова  
Корректоры Ф. Я. Петрова и Е. В. Шестакова  
Компьютерная верстка Л. Н. Напольской

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г  
Сдано в набор 14.11.06. Подписано к печати 25.12.09.

Формат 70 × 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура Академическая. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 88.6. Уч.-изд л 74.8.

Тип. зак. № 13 С 194

Тираж 5000 экз (Первый завод — 1000 экз)  
Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1  
main@nauka.spb.ru  
www.naukaspb.spb.ru

Отпечатано в типографии «Град Петров»  
ООО ИД «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16

ISBN 978-5-02-026393-2





