

ЗАМЫСЛЫ ТРАГЕДИЙ ПУШКИНА И ГРИБОЕДОВА 1820-х ГОДОВ: ПРОБЛЕМА ОБЩЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТА

Обозревая пути творческого развития Пушкина и Грибоедова начала 1820-х годов, пути, весьма различные по характеризующим их идейным и по жанрово-стилистическим ориентирам, мы можем выделить область жанровых исканий, общую для обоих поэтов,— трагическую драматургию. Речь идет при этом отнюдь не о периферийном направлении творчества, хотя, на первый взгляд, значение его несколько понижается тем, что единственно завершенные из крупных произведений Грибоедова — его комедии, а в пушкинском творчестве наряду с трагедиями присутствует целый ряд иных крупных жанровых форм. Следует вспомнить, что замыслы трагедий составляют основную часть среди известных нам драматических набросков Грибоедова 1820-х годов, а создание трагедии «Борис Годунов» самим Пушкиным сознавалось как достижение подлинной творческой зрелости: «Я чувствую, что мои духовные силы достигли полной зрелости, я могу творить» (XIII, 407 — *подлинник по фр.*). Особое значение жанра трагедии для обоих поэтов связано безусловно с историко-литературной традицией классицизма, закрепившей за трагедией место иерархически высшего жанра. То, что оба поэта-драматурга в разной степени, но вполне сознательно, отказывались от канонов и обязательных норм классицизма, означало для них не пренебрежение традицией, но борьбу с ней, как с «могучим противником». Создание «новой трагедии» становилось в известном смысле программным этапом для любой творческой индивидуальности, притязавшей взойти на вершину литературного Олимпа. Все это делает весьма значимым изучение первых опытов в трагическом жанре, принятых обоими великими поэтами, сколь бы не были на первый взгляд малы и недостаточны дошедшие до нас свидетельства об этих опытах.

Творческие искания Грибоедова и Пушкина в области трагедии начала 1820-х годов, до знакомства образованной читающей публики с «Горем от ума» и «Борисом Годуновым»,

абсолютно независимы друг от друга. Тем более важный материал дают они для типологического сопоставления, для анализа сюжетного материала и принципов создания трагедии, актуальных в ту эпоху. Именно эта задача изучения общности двух независимых творческих путей и связи их с традицией ставится в настоящей статье.

Преемственная связь таких явлений драматургии 1820-х годов как незавершенные трагедии «Вадим» Пушкина и «Родамист и Зенобия» Грибоедова с традицией русской трагедии XVIII века, прежде всего с трагедией Я.Б. Княжнина «Вадим Новгородский», не раз отмечалась исследователями. Вместе с тем сама эта связь понимается обычно как заимствование некоторых самых общих мотивов, вдохновлявших драматурга XVIII века: «восстания Вадима», в пушкинском «Вадиме» или же заговора против «тирана» в грибоедовском «Родамисте и Зенобии». Что же касается конкретного литературного воплощения этих мотивов, то оно представлялось опосредованным прежде всего драматической поэтикой и идейными установками 1810—1820-х годов. Конкретные черты поэтики прошлой эпохи если и указываются исследователями, то лишь в качестве общих родовых черт классицистической драматургии — таких как александрийский стих, пятиактное членение драмы, система персонажей, включающая вестников и наперсников, черты конфликта «долга и чувства», поляризация характеров антагонистов и т. п.

Думается, однако, что более внимательный учет поэтики и тенденций развития предшествующей русской трагедии может во многом по-новому осветить эти драматические замыслы.

Следует прежде всего отметить одну из особенностей русской трагедии XVIII века — это сквозной сюжет, проходящий практически сквозь все произведения Княжнина и воспринятый многими из современных ему драматургов и его ближайших последователей — М.М. Херасковым, П.А. Плавильщиковым, В.А. Озеровым, С.Н. Глинкой, Ф.Ф. Ивановым¹.

¹ О сквозном сюжете русской трагедии см.: *Вильк Е.А.* Драматургия В.А. Озерова и проблемы развития русской трагедии начала XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 1998. См. также: *Вильк Е.А.* Драматургия Княжнина: от трагического мифа к трагедии личности // Трагедия и трагическое сознание в России в XVIII — начале XIX века. Опубликовано в Internet: [http:// www.rss.cz](http://www.rss.cz)

Основные контуры этого сюжета наметились уже в первой трагедии Княжнина «Дидона», снова и снова с различными вариациями воспроизводились в его последующих драмах и едва ли не в наиболее отчетливом виде нашли воплощение в завершившем его творчество «Вадиме Новгородском». Сюжет этот можно с формальной стороны назвать «восстанием мстителя» или же со стороны его содержательной специфики — «восстанием индивидуалиста против всеобщего порядка». Он предполагает наличие двух противоборствующих героев, один из которых служит идеалам всеобщего порядка — богам, обществу, абсолютизированной справедливости, другой — абсолютизированному идеалу человеческой личности. По ходу действия развивается конфликт между этими персонажами, поводом или же катализатором которого обычно становится героиня. Герою, с которым связана абсолютизация человеческой личности, принадлежит при этом обычно инициатива конфликта, он выступает в качестве «мстителя», поднимая восстание против того порядка вещей, в котором он видит поругание своего идеала. Именно этот наличный порядок вещей защищает обычно его антагонист. В ходе конфликта оба персонажа испытываются на верность своим принципам. Кульминацией испытания служит, как правило, сцена, в которой герой, отстаивающий принципы всеобщего порядка, побеждает своего соперника и проявляет великодушие, возвращая ему его свободу и его оружие — символ воинской чести. Соперник, однако, не смиряется, не признает нравственной правоты врага, и пускает в ход возвращенное оружие, убивая либо себя, либо, в редких случаях, своего великодушного противника. Погибает часто и героиня, предпочитая смерть выбору между равно близкими ее сердцу людьми.

Герои-антагонисты при этом в общем случае не являются воплощением добра и зла, правого и неправого начала, как не являются они и носителями «трагической вины», т. е. положительными персонажами, запутавшимися в сетях объективных трагических противоречий или же пожинающих плоды собственных нравственных проступков и слабостей. Они суть воплощения двух противоположных, но взаимодополнительных начал. Только в отдельных случаях в драмах этого ряда тот или иной из враждующих персона-

жей может быть охарактеризован как «злодей»: ревнивое отстаивание прав личности предстает тогда как яростная защита собственных эгоистических интересов, как пустое самопревозношение (таков, например, Вадим в антикняжнинской трагедии Плавильщикова «Рюрик»), либо же соблюдение «общего блага» оказывается лишь прикрытием корыстных цепей узурпатора (например, князь Мал в ранней трагедии Княжнина «Ольга»). В большинстве же драм, повторим еще раз, обе позиции сохраняют положительный потенциал. И более того, сами герои-антагонисты чувствуют нужду друг в друге и проявляют иногда при всем глубинном несходстве своих позиций черты зеркального подобия: защита всеобщего начала соединяется в герое с острым чувством горделивой и самозаконной личности, а величие личности отстаивается в качестве идеала справедливого общественного устройства.

Сама сущность этих двух начал, приблизительно описанных выше, должна быть в действительности детализирована и уточнена при обращении к отдельным драматическим системам. Так, в трагедиях Хераскова, ориентировавшегося на систему религиозно-масонских идей, эти два персонажа предстают как воплощение двух человеческих ипостасей, рассудочно-волевого начала и разума, духовной интуиции, отражающих, в свою очередь, двойственность взаимодополнительных уровней «закона» и «благодати» (например, Дмитрий Трубецкой и Пожарский в трагедии «Освобожденная Москва»). У самого Княжнина в его поздних трагедиях эти герои предстают в политическом облачении гражданина, республиканца или же добродетельного и самоотверженного монарха. В драматургии Озерова — в «Фингале» и «Димитрии Донском» — на этой основе выстраивается конфликт двух общественных устройств, ориентированных на «естественную» религию в духе просветительских установок и на религию «культы», предполагающую заострение темы вины, греха и наказания за грех. В последней трагедии Озерова «Поликсене» это дополняется типологической дифференциацией характеров антагонистов, ориентирующейся на конфликт добродетелей «мужества» и «справедливости» в античной традиции.

В любом случае, важнейшим элементом предшествовав-

шей русской трагедии является выстраивание конфликта двух противоположных и взаимодополнительных начал, парадокс их «уживаемости» в мире.

Переходя теперь собственно к замыслам трагедий Пушкина и Грибоедова, можно высказать в связи с вышеизложенным несколько предварительных соображений. Во-первых, то, что в предшествующей русской трагедии сложились некоторые самостоятельные и устойчивые сюжетные схемы, заставляет более внимательно отнестись к структуре сюжетов изучаемых драматических замыслов. Во-вторых, в том случае, если в исследуемом произведении обнаруживаются реминисценции из конкретного произведения выделенного нами ряда, сам «сквозной» характер отмеченного сюжета заставляет держать в поле зрения весь пронизанный им ряд драм, которые могли оказать то или иное воздействие на данный замысел, будучи актуализированы «жанровой памятью». Наконец, в-третьих, оценивая идеологию и художественный смысл намеченных трагических сюжетов, необходимо, по-видимому, соотнести их с последовательно развивавшейся предшествующей русской трагедией линией конфликта двух взаимодополнительных начал.

Обратимся теперь к плану трагедии Грибоедова «Родамист и Зенобия». Связь этого отрывка с наследием французской классицистической сцены и с современными Грибоедову тенденциями западной и отечественной драматургии, отражение в нем остроактуальных вопросов современной политической мысли с исчерпывающей полнотой показаны в недавней работе В.Э. Вацура, установившего, что замысел относится к первой половине 1820-х годов, а не к «последекабристскому» времени, как считалось ранее². Вместе с тем о трагедии Княжнина в связи с грибоедовским замыслом исследователь упоминает лишь вскользь³. Легко, однако, убедиться в том, что ни одноименная трагедия Кребийона, ни эпизод из «Анналов» Тацита, послуживших основными источниками коллизии Родамиста и Зенобии, не дают оснований для достаточно подробно намеченной Грибоедовым сюжетной схемы.

² Вацура В.Э. Грибоедовский замысел трагедии «Родамист и Зенобия»//Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 162—193.

³ Там же. С. 181.

У Кребийона разворачивался сложный и прихотливый галантный сюжет, не имеющий, по давнему замечанию Н.К. Пиксанова⁴, практически ничего общего с замыслом Грибоедова⁵. У Тацита Грибоедов мог найти только предельно сжатые характеристики Родамиста и неподкупного римского центуриона Касперия, безусловно вдохновившие его на создание этих образов, но отнюдь не обеспечивающие необходимым для построения фабулы материалом: Тацит сообщает историю воцарения Родамиста в Армении, предшествующую событиям, о которых повествует Грибоедов, и историю бегства Родамиста вместе с его супругой Зенобией от восставших армян, следующую за восстанием. Основное содержание драматического замысла Грибоедова составляют, однако, сами перипетии восстания, вымышленные драматургом.

Вместе с тем именно традиция сюжета «восстания мстителя», разрабатывавшегося на различные лады в предшествовав-

⁴ *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. Под редакцией Н.К. Пиксанова. Т. 1. СПб., 1911. С. 301.

⁵ В.Э. Вацуро, оспаривая мнение Н.К. Пиксанова, утверждает, что, будучи формально правым, он все же не учел того, что трагедия Кребийона, являясь одним из общепризнанных шедевров французской классики, не могла не присутствовать в творческом сознании Грибоедова. В общем плане это замечание должно быть, безусловно, учтено. Вместе с тем единственное указание исследователя на реминисценцию из Кребийона, сводящееся к тому, что «родство Зенобии и убитого Митридата — мотив, идущий не от Тацита, а от Кребийона» (*Вацуро В.Э.* Грибоедовский замысел... С. 180), фактически неверно: родство Зенобии и Митридата идет, по-видимому, в обоих случаях именно от Тацита, упоминающего о том, что Митридат был тестем Родамиста (*Тацит.* Анналы. Кн. 12. 46.).

Отдаленной параллелью с трагедией Кребийона можно считать скорее эпизод приема Родамистом римского посла Касперия: у Кребийона сам Родамист является ко двору своего отца Фаразмана под видом римского посла. Эта сюжетная инверсия связана, как представляется, с определенной содержательной тенденцией, выработанной в русской традиции. В.Э. Вацуро проницательно замечает, что Касперий и Родамист не только противостоят как различные социально-психологические типы, но и сближаются по своим личностным характеристикам, далее эта линия проявляется в тяготении Родамиста к Армасилу, духовному «двойнику» Касперия. (Там же. С. 186). Тенденция эта продолжает во многом линию княжнинской «трагедии мстителя», в которой герои-антагонисты часто сближаются в своих личных проявлениях и испытывают не только вражду, но и нужду друг в друге и взаимную симпатию (Рюрик и Вадим, Массиниса и Сципион в «Софонизбе» Княжнина, Агамемнон и Пирр в «Поликсене» В.А. Озерова).

шей русской драматургии, определяет композицию грибоедовского замысла.

Так, первое явление «Родамиста и Зенобии» посвящено встрече Родамиста с Касперием, послом Рима (эпизод, заметим, также отсутствующий у Тацита). Здесь предстают, броско и декларативно заявленные, два типа доблести и величия — римская республиканская доблесть Касперия и доблесть восточного монарха с его, по словам Грибоедова, «верной и чистосердечной» властью. Впоследствии линию римской доблести, взамен исчезающего из трагедии Касперия, должен будет подхватить вождь восставших Армасил — «славный воин, воспитанный в Риме». Сам композиционный прием выдвижения в начало трагедии сцены приема посла подсказан, вероятно, пользовавшимся большой популярностью «Эдипом в Афинах» Озерова, трагедию которого открывала сцена встречи царя Афин Тезея с посланником Фив Креоном, в которой развивалось декларативное сопоставление принципов «просвещенной монархии» и тирании. Тезей же и Креон Озерова представляли собой одну из вариаций все той же пары антагонистов из сюжета «восстания мстителя».

Прием посла, если судить по сохранившимся фрагментам плана, слабо увязан с последующим действием, служа исключительно целям экспозиции идейной стороны трагического конфликта. Что же касается развития конфликта, то в нем явно ошутимо композиционное ядро «Вадима Новгородского» Княжнина, наиболее яркого образца «трагедии мстителя».

Так, после приема посла действие у Грибоедова переносится в «теремной сад», где среди царедворцев Родамиста постепенно зреет заговор. Однако в последующем плане присутствует уточняющее примечание. Между первой и второй сценами Грибоедов предполагал поместить сцену Зенобии с наперсницей из второго действия. Этот перенос восстанавливает как раз архитектуру сюжета «Вадима Новгородского», где после короткого первого действия, демонстрирующего горячие убеждения и решительные намерения Вадима и его сторонников, действие переносится в покои Рамиды, дочери Вадима. Наперсница Рамиды пыталась напомнить героине о преступности ее страсти к Рюрику в глазах ее отца Вадима, но Рамида отказывалась этому верить («Вадим Нов-

городский». Д. II, явл. 1). Подобно этому наперсница пытается внушить Зенобии ненависть к мужу, убившему ее отца, но Зенобия остается равнодушна к наветам. Следующий далее эпизод с пустынником, убеждающим Зенобию восстать против Родамиста, соответствует сцене, в которой Вадим заставляет дочь, продолжающую любить Рюрика, дать клятву в верности отцу («В. Н.» Д. II, явл. 3). Свидание Зенобии с Родамистом во втором действии, при котором супруга являет мужу неожиданную для него холодность, заставляющую его подозревать в ней «нелюбовь», соответствует сценам свидания Рюрика и Рамиды после ее встречи с Вадимом и последующей горестной беседе Рюрика с наперсником («В. Н.» Д. III, явл. 2, 3).

Следует отметить здесь же, что роль «пустынника», языческого прорицателя, становящегося у Грибоедова душой заговора, не находит точной аналогии в «Вадиме Новгородском», зато очень близко соответствует другой «трагедии мести» «Гориславе, или Идолопоклонникам» (1782) М.М. Хераскова. Гориславу, дочь полоцкого князя, убитого ее мужем (ситуация, в точности повторяющаяся в «Родамисте и Зенобии») киевским князем Владимиром, побуждает к мести языческий жрец, готовящий заговор против Владимира. Героиня Хераскова, так же как впоследствии Зенобия, долго противится уговорам, ссылаясь на то, что муж для нее ближе убитого отца. Лишь ложные прорицания и мнимый гнев богов, возвещенный жрецом, заставляют ее на время примкнуть к заговору. Местом действия у Хераскова также становится языческое капище, где жрец обещает героине решительные откровения⁶.

Еще одна трагедия Княжнина «Владисан», в которой действие постоянно переходит из царских чертогов к гробнице правителя, могла подсказать драматургу мотив сбора заговорщиков на гробнице бывшего правителя (у Грибоедова: «в капище вне города, где склеп царей армянских»)⁷.

⁶ Херасков М.М. Сочинения. Т. IV. М., 1798. С. 395.

⁷ Грибоедов А.С. Сочинения. Под ред. С.А. Фомичева. М., 1988. С. 326. Сюжетная линия «пустынника» в «Родамисте и Зенобии» может быть сопоставлена еще с двумя произведениями: повестью «Марфа Посадница» Карамзина и написанной по мотивам повести трагедий Ф.Ф. Иванова (1809). Оба произведения, несмотря на различие жанров, теснейшим образом связаны с «Вадимом Новгородским» Княжнина и насыщены реминисценциями из него, оба

Развитие заговора против Родамиста, несмотря на наметенную Грибоедовым историческую, этнографическую и психологическую конкретизацию характеров его участников, также включает восходящие к Княжнину основные фабульные моменты. К ним относится прежде всего выделение среди участников заговора его духовного вдохновителя (Вадим — у Княжнина, и, по-видимому, Пустынник — у Грибоедова) и двух героев, принимающих на себя его исполнение: Вигор и Пренест — у Княжнина, Армасил и Ассюд — у Грибоедова. Один из них в обоих случаях — пылкий герой, которым наряду с «идейными» побуждениями движут личные страсти (Пренест и Ассюд, соответственно). Именно этот герой по случайности и неосмотрительности в обоих случаях выдает заговорщиков. Второй герой отмечен чертами твердости и непреклонной воли (Вигор — носитель «говорящего» имени [от *франц.* *vigueur* — мощь, сила] и Армасил). В обоих случаях еще до начала восстания обнаруживается конфликт между двумя героями (ср. «В. Н.» Д. III, явл. 5, 6). План Грибоедова обрывается как раз в тот момент, когда действие подходит к кульминационному моменту традиционной «трагедии мстителя», — подавлению мятежа и пленению мстителя. Родамист обезоруживает Ассюда и, по-видимому, та же участь должна постигнуть и Армасила. О том, предполагал ли драматург в последующих сценах эпизода «возвращения меча» и нового бунта несмирившегося мстителя, остается только гадать.

Такова общая литературная ориентация грибоедовского сюжета, восходящего, как нам представляется, к традиции «трагедии мстителя». Несмотря на весьма значительный набор пьес, с которым в этом отношении сопоставим грибоедовский замысел, этот ряд все же значительно уже и специфичнее указываемой в этой связи исследователями «традиции тираноборческой трагедии». Так, в частности, создававшаяся в те же годы «тираноборческая» трагедия В.К. Кюхельбекера «Ар-

воспроизводят и сюжетную схему «восстания мстителя». В обоих случаях в борьбе вольных новгородцев с монархом Иоанном тайным вдохновителем (у Карамзина) и мстителем (у Иванова) выступает Пустынник Феодосий. Однако сами сюжетные перипетии, в которых задействован Пустынник, здесь весьма далеки от плана Грибоедова.

гивяне», сопоставлявшаяся с грибоедовским замыслом⁸, к этому ряду отнесена быть не может, во всяком случае по типологии развиваемого сюжета. У Кюхельбекера речь идет не о конфликте двух изначально различных типов героев, но о нравственном падении и превращении доблестного героя в тирана и его последующем наказании. Его «доблесть» и «тирания» образуют вместе ореол «трагической вины», окутывающий героя,— все это уводит к традиции шиллеровской драматургии («Заговор Фиеско», «Валленштейн»), к традиции Альфиери и выстраивает смысловую перспективу, весьма отличную от традиции княжнинской «трагедии мщениия».

Еще более близок к сюжетным схемам «трагедии мстителя» замысел пушкинского «Вадима» (1821—1822). Указание на прямую зависимость его от «Вадима Новгородского» Княжнина можно было бы посчитать возвращением к одному из общих мест пушкиноведческой литературы, если бы не полное отсутствие попыток детального сопоставления этих произведений. Это невнимание исследователей порождено, видимо, не только до сих пор чувствующимся пренебрежением к классицистической драматургии, но и вполне конкретной причиной: последующей крайне низкой оценкой Пушкиным драматического таланта Княжнина. Так, напоминая, что «Пушкин невысоко ставил Княжнина как писателя»⁹, Б.П. Городецкий акцентировал только преемственность политических идей в пушкинском «Вадиме». Публицистическая оценка, однако, не обязательно отражает действительные творческие установки поэта, тем более значительно более раннего времени.

Наряду с планом, далеко не столь подробным, как в случае грибоедовского «Родамиста», от пушкинского «Вадима» сохранился стихотворный отрывок. Исследователи обычно отмечают, что этот фрагмент, в котором Вадим вопрошает своего сообщника Рогдая о положении в Новгороде, противоречит ранее написанному плану первого действия¹⁰, в котором сказано, что «Вадим был во дворце и в городе — и назначил свидание Рогдеде» (VII, 356), т. е., как можно заключить, Вадим сам посещает Новгород, что трудно совместить с последующими его расспросами о Новгороде Рогдая. Между тем,

⁸ Вацура В.Э. Грибоедовский замысел... С. 182.

⁹ Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 77.

¹⁰ Бонди С. О Пушкине. М., 1983. С. 178.

это как раз может быть объяснено ходом действия, близко копирующим «Вадима Новгородского» Княжнина.

Трагедия Княжнина начинается со встречи возвратившегося из похода Вадима со своими соратниками ночью на новгородской площади. Он упрекает их в потворстве захватившему власть Рюрику, обращается к ним с пламенными речами о новгородской свободе, побуждает своих сторонников сразить Рюрика, и, в конце концов, посылает одного из воодушевленных его речами соратников, Пренеста, к новгородским гражданам, дабы «воспламенить к отечеству ту страсть, // Которая граждан героями творила» (Д. I, явл. 3). Далее, во втором действии, Вадим является к своей дочери Рамиде, требуя от нее отказаться от ее страсти к Рюрику и отдать свою руку тому, кто Рюрика сразит: «наградой быть тирана за паденье» (Д. II, явл. 3). Сцена объяснения Вадима с дочерью заканчивается приходом Пренеста, исполнившего свою миссию. На вопрос Вадима «Пренест! Отечества к спасенью есть ли виды?» (Д. II, явл. 3) следует подробный отчет Пренеста о его «агитации» среди новгородцев и о готовности их к восстанию (Д. II, явл. 4). Княжнин, таким образом, разделяет тайное посещение Новгорода Вадимом, в котором тот успевает только ободрить своих сторонников и повидаться с дочерью, и миссию соглядатая и агитатора, которую от лица Вадима берет на себя Пренест. Аналогичная ситуация прослеживается, по всей видимости, и в пушкинском замысле.

Сохранившийся от пушкинского замысла стихотворный отрывок по содержанию более всего напоминает о сцене второй встречи Вадима и Пренеста у Княжнина после того, как Пренест пытался вдохновить новгородцев на восстание. Этот фрагмент насыщен и характерными для Княжнина поэтическими формулами. Отметим, в частности, помещение в начало трагедии взаимосвязанных мотивов «гласа народа» и «славянской свободы», как характеристик прошлого состояния общества и «рабства» как его нынешней черты.

Пушкинский «Вадим»:

Я ждал тебя, Рогдай; скажи, какую весть
О нашей родине ты можешь мне принести.
Ты видел Новгород; ты слышал *глас народа*;

Скажи, Рогдай, жива ль *славянская свобода*,
Иль князя чуждого покорные *рабы*
Решились оправдать гонения судьбы?

(VII, 245).

Ср. начало трагедии Княжнина, диалог Вигора и Пренеста, ожидающих Вадима:

Уже Вадим, свершив со славою войну,
Приходит наконец в *отеческу страну*;

<...>

На самой площади, нам прежде столь священной,
Новградский где народ, свободой возвышенный,
Подвластен только быв законам и богам,
Уставы подавал полнощным всем странам?

<...>

Противна для него отеческа страна,
Где, уклоняся пред смертным на престоле,
Увидит он себя *в одной с рабами воле*¹¹.

В следующем затем у Княжнина монологе Вадима те же характеристики, собранные в оппозицию «тогда — теперь» («О Новград! Что ты был и что теперь ты стал?» [Д. I, явл. 2]), получают еще более интенсивное развитие.

Непостоянство, переменчивость народа — мотив, развиваемый у Пушкина, — играет чрезвычайно важную роль в трагедии Княжнина, в которой настроения народа трижды резко меняются: от покорства Рюрику к яростному бунту против его власти, и снова — к верноподданной покорности. С этим контрастирует твердость самого Рюрика. Предельно отчетливо выражен этот мотив у Пушкина:

Теперь зовут меня, — а завтра, может, вновь...
Неверна их вражда! неверна их любовь!
Но я не изменю...

(VII, 245).

Аналогичные мотивы варьируются в ряде риторических пассажей княжнинского Вадима. Ср. например: «Свершилось

¹¹ *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. М.; Л., 1961. С. 143.

все теперь, рабами стали мы!.. / Рабами?.. Нет! Вадим пре-
выше сей напасти! / Вселенну, боги, вы, вратя по вашей
власти, / Возможете весь мир тиранам предавать... Но сердце
из того Вадима исключенно. / Не можете души моей поколе-
бать» (Д. V, явл. 2).

Существенной новацией Пушкина в разработке данного сюжета является введение фигуры Громвала. Как легко понять из плана, Громвал — наперсник и правая рука Рюрика. Более того, он принадлежит к известной в классицистической традиции категории наперсников-менторов, которым позволяет не только выслушивать сердечные признания государя, но и обличать его (ср. сцену между Громвалом и Рюриком: «Рюрик и Громвал — презрение к народу самовластия. Громвал его защищает» [VII, 357]). Такого рода наперсник-ментор Извед есть и в «Вадиме Новгородском» Княжнина, хотя роль его там чисто эпизодическая, несравнимая с той, которую придает Громвалу план пушкинского «Вадима».

Конфликт Вадима и Громвала, пунктирно намеченный Пушкиным, оставляет впечатление некоторой загадочности. Противоречивые мнения вызвала у исследователей, в частности, намеченная поэтом последовательность эпизодов: «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 свидание Рогнеде. Ты знаешь Громвала — зарежь его» (VII, 356). Если считать, что два последних пункта плана логически связаны, то получается, что убийство Громвала Вадим поручает своей возлюбленной. Это, однако, плохо согласуется с «галантным» этикетом классицистической трагедии, в связи с чем были высказаны предположения, что приказ Вадима относится не к Рогнеде¹². Между тем, в силу вступает здесь логика литературной традиции. Все персонажи данного драматического замысла — Вадим, Рогдай, Рюрик, Рогнеда, Громвал — получили уже определенную «литературную прописку». Пушкин использует их не как условные имена, но как указание на целый комплекс мотивов и сюжетных ходов, связанных с геросом и получающих новое преломление. Сам этот прием разработки плана с литературно значимыми име-

¹² *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. С. 79.

нами повторится потом во множестве драматических и недраматических набросков поэта¹³. В данном же случае он заставляет вспомнить, что Громвал — имя могучего воина из поэм Хераскова «Владимир» и «Бахариана», ставшее особенно популярным благодаря поэме Г.П. Каменева «Громвал» (1806), где этот персонаж выступил еще и героем-любовником. Рогнеда — в летописи супруга князя Владимира, центральный персонаж трагедии Хераскова «Горислава, или Идолопоклонники»; то же имя носит и героиня поэмы «Громвал». Обе литературные Рогнеды выступают при этом в необычной агрессивной роли, покушаясь на жизнь своего супруга или суженого: героиню Хераскова побуждали к этому участники *заговора* против князя Владимира, героиня же Каменева под действием злых чар сражалась *со своим женихом Громвалом*. Именно эти литературные ассоциации делают возможным прямое прочтение эпизода «жестокое приказы Вадима». Впрочем, как и в трагедии Хераскова, пушкинская Рогнеда ненадолго подпадает под магнетическую власть героя-мстителя и следующие пункты плана свидетельствуют об отказе ее от жестокого поручения: «Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья...»; и переходе на сторону противника мстителя: «Рогнеда открывает заговор» (VII, 357).

Анализ двух замыслов трагедий, пушкинского «Вадима» и грибоедовского «Радомиста и Зенобии», на фоне традиции сюжета «восстания мстителя» позволяет не только уточнить структуру пунктирно намеченных сюжетов и их литературный генезис, но и более отчетливо понять идейную перспективу трагического конфликта. Исследователи обычно отмечают в этой связи сочувственный интерес обоих поэтов-драматургов к героям, вставшим на борьбу с тиранией. Традиция литературной разработки «восстания мстителя» настойчиво возвращает нас, однако, к коллизии двух взаимодополнительных начал, вступивших в борьбу. В обоих рассмотренных нами набросках трагедий можно заметить, что содержательный потенциал сюжета «восстания мстителя» глубоко осмыслен авторами и получает дальнейшее развитие. В отличие от трагедий XVIII

¹³ Ср. персонажей драмы об игроке («Скажи какой судьбой...»), планы прозаических произведений «Русский Пелам», «Криспин приезжает в губернию».

века, в которых антагонисты выражали в чистом виде противостоящие друг другу духовные принципы, драматурги в данном случае ищут реального психологического и культурного воплощения конфликтных начал. У Грибоедова этому служит детально разрабатываемая специфика этнически и культурно различающихся обществ — «Востока», определяющая характер Родамиста, и Рима, вдохновившего Касперия и Армасила. Трагическая коллизия укрупняется за счет поддерживающего ее внешнего фактора: столкновения «своих» и «чужих». Пушкин идет во многом противоположным путем. Он ищет более определенной психологической отделки, во имя чего снимается или нивелируется конфликт с «чужаком», варягом Рюриком, и вместо него в качестве героя антагониста выступает «свой чужой», искренне поддерживающий Рюрика «славянин Громвал». Два различных начала вырастают из общего корня. О сознательно предполагавшейся обработке такого рода художественной идеи недвусмысленно свидетельствует пункт плана, следующий после поражения восстания Вадима: «Вадим и Громвал свидание, друзья детства...» (VII, 357).

Факт сближения творческих замыслов Пушкина и Грибоедова, о котором свидетельствуют проекты их трагедий, восходящих к «Вадиму Новгородскому» Княжнина, весьма знаменателен и бросает определенный ответ на последующую эволюцию их драматургии. Можно отметить, что традиция русской трагедии княжнинского направления, требовавшая антитетичности взаимодополнительных начал, была глубоко воспринята обоими поэтами-драматургами на раннем этапе их творчества и получила различное развитие впоследствии.

Для Грибоедова становится особенно важным культурно-этническая определенность двух противоборствующих сторон. В сохранившихся фрагментах его более поздних трагедий «Грузинская ночь» и «1812 год», как и в «Родамисте и Зенобии», весьма ощутимы черты «трагедии мстителя». Драматург стремится подчеркнуть и высоту духа обеих враждебных сторон — их нравственную мощь и сокрушительную волю, и таинственную глубину «иной» культуры, раскрываемую в частности через драматическую фантастику. Смертельная вражда, реализуемая по сюжету пьесы, оставляет при этом все же место для удивления, для отстраненно-вдумчивого и сочувственного осмысления судьбы абсолютно иного начала в нравственном и культур-

ном мире. Удивление перед чужим и заинтересованное внимание к нему слышатся в спорах Касперия и Родамиста; на такого рода поэтические обертоны намекает, по-видимому, болгаринский пересказ плана «Грузинской ночи» — «Появляется русский офицер в доме, таинственное существо по чувствам и образу мыслей»¹⁴; в наброске трагедии о 1812 году эти же мотивы звучат в намеченной сцене размышлений Наполеона «о юном, первообразном сем народе». Конкретные личные коллизии драмы постоянно возводятся в ранг конфликтов народов и культур, в осмыслении же последних остается ощущение необходимой антиномичности, поляризации, не снимаемой изображаемым конфликтом и не сводимой к разделению правой и виновной сторон.

Путь Пушкина-трагика в этом отношении оказался иным. В конце 1820-х годов, полемизируя с П.А. Вяземским о трагедиях Озерова, Пушкин заметит: «Противуположности характеров — вовсе не искусство — но пошлая пружина французских трагедий» (XI, 232). Суждение это относится к озеровской трагедии «Фингал», по праву принадлежащей к традиции «трагедии мщения». Поэт-драматург в данном случае утверждает свой отказ от конфликта, строящегося на демонстративном противопоставлении двух «метафизических» принципов, превращающихся в декларативные принципы личного поведения. В пушкинском «Борисе Годунове» эта тенденция получила свое художественное воплощение. Два культурных мира, Россия и Польша, вступившие здесь в конфликт, даны именно как различные духовные общности, не превращающиеся, однако, в антиподов. Годунов и Самозванец, становящиеся антагонистами трагедии, предстают также как самостоятельные личности. Каждый из них погружен в перипетии своей собственной трагической судьбы; какие-то черты и свойства этих личностей можно считать противоположными, но эти противоположности вовсе не складываются в конституирующую конфликт фундаментальную особенность. Факторы исторической судьбы и «силы обстоятельств», задействованные драматургом, приводят практически к полному отказу от традиции конфликта антитетических начал княжнинской линии русской трагедии, продолжавшей служить ориентиром

¹⁴ А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 346.

для Грибоедова. Конфликт в пушкинской трагедии потерял внутреннюю автономность и самодостаточность: Россия и Польша, Отрепьев и Годунов обречены на конфликт не по самой своей природе, но силою исторических обстоятельств, в которых их природа раскрывается. Конфликт получил не априорную, но историческую и культурно-психологическую детерминированность.

ПУШКИНСКАЯ КОМИССИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ХМЕЛИТА»

ГРИБОЕДОВ И ПУШКИН

ХМЕЛИТСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 2

Смоленск
СГПУ, 2000