

С. А. Фомичев

ПУШКИНСКАЯ
ПЕРСПЕКТИВА


ЗНАК
Москва
2007

СМЕХОВОЙ МИР «КОМЕДИИ О ЦАРЕ БОРИСЕ И О ГРИШКЕ ОТРЕПЬЕВЕ»

Работа Пушкина над трагедией «Борис Годунов» была стимулирована X и XI томами «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, чтение которых получило отражение в портрете историографа на л. 41 одной из рабочих тетрадей Пушкина (Второй масонской, ПД 835)¹ — среди черновых набросков начала четвертой главы «Евгения Онегина» (здесь же портреты Мирабо и Вольтера, автопортрет, стилизованный под Вольтера). На л. 44 и 44 об., в ноябре 1824 года, записывается конспект из карамзинской «Истории», касающийся прежде всего «Убийства Св.(ятого) Димитрия» в 1591 году. От этого события конспект первоначально сразу же переходил к 1598 году: «Государств.(енный) Дьяк и печатник Василий Щелкалов требует присяги во имя Думы Боярской. Избр.(ание) Годунова». Ниже (на л. 44 об.), однако, суммируются сведения о «ссылках и казнях 1584—1587» и о составе Верховной Думы 1584 года — последним здесь значится «Гудунов, зять Малюты Скуратова». Дополнения эти, вероятно, важны для Пушкина в качестве фактов, свидетельствующих о давней и планомерной коварной подготовке Борисом Годуновым условий для собственного воцарения — еще до начала правления хилого и невластолюбивого преемника Иоанна Грозного, царя Феодора.

¹ См. также факсимильное издание: *Пушкин А. С. Рабочие тетради. Т. 4.* Петербург; Лондон, 1996.

На л. 45 набрасывается план произведения:

Год.⟨унов⟩ в монастыре. Толки князей – вести – площадь, весть об избрании. [Год.⟨унов⟩ юродивый] – Летописец. Отрепьев – бегство Отрепьева.

Год.⟨унов⟩ в монастыре. Его раскаянье – монахи беглецы. Гуд.⟨унов⟩ в семействе –

Гуд.⟨унов⟩ в совете. Толки на площади. – Вести об изменах, смерть Ирины. Год.⟨унов⟩ и колдуны.

Самозванец [поср⟨еди⟩] перед сражением –

Смерть Годунова (– известие о первой победе, пиры, появление самозванца) присяга бояр, измена

Пушкин и Плещеев на площади – письмо Димитрия – вече – убиение царя – самозванец [принима⟨ет⟩] въезжает в Москву.

В ходе работы над пьесой план этот был существенно откорректирован: были введены польские сцены; о смерти Ирины и об общении царя с колдунами будет лишь упомянуто в репликах (отдельных сцен об этом не будет, как и отдельной сцены «Годунов в монастыре»); самозванец появится в большем количестве сцен (хотя и не будет показан его въезд в Москву) и сюжетно в пьесе встанет наравне с Годуновым.

Особо следует отметить отсутствие в плане (и в конспекте из «Истории») комических сцен, за исключением, пожалуй, только одной, вычеркнутой в первом абзаце плана, – «Годунов юродивый». Ее обычно считают наметкой сцены «Площадь перед собором в Москве», помещенной значительно ниже. Однако здесь возможно и другое толкование. Дело в том, что после согласия занять престол Борис Годунов вовсе не покинул сразу же монастырь и некоторое время правил государством оттуда. Следуя (особенно вначале) канве событий, изложенных в томе XI «Истории государства Российского», Пушкин мог обратить внимание на такое замечание историографа:

Святители, вельможи тщетно убеждали царя оставить печальную для него обитель, переселиться с супругою и с

детьми в кремлевские палаты, явить себя народу в венце и на троне; Борис отвечивал: «Не могу различиться с великою государынею (вдовой царя Феодора. — С. Ф.), моею сестрою злосчастною» — и даже снова, *неутомимый в лицемерии* (курсив мой. — С. Ф.), уверял, что не желает быть царем².

Этот эпизод воцарения лицемерного (юродствующего) Бориса мог послужить содержанием соответствующей сцены (впрочем, в плане тотчас же упраздненной)³. Однако в черновых вариантах начала первой сцены, записанной непосредственно после плана, Воротынский и Шуйский так оценивали поведение Бориса перед его воцарением (см.: ПД 835, л. 45—45 об.):

— Как думаешь? чем кончится тревога?

— Чем кончится? узнать немудрено —

Народ еще постонет на коленях,

Борис еще посердится немного

И наконец из милости к нему

Принять венец смиренно согласится,

А там — опять он нами будет править

По-прежнему.

— *Лукавый скоморох!* (курсив мой. — С. Ф.)

Скоморошество (лицедейство) и юродство были двумя главными ипостасями смехового мира русского Средневековья⁴. Мы увидим, что в ходе работы над трагедией Пушкин представит эти явления в их подлинном виде, а не в

² Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 9. СПб., 1824. С. 8. Далее, при ссылках на этот том номера страниц (или порядковый номер карамзинских примечаний, помещенных в конце тома, без обозначения нумерации страниц) указываются в тексте статьи.

³ Когда в пушкинском плане намечались сцены с двумя (и более) участниками, они обозначались через союз «и»: «Годунов и колдуны», «Пушкин и Плещеев на площади», но «монахи беглецы».

⁴ См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

качестве притворных масок. Но поначалу, видимо, они примерялись к главному (по намеченному плану) герою задуманной пьесы, который в ходе работы был потеснен множеством других лиц. (Подсчитано, что в пушкинской драме свыше восьмидесяти «говорящих» персонажей.) Действие постоянно будет выноситься на площадь, где главную роль играет народ, который уже по количеству занятых им сцен в пьесе Пушкина станет вровень с двумя историческими антагонистами — царем Борисом и Гришкой Отрепьевым. Более того, противоборство соперников и будет протекать прежде всего в отзвуках «мнения народного». «Драма, — замечал Пушкин, — родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений — для него и казни зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. (...) Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко она близко подходит к трагедии» (XI, 178).

В своей драме Пушкин, конечно же, играет на всех трех «струнах воображения». Нашей задачей, однако, является выявление в пьесе смеховой стихии, не смолкающей на протяжении всего действия, бесконечно разнообразной и актуальной.

Заметим, что черновик первой сцены в рабочей тетради перебивается посторонним прозаическим фрагментом, относящимся, вероятно, к автобиографическим запискам, завершением которых Пушкин был занят одновременно с работой над трагедией:

Когда бы я был царь, я позвал бы Александра Пушкина и сказал ему: «Александр С.ергеевич, вы прекрасно (?) сочиняете стихи». Пуш(кин) поклонился бы мне с некоторым скромным замешательством — а я бы продолжал: «Я

читал вашу Оду *Свобода*. Она вся писана немного сбивчиво, слегка обдуманно, но тут есть три строфы очень хорошие. Поступив очень неблагоприятно, [вы однако же не] старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы.

Разговор с царем, как предполагает поэт, скорее всего закончился бы нешуточно:

Тут бы П.(ушкин) разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь, где бы он написал поэму *Ермак* или *Кочум*, русским размером с рифмами (XI, 23–24).

Понятен ассоциативный ход мыслей поэта. Престол Александру I достался также в результате преступления — убийства его отца, Павла I. По официальной легенде, тот помер от апоплексического удара, и потому три строфы в оде Пушкина, воссоздающие подлинные события 1 марта 1801 года, действительно были «неблагоприятны». «Хороши» же они были, с точки зрения царя (в пушкинской интерпретации), потому, что, по крайней мере, сам Александр I не был обвинен поэтом в злодеянии, подобном преступлению Бориса Годунова. (Слухи же о связи наследника с заговорщиками ходили в обществе.)

Важно отметить и юмористический тон мемуарной зарисовки, вторгающейся в черновую рукопись пьесы о грозной поре российской истории. Вскоре этот тон (как отмечалось выше, не предусмотренный планом) проникнет и в саму трагедию, в сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь». Интересно проследить усиление комического элемента данной сцены в процессе ее разработки. В первой черновой редакции (см.: ПД 835, л. 48) сцена эта выглядела так:

- Теперь они пошли к царице в келью,
Туда вошли — Борис и Патриарх
Столпой Вельмож. — Он, право, слишком долго
Упрямится — однако есть надежда.
- Нельзя ли нам пробраться за ограду?

— 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 на колени.
 (*вой и плач*)

Ах смилуйся, Отец наш, властвуй нами.

— Народ завыл
 — Все плачут! Посмотри.

Заплачем же и мы.
 — Я силюсь, брат,

Да не могу.
 — Я тоже.
 — Нет ли лука?

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!

Штрих с фальшивыми слезами был почерпнут Пушкиным из «нот» (примечаний) карамзинской истории, где были приведены многочисленные документальные источники, которые драматург читал особенно внимательно. Здесь, в частности, говорилось:

В одном Хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать, притворно мазали себе глаза слюною (Примеч. 397).

Дописав до конца сцену начерно, Пушкин этот мотив разрабатывает еще более ёрнически («Да не могу — дай ушибну тебя / Иль вырву клоч из бороды — молчи / Не вовремя ты шутишь — нет ли лука»), а также вводит эпизод с бабой и ее ребенком. В начале сцены она утешала дитя:

Не плачь! не плачь! агу! вот бука! буке
Отдам тебя — агу! не плачь, не плачь.

А перед заключительной здравицей Борису баба так откликнулась на реплику:

Народ завыл — О чем ты плачешь, баба?
— А как мне знать, то ведают бояре,
Не нам чета! — ну вот как должно плакать,
Так и притих! вот бука съест тебя.
Плачь, баловень!

Теперь этот штрих почерпан не из «Истории» Карамзина, а представлял собою, по сути, автореминисценцию из «Сказки. Nœl» (1818)⁵, высмеивавшего «кочующего деспота», Александра I, с его обещаниями политических реформ. Там баба также страшила ребенка:

Не плачь, дитя, не плачь, сударь:
Вот бука, бука — русский царь! (II, 69)

Эта угроза, замечает В. В. Головин, «опирается как на общеизвестность колыбельного персонажа, так и на коренящийся в сознании каждого русского человека страх перед царем. Бука — демонологический персонаж, обитатель чужого пространства, по народным представлениям, «чужой», несущий опасность. В фольклорной колыбельной Бука появляется именно на границе своего и чужого миров, затем его старательно изгоняют, например: «Баю-баюш-

⁵ Отмечено Д. Д. Благим — см.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. Этюды. 2-е изд. М., 1931. С. 72–73. См. также: *Архангельский А. Н.* Поэт — история — власть («Борис Годунов» А. С. Пушкина) // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 127–128.

ки-баю / Сиди бука на краю»⁶. Пограничное пространство запечатлено и в сцене «Девичье поле»: толпа народа здесь увидена сзади — эпицентр исторического события (призвание на царство) расположен где-то там, вдали, за пределами сцены. Там организовано официальное торжество, оно, однако, не только пространственно, но и по существу чуждо народу. «Юмор противоположен пафосу, — замечал чешский сатирик Карел Чапек. — Это прием, с помощью которого события умаляются, как будто на них смотрят в перевернутый бинокль (в данном случае издали. — С.Ф.). Когда человек шутит о своей болезни, он умаляет ее серьезность; а если бы император на троне острил бы о своем правлении, то заметил бы, что оно вовсе не такое уж великое и славное. Юмор — это всегда немножко защита от судьбы и наступление на нее»⁷.

Окончательную же доработку сцены на Девичьем поле Пушкин совершает уже на стадии изготовления белого автографа, вновь «опираясь» на «Историю государства Российского» (то есть, по сути дела, травестируя рассказ историка). Рассказывая о всенародном призывании Бориса на царство, Карамзин писал:

Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика. Искренность побеждала притворство, вдохновение действовало и на равнодушных, и на самых лицемеров (с. 243).

У Пушкина в переработке черновой редакции:

Плачь, баловень!
(Бросает его об землю. Ребенок пищит.)
Ну, то-то же (VII, 13).

Именно в работе над этой сценой Пушкин счастливо нашел тот тон, который теперь будет определять большинство массовых сцен. «Все подлинно великое, — замечал

⁶ Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и в литературе. Аво, 2000. С. 313.

⁷ Чапек К. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1977. С. 317.

М. М. Бахтин, — должно включать в себя смеховой элемент. В противном случае оно становится грозным, страшным или ходульным; во всяком случае — ограниченным. Смех поднимает шлагбаум, делает путь свободным»⁸.

Определяя же природу смеховой народной культуры, Д. С. Лихачев пишет:

Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения в жизни общества. Смех «оглуляет», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает». Он как бы возвращает миру его изначальную хаотичность⁹.

Вот этот «хаос», смуту, инстинктивное сопротивление системе и воплощает в себе народ. В том случае, когда он вынужден подчиняться этой системе, он обращает свой смех на себя.

Одной из самых характерных особенностей средневекового смеха является его направленность на самого смеющегося. (...) В скрытой и в открытой форме в этом «валянии дурака» присутствует критика существующего мира, разоблачаются социальные отношения, социальная справедливость. Поэтому в каком-то отношении «дурак» умен: он знает о мире больше, чем его современники¹⁰.

Пушкин неоднократно подчеркивал, что в ходе событий своей драмы он следовал за повествованием Карамзина, хроникально точным и подробным. Именно в этом смысле следует истолковать известное его замечание:

Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! какая жизнь! *c'est palpitant comme la gazette d'hier*, писал я Раевскому (XIII, 211).

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 339.

⁹ Смех в Древней Руси. С. 3.

¹⁰ Там же. С. 4.

Французская фраза переведена в Большом академическом издании (см. XIII, 545) «это злободневно, как свежая газета» и в таком переводе повторена во многих работах о «Борисе Годунове» в качестве доказательства политической аллюзионности пушкинской драмы. Однако смысл фразы совершенно иной: «это так животрепещуще, как вчерашняя газета» — то есть имеется в виду точность Карамзина в описании событий, иными словами — почти газетная репортажность его «Истории».

Но пафос историографа, его истолкование исторических превратностей непостижимостью судьбы, волей providения — Пушкину оставался чужд. Время от времени поэт был не прочь пошутить над историографом, давая сниженную оценку изложенных им событий, а вместе с тем и существенно откорректировать их в соответствии со своим художественным замыслом. В таком смысле, очевидно, можно истолковать замечание Пушкина в наброске предисловия к трагедии, написанном в виде письма к Н. Н. Раевскому-младшему:

вот моя трагедия, раз уж вы непременно хотите ее, но я требую, чтобы прежде прочтения вы пробежали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков на историю того времени, вроде наших киевских и каменных обиняков.^{11а} Надо понимать их — это

^{11а} Во время кишиневской ссылки Пушкин выезжал в имение будущего декабриста В. В. Давыдова, Каменку, и в Киев, где встречался со многими другими вольнодумцами. Об этой поре биограф поэта свидетельствовал: «Ни перед кем так не хотелось Пушкину блеснуть либерализмом, свободой *от предрассудков*, смелостью выражения и суждений, как перед друзьями, оставленными в Каменке» (Анненков П. В. Материалы к биографии Пушкина. СПб., 1855. С. 181). Насмешки же (вероятно, такими были и «каменные обиняки») над «Историей» Карамзина начались сразу же по выходе первых ее томов. Об этом Пушкин вспоминал в своих автобиографических записках: «Некоторые остряки за ужином переложили первые главы Тита Ливия слогом Карамзина. Римляне времен Тарквиния, не понимающие *спасительной* пользы само-

sine qua non (XI, 140; оригинал по-французски, перевод латинской фразы: «непременное условие»).

Так, для сцены «Палаты патриарха» Пушкин использовал проходное замечание историка о том, что дерзкие речи Отрепьева «дошли до Ростовского митрополита Ионы, который объявил патриарху и самому царю, что “недостойный инок Григорий хочет быть сосудом дьявольским”, добродушный патриарх не уважил митрополитова извета» (с. 125). В набросках предисловия к трагедии Пушкин впоследствии шутливо отметил:

Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человек большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака (XI, 141; подл. по-фр.).

«По рассеянности» здесь — конечно же, пушкинская шутка. Для Карамзина патриарх Иов — мудрый сподвижник царя, гарант общественного миропорядка. По Пушкину, он наивно простодушен и тем близок сказочным дуракам. Отметим значимую деталь: согласно «Истории государства Российского», о побеге Отрепьева сообщено одновременно патриарху и царю, в драме же — только первому из них, а тот, по простодушию, приказывает: «нечего царю и докладывать об этом; что тревожить отца-государя?» (VII, 24). Это дополнительно сгущает комизм сцены в корчме, где приставы для пущего устрашения потрясают *царским указом* о поимке беглого монаха, который «дерзнул, наученный дьяволом, возмущать святую братию всякими соблазнами и беззакониями» (VII, 35). Весть же о Самозванце в драме до царя дойдет позже — внезапно, как удар грома, как ужасное предзнаменование. Предусматривая этот сильнейший драматургический эффект, Пушкин в художественных целях то и дело отступает от исторической канвы событий, изложенной Карамзиным. На самом деле бежал из монастыря

державия, и Брут, осуждающий насмерть своих сынов, *ибо редко основатели республик славятся нежной чувствительностью*, конечно, были очень смешны» (XI, 57).

Отрепьев в феврале 1602 (а не в 1603 году — ср. датировку в пьесе сцены «Чудов монастырь»), и в начале 1604 года (еще до появления его у Вышневецкого) вести о Самозванце из разных источников уже доходили до царя¹¹.

Что же касается сцены в корчме, то в ней драматург, хотя и заимствовал из «Истории» имена спутников Григория, но придал бродягам колоритные черты, которые, возможно, подсмотрел у реальных Успенского монастыря в Святых Горах близ Михайловского, монахи которого 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 прелюбодеяние, кто за воровство или какие-нибудь другие большие прегрешения¹².

Приятель поэта А. Н. Вульф свидетельствовал также, что в речи беглого монаха отразилось любимое присловье настоятеля Успенского монастыря:

Наш Фома
Пьет до дна,

¹¹ Ср. у Карамзина: «Ефимьев же (...) дал способ опальному диакону спастись бегством (в феврале 1602 года)» (с. 126); «Еще прежде, нежели Самозванец открылся Вышневецким, слух, распущенный им в Литве о Димитрии, сделался, вероятно, известным Борису. В Генваре 1604 года нарвский советник Тирфельд писал с гонцом к абовскому градоначальнику, что мнимо убитый сын Иоаннов живет у казаков; гонца задержали в Иванегороде, и письмо его доставили царю. В то же время пришли и вести из Литвы и подметные грамоты Лжедмитриевы от наших воевод украинских; в то же время на берегах Волги донские казаки разбили окольного Семена Годунова, посланного в Астрахань, и, захватив несколько стрельцов, отпустили их в Москву с таким наказом: «объявите Борису, что мы скоро будем к нему с царевичем Димитрием!»» (с. 142).

¹² Гейченко С. С. У Лукоморья. Л., 1977. С. 36.

Выпьет да поворотит,
Да в доньшко поколотит¹³.

Вся сцена эта организована в пьесе по законам скоморошьего действия. «Традиция играть и петь у кабаков (и в кабаках, конечно. — С. Ф.), — замечает современный исследователь, — возникла едва ли не со времени их учреждения во времена Ивана IV». Варлаам, центральная фигура этой сцены, по натуре своей, прежде всего скоморох. В дошедшем до нас памятнике народного балагурства, «Скоморошине о чернеце», как справедливо отметил публикатор, «образ веселого бродяги-чернеца напоминает пушкинского Варлаама». Текст скоморошины состоит из ряда параллелизмов, в которых первый стих — название милостыни, а второй объясняет, чего добивается монах. Требования его становятся все более дерзкими, пока ему не вывели девицу: «Он принял ее под власяницу» и удовлетворенно сказал: «то-то черница. То-то сестрица, чернецова милостыня»¹⁴.

Постаревшему Варлааму с его товарищем Мисаилом ныне не до девицы, но вполне одобрительно он поощряет Григория: «Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседелся. Знать, не нужна тебе водка, а нужна молодка, дело, брат, дело!..». И под стать этому та песня, которую затягивает Варлаам, «Ты проходишь, дорогая»:

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,

¹³ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. СПб., 1998. С. 421. В литературе также отмечалась переключка этой сцены с одним из эпизодов романа Сервантеса «Дон Кихот», где также в корчме стражники по описанию опознают героя (см.: *Альтман М. С.* Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова, Л., 1971. С. 121–122).

¹⁴ *Власова З. И.* Скоморохи и фольклор. СПб., 2001. С. 418, 343.

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...^{14а}

По-скоморошьи же Варлаам все время сыплет пословицами и прибаутками, подчас довольно рискованного свойства. Позже рецензент III-го отделения в официальном отклике на пьесу особо заметит: «Пословица — вольному воля, *спасенному* — рай, переделана: Вольному воля, а пьяному рай»¹⁵. Но Пушкину, несомненно, ведомо, что у скоморохов такие прибаутки «придавали большую остроту шутливым пословицам: “Бог поберег: вдоль и поперек”, “Бог — старый чудотворец: попускает — и свинья гуся съедает”, “Бог не Микитка, повыломат лытки”, “Бог суди твои костыли” (притворство), “На дудку есть, а на свечку денег нет”, “Поп в колокол, а мы за ковш”, “Первую мерлушку попу на опушку”, “Келья — гроб, и дверью хлоп!”, “Богу с перст, а черту с пест” (о свече), “Удалые на Волге да в тюрьме, умные в келье да в кабаке, а дураки в попы ушли”»¹⁶.

По первоначальному плану, происшествием в корчме заканчивалась первая часть пьесы, почти половина сцен в которой имела ярко выраженную смеховую огласовку. Это и определило первоначальное заглавие пьесы.

13 июля 1825 года Пушкин сообщал П. А. Вяземскому:

Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц. (аре) Борисе и о Гришке Отр. (епъеве) писал раб божий Алекс. (андр) сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?* (XIII, 188).

^{14а} См.: Винокур Г. О. Борис Годунов. Комментарий // Пушкин. Том седьмой. Драматические произведения. М.; Л., 1935. С. 500–501.

¹⁵ Там же. С. 414.

¹⁶ Власова З. И. С. 342.

То же заглавие зафиксировано автографом ПД 73¹⁷. Но строка об «авторе» здесь постепенно уточнялась: сначала было помечено: «сочинено [А] Валерианом Палицыным». Это свидетельствовало о знакомстве Пушкина со «Сказанием Авраамия Палицына об осаде Троице-Сергиева монастыря», одним из самых ярких произведений о событиях Смутного времени¹⁸. Замена же имени «Авраамий» (Пуш-

¹⁷ По первоначальному назначению автограф ПД 73 был, вероятно, титульным листом драмы, из которой к тому времени были вчерне отработаны сцены, составлявшие, по мысли автора, первую ее часть — до сцены в корчме. Это подтверждается перечнем «Действующих лиц в 1-ой части», записанным на обороте ПД 73, который между прочим свидетельствует, что в пьесе пока отсутствовала одна из важнейших сцен, «Царские палаты», — иначе среди персонажей были бы указаны два стольника, диалогом которых эта сцена открывается. Вероятнее всего, она появилась в пьесе лишь после 13 сентября 1825 года, когда Пушкин 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, однакож, этого никому. Благодаря тебе и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» (XIII, 226—227). Будь сцена «Царские палаты» к июлю 1825 года написана, Пушкин бы не сетовал на то, что не заметил «поэтической стороны» Бориса (косвенным же воспоминанием о «повести об Ироде» в его монологе служит восклицание о «мальчишках кровавых в глазах» — именно о «мальчишках», а не только об одном убиенном младенце).

¹⁸ Оно было помещено наряду с другими сочинениями той поры в томе «Дополнений к Деяниям Петра Великого, мудрого преобразителя России», составленных И. И. Голиковым — книга эта была у Пушкина в Михайловском и наряду с «Историей» Карамзина использовалась в работе над пьесой (см.: *Листов В. С., Тархова Н. А.* Труд И. И. Голикова «Деяния Петра Великого...» в кругу источников трагедии «Борис Годунов» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1980. Л., 1983).

кин и начал было его писать: «А...»), несомненно, не ошибка, а наметка сознательной мистификации. Впрочем, уже в ПД 73 сведения об авторе были исправлены: «писано бысть Алексашкою Пушкиным». В самоуничижительном самонаименовании была запечатлена все та же смеховая стихия.

Первоначальное название своей пьесы Пушкин стилизовал под заглавия представлений старого русского театра (1672–1676) на заре его зарождения в царствование Алексея Михайловича — в ту пору были поставлены, в частности, «Комедия об Адаме и Еве», «Комедия о Давыде и Голиафе», «Комедия о Бахусе с Венусом (т. е. Венерой. — С. Ф.)»¹⁹, но сама пространная формула Пушкиным заимствована из «Летописи о многих мятежах...». Одним из названий данного компилятивного сочинения, составленного в царствование Алексея Михайловича и изданного в 1772 году, было «О настоящей беде Московскому государству и Гришке Отрепьеве»²⁰.

В употреблении XVII века слово «комедия» значило вообще «пьеса». Но в пушкинской стилизации под старину, несомненно, отзывалось до некоторой степени и вполне современное значение термина, что сразу же задавало необходимый контраст: «комедия ... о беде», — определяющий сложную стилистику произведения. Возможно, Пушкин имел к тому же какое-то представление о народ-

¹⁹ В сентябре 1825 года Пушкин писал П. А. Катенину: «Послушайся, милый, запрись да примись за романтическую трагедию в 18-ти действиях (как трагедии Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей словесности, и никто более тебя того не достоин» (ХП, 225). В данном случае Пушкин ориентировался на статью из журнала «Северный архив», где, в частности, говорилось: «Во время малолетства государя Петра I играны были в Заиконоспасском монастыре комедии, как духовные, так и светские, а царевна София Алексеевна с приближенными девицами и знатнейшими царедворцами сама игрывала в комнатах у себя. По преданиям известно, что она сочинила одну трагедию» (Северный архив. 1822. Ч. 4. № 21. С. 180).

²⁰ См.: *Горюхский Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 181.

ном театральном представлении — «Комедии о царе Максимилиане и его сыне Адольфе», в которой царь безуспешно требовал от сына отказаться от христианской веры и казнил его. Пьеса, однако, этим не кончалась.

Своеобразны (...) финалы «Царя Максимилиана». Они различны в каждом из вариантов, но общим для них является то, что образ царя к концу представления как бы блекнет. (...) В некоторых вариантах царя свергают с престола или за ним приходит Смерть. Но самыми интересными являются финалы, где царь подвергался карнавальному развенчанию, такому же, как «игра в царя». В свою очередь, суть игры состояла в том, что участники сначала выбирали себе царя и «ходили» под его руководством — выполняли всевозможные его приказы и поручения, — потом же, в заключение игры, издевались над ним, иногда даже избивали, т. е. разоблачали, развенчивали²¹.

Кажется, в самом сюжете пушкинской пьесы подобное игрище чем-то отзывается. И даже если здесь проявилось лишь типологическое подобие, то и оно, по справедливости, должно быть отмечено.

С. Рассадин, отметивший трагифарсовую стилистику первой части пушкинской драмы, полагает, что ироническая (вернее было бы сказать, смеховая) окрашенность начала пьесы контрастно завершается трагическим финалом, фиксируя «ту странность, которая выразилась и в на редкость смелом столкновении трагизма и фарса (более того, в перспективе их — вспомним начало трагедии), и в контрастности, заметной не только в сочетании высокого и низкого, смешного и страшного, но и в переходах (переломах) от части к части, и в своеобразном сюжетном участии главных героев»²². Переломы смехового и трагического в

²¹ Русский драматический театр. М., 1976. С. 15, 13. Представление «Царя Максимилиана» в омском остроге позже описет Ф. М. Достоевский в «Записках из Мертвого дома».

²² Рассадин С. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 32–34. Пьеса Пушкина здесь рассматривается в качестве последовательного

пьесе, конечно, постоянно происходят. Но смеховые импульсы и во второй части пьесы (по первоначальному замыслу она оканчивалась сценой у фонтана) вовсе не пропадают под пером Пушкина. «Он не боится прибегать к юмору, — отмечает О. М. Фельдман, — в разработке ответственных эпизодов. Самая крамольная в пьесе, испуленно антигодуновская речь отдана пьяному Афанасию Пушкину²³».

Комическое впечатление оставляет и начало следующей сцены, когда Годунов переигрывает Шуйского, выведывая у него известие об объявившемся Самозванце, а далее, в смертельном испуге царя-преступника будет отпущено грозное значение — на первый взгляд, лишь нелепого смехового мира:

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? (VII, 47)

Далее следует иная по тональности сцена в доме Вишневецкого, где Самозванец очаровывает одного за другим патера-иезуита, юного Курбского, казака Карелу, польского шляхтича Собаньского, московского дворянина Хрущова, поэта-панегириста, не беспокоясь о том, что его посулы столь разным людям совершенно несовместимы. Казалось бы, он переиграл всех, и даже польские дамы на балу гото-

соединения трех маленьких разнохарактерных трагедий: драмы с элементами комизма, собственно трагедии в чистом виде и драматической хроники.

²³ Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 65. О комическом элементе драмы Пушкина см. также: Митина Л. С. Трагедии Пушкина. Жанровый аспект. Автореф. канд. дисс. М., 1989; Бочкарев В. А. Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и отечественная литературная традиция. Самара, 1993. С. 13–16.

вы признать, что «царская порода в нем видна». Но, обманув всех, он и в самом деле превратился в фантом, что подчеркнуто в сцене у фонтана, когда он посмел было не «делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей». Он поистине из некоего антимира, мира опрокинутого, крошечного, колеблющегося на грани комического и трагического — мира смехового. Он — тень Бориса Годунова, ряженный, Самозванец.

В ранней редакции польские сцены были несколько пространнее. Вольные ямбы сцены в комнате Марины переводили пьесу в тональность легкой комедии, сменяя только что разыгранную Самозванцем грандиозную политическую интригу шаблонным театральным штампом: разговором с госпожой служанки, которая, как и положено в легкой комедии, едва ли не мудрее своей хозяйки. Еще более значим имевшийся в ранней редакции обмен репликами Хрущева и Пушкина во время беседы Самозванца с поэтом-латинянином:

Хрущ о в (*тихо Пушкину*)

Кто сей?

Пуш к и н

Пиит.

Хрущ о в

Какое ж это званьё?

Пуш к и н

Как бы сказать? *по русски* — виршеписец

Иль скоморох.

Самозванец

Прекрасные стихи!

Я верую в пророчества пиитов (VII, 269).

Пророчество — как вполне очевидно, покупное — многого стоит. А скоморох — это же не просто виршеписец, а прежде всего лицедей, и упоминание о таковом в данной сцене кивает, по сути дела, на Самозванца (впрочем, мы помним из сцены «Палаты патриарха», что и Гришка — виршеписец: «сочинял каноны святым; но знать грамота далася ему не от Господа Бога»).

Столь же значителен комический элемент и в коротких последних десяти сценах пьесы.

В ранней редакции вслед за сценой «Царская дума», наиболее выразительной по трагическому напряжению, следовала сцена с юродивым. И в той, и в другой возникает тень невинно убиенного младенца Димитрия — сначала в рассказе простодушного патриарха о целительных мощах царевича, потом — в прямом обвинении царя-убийцы юродивым. В царской Думе патриарх предложил выставить публично в Москве святые мощи и тем самым развенчать обманщика-самозванца. Но ведь святость младенец обрел как невинно убиенный по приказу временщика, и потому хитроумный Шуйский вырывает Годунова, отвергая опасный проект:

Народ и так колеблется безумно,
И так уж есть довольно шумных толков <...> (VII, 71).

А далее действие переносилось на площадь перед собором, и опять, как на Девичьем поле, официальное торжество происходило за сценой (в соборе), преломляясь в народных толках:

Первый

Что? уж проклинали *того?*

Другой

Я стоял на паперти и слышал, как диакон 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 (VII, 76).

Казалось бы, данные рассуждения, отвергающие официоз, по крайней мере, вполне логичны... Но, оказывается, мнение народное, в сущности, совершенно иное. Его предельно ясно выражает блаженный Николка, только что обиженный сорванцами:

Царь

Подать ему милостыню. О чем он плачет?

Юродивый

Николку малые 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 (VII, 78).

Оказывается, логики в хаотичном народном сознании в общем-то совершенно нет. Если царь – убийца, значит Димитрия в этом мире нет. Так как же можно сочувствовать тому, кто украл имя Димитрия, и утверждать его «мнением народным»?²⁴ Логика здесь, действительно, нет, но есть, тем не менее, смутно (хаотично) осознаваемая высшая правда. «У Пушкина, – подчеркивает А. М. Панченко, анализируя русский национальный феномен юродства как проявление смехового мира, – обижаемый детьми юродивый – смелый и безнаказанный обличитель детоубийцы, Бориса Годунова. Если народ в драме Пушкина безмолвствует, то за него говорит юродивый – и говорит бесстрашно²⁵».

Пушкин чутко уловил в этой сцене парадоксальное качество народной смеховой культуры, которая нередко опрокидывалась в ужасное²⁶. Именно потому он писал о смешении комического и трагического (а не только чередовании того и другого) или замечал: «Сцена тени в

²⁴ Противоречие это отмечено: *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. С. 133; *Серман И. З.* Пушкин и русская историческая драма // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 122–126.

²⁵ Смех в Древней Руси. С. 116.

²⁶ Ср. в Притчах Соломона: «И при смехе *иногда* болит сердце, и концом радости бывает печаль» (Притч 14, 13).

Гамлете вся писана шутивым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73).

А вслед за этой потрясающей сценой в ранней редакции шла сцена откровенно фарсовая, невозможная, казалось бы, в изображении кровопролитной битвы. Но смятение боя здесь передано чисто языковыми средствами: какофонической разноголосицей:

Маржерет

Quoi? quoi?

Другой

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

Маржерет

Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?.. (VII, 73).

Следует обратить внимание и на прозаическую фактуру этой сцены, выпадающей тем самым, наряду со сценами «Палаты патриарха», «Корчма на литовской границе» и «Площадь перед собором в Москве», из мерной, несколько торжественной, как правило стихотворной речи основного массива пьесы. Уже поэтому в таких сценах предполагалось наличие комического свойства. Так оно и есть: недалекий патриарх, Варлаам и Мисаил, Маржерет и Розен, Николка-юродивый – все они, как было показано выше, из смехового мира. Но если такая закономерность для пушкинской драмы верна, мы обязаны и последнюю ее сцену представить в том же ключе. В ранней редакции ничто не противоречит такой трактовке²⁷. Ужасная расправа став-

²⁷ Такая наша трактовка финала *ранней редакции* пьесы вызвала негодующий отклик: «Трудно представить себе более нелепой трактовки пьесы, и в особенности последней сцены, чем эта. О каком комизме может идти речь, когда практически на глазах (?) изумленного народа убивают молодого царя Федора, его мать и сестру (?), когда из дома доносятся их предсмертные крики и шум последней схватки, когда клеветы Самозванца, выйдя из дома, нагло врут народу, глядя прямо ему в глаза, где и над чем здесь можно смеяться? (...)» В целом подобные интерпретации являют

ленников Самозванца с вдовой Бориса и его наследником, юным Федором, происходит опять же за сценой, в конце которой народ послушно кричит: «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!», — и это составляет выразительную параллель к сцене «Девичье поле», где народ также восклицал: «Борис наш царь! Да здравствует Борис!»

Из печатной редакции сцена «Девичье поле» была исключена (но восстановлена в большинстве современных изданий «Бориса Годунова»), а в концовке пьесы — народ безмолвствовал. С. Г. Бочаров замечает:

Для возвращения сцены «Девичье поле» было то основание, что здесь предполагается цензурная причина ее исключения из издания 1831 года, как можно судить по письму Пушкина Вяземскому 2 января 1831 с сожалением о выпущенных «народных сценах» (как, впрочем, и о «матерщине французской и отечественной»); но появиться ей в посмертных сочинениях через десять лет цензура не помешала. Есть и такой момент сближения этой сцены с первым финалом, что образ Народа и его поведения при восхождении нового государя там и здесь очевидно рифмуются. Тем самым рифмуются по существу и исключение этой сцены с изменением финала. Конечно, дело сделано, и представить без этой сцены «Годунова» невозможно. Но отдать себе отчет в том факте, что канонический текст

ся доказательством беспомощности и бессилия перед произведением как единой саморазвивающейся системой, в которой все элементы между собой неразрывно связаны, образуя единое полотно, поэтому любая попытка разорвать данное полотно на составные части неизбежно обречена на провал, поскольку не учитывает внутренней логики текста» (*Мухамадиев Р.* Первая русская трагедия // Москва. 2000. № 10. С. 179—180). Логика в итоговом восклицании народа действительно мало, как и в том, что на Девичьем поле баба бросала обзём своего ребенка. Но юмор (черный юмор!) имеется. Пушкинская же логика заключается в том, что драматург — в отличие от негодующего критика — не идеализирует народ, способный на мгновенные нелепые поступки, но имеющий собственное мнение о правителях.

VII тома представляет собою текст-контаминацию, *какого у Пушкина не было*, очевидно, нужно²⁸.

Но контаминация двух редакций произведения в принципе некорректна. Несмотря на немногие, казалось бы, изменения в трагедии в печатном тексте 1831 года, две редакции ее существенно отличаются друг от друга.

По сравнению с отдельным изданием в ранней редакции (не считая мелких вариантов):

1) иное название: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве»;

2) отсутствует посвящение Н. М. Карамзину;

3) имеются три сцены, опущенные при издании:

⟨3.⟩ Девичье поле. Новодевичий монастырь,

⟨6.⟩ Ограда монастырская,

⟨13.⟩ Уборная Марины;

4) более пространными предстают сцены:

⟨11.⟩ Царские палаты,

⟨12.⟩ Краков. Дом Вишневецкого;

5) в сцене «Корчма на литовской границе» Варлаам поет песню «Ты проходишь, дорогая...»;

6) сцена «Площадь перед собором в Москве» предшествует сцене «Равнина близ Новгород-Северского»;

7) В конце пьесы:

Н а р о д

Да здравствует царь Димитрий Иванович!

Конец комидии в ней же

первая персона царь Борис Гудунов

Слава отцу и сыну и С(вятому) духу

А м и н ь

Как известно, закончив в Михайловском работу над своей пьесой, Пушкин сообщал Вяземскому:

Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедиею, в ней же первая персона Борис — Гудунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее в слух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын! (XIII, 239).

²⁸ Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 50.

После ссылки в Москве и в Петербурге именно в Михайловской редакции Пушкин читал трагедию С. А. Соболевскому, М. Ю. Виельгорскому, Д. В. Веневитинову, С. П. Шевыреву, И. В. и П. В. Киреевским, М. П. Погодину, А. С. и Ф. С. Хомяковым, В. П. Рожалину, В. И. Оболенскому, И. С. Мальцеву, З. В. Волконской, П. А. Вяземскому, Д. Е. Блудову, И. И. Дмитриеву, Е. А. Баратынскому, И. А. Крылову, А. С. Грибоедову — то есть, по сути дела, всей литературной элите того времени. Чтения эти вызвали грозный запрос шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа и строгий запрет поэту публичных чтений тех произведений, которые не прошли высочайшей цензуры.

Пушкин был вынужден отдать пьесу на официальный отзыв. «В этой пьесе, — пренебрежительно писал рецензент, — нет ничего целого: это отдельные сцены, или, лучше сказать, отрывки из X и XI томов “Истории государства Российского”, сочинения Карамзина, переделанные в разговоры и сцены. (...) Прекрасных стихов и тирад весьма мало. Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие, должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактире».

Ознакомившись с отзывом и не удосужившись прочитать пушкинскую пьесу, Николай I начертал на этих замечаниях:

Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скота.

На это Пушкин отвечал: «Жалею, что я не в силах уже переделать мною однажды написанное». Однако, когда, собираясь вступить в брак с Н. Н. Гончаровой, по совету друзей, вновь предложил опубликовать трагедию, чтобы поправить свое материальное положение, то высочайшее разрешение поэтом («под его собственной ответственностью») было на сей раз получено²⁹. По-видимому,

²⁹ *Винокур*. Комментарий. С. 413—415, 427.

женитьба Пушкина внушила правительству уверенность, что впредь он будет осторожен и полностью лоялен.

В конце 1830 года трагедия, с указанными выше исправлениями, вышла в свет.

Нельзя, конечно, считать, что исправления эти полностью носили цензурный характер. Большинство замечаний рецензента III-го отделения Пушкин попросту пренебрег.

Но в 1825 году, когда Пушкин закончил в Михайловском работу над пьесой, он осмыслял ее как произведение сценическое. «Успех или неудача, — замечал он, — моей трагедии будет иметь влияние на преобразование нашей театральной системы» (XI, 140; подл. по-фр.). На реформу театра посягал он своей «Комедией о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

Но в 1830 году ему стало ясно: на сцене при его жизни этой пьесе не бывать. Поэтому, публикуя трагедию, он максимально приспособлял ее для чтения, притушая в ряде случаев комическую стихию, царствовавшую в полной мере в ранней редакции, которая сохраняет вполне самостоятельное значение.

История постановок на сцене «Бориса Годунова», имеющая в своем активе немало великолепных актерских работ и несколько интересных режиссерских замыслов, тем не менее не слишком успешна. Собственно, только два спектакля по пьесе Пушкина стали откровением: постановка Ю. Любимова в московском Театре на Таганке (1980-е годы) и антреприза в Москве ирландского режиссера Д. Доннелана (2001 год). Нет необходимости в данном случае анализировать эти спектакли — важно лишь отметить, что они, своими средствами, в полной мере воссоздали смеховую стихию (искусно осовременивая ее), что вовсе не нарушило общей трагедийности драматического произведения Пушкина о преступной власти и о страдающем, но — увы — долготерпеливом народе. Думается, все же, что смеховая стихия «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» имеет иное качество. Здесь опять следует вспомнить размышления Карела Чапека:

Но нет! Помимо всего этого и несмотря на все это, есть еще одна удивительная особенность – общеизвестная жизнерадостность бедноты, я сказал бы – наивная ребячливость. Эти люди играют больше других. Их жизнь тяжела, но не исчерпана. Принято говорить «старый мир», «старая цивилизация»; мы знаем «старые нации», «старые империи», но не можем сказать «старый народ» (...) Его юмор – вечный комментарий к жизни. Поэтому народный юмор нельзя записать и сохранить, Тем не менее он всегда будет проникать в литературу и будет жить в ней по праву бессмертия, только уже под именем Аристофана, Рабле или Сервантеса²⁸.

...И под именем Александра сына Сергеева Пушкина в «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

²⁸ Чапек К. Т. 7. С. 317–318.