

Сигизмунд Кржижановский
Русская историческая пьеса
Вступление и публикация И. Делекторской

Статья «Русская историческая пьеса» (1937), не вошедшая в Собрание сочинений С. Д. Кржижановского, представляет собой своего рода «пропущенное звено» в цепи обращений писателя к теме и к жанру исторической пьесы. В этом тексте нашли свое отражение и продолжение мысли, высказанные Кржижановским в разные годы в работах о творчестве А. Н. Островского («Этюды об Островском. К предстоящей постановке „Грозы“», 1924¹) и Шекспира («Шаги Фальстафа», 1934², «Поэтика шекспировских хроник», 1935³). Таким образом, в разговоре об исторической пьесе оказались органично соединены две традиции — русская и европейская.

Почти одновременно с «Русской исторической пьесой», в 1937 г., Кржижановский пишет статью «История одной рукописи („Борис Годунов“»⁴, «отмечая» ею юбилейную дату — столетие со дня смерти А. С. Пушкина. Переключки в текстах двух этих статей-сверстниц — очевидны. Обе, в частности, рассказывают о длительном и трудном пути пушкинского «Годунова» «к рампе». Проблемы подобного рода, по стечению обстоятельств, самому Кржижановскому — в том числе, и как автору пьес исторической тематики — были знакомы не понаслышке. Его комедия «Поп и поручик» (1934), восторженно встреченная творческим объединением московских драматургов и вызвавшая почти трехлетний спор семи театров (таких, как Ленинградский Театр Комедии Николая Акимова и Московский Театр оперетты) за право первой постановки, в итоге так и не увидела театральных подмостков⁵. Та же участь через несколько лет постигла пьесу об осаде Севастополя «Корабельная слободка» (1942)⁶.

© Вступление и публикация Иоанны Делекторской, 2012
<http://www.utoronto.ca/tsq>

¹ Семь дней Московского Камерного Театра. 1924. № 10—12.

² Литературный критик. 1934. XII.

³ Интернациональная литература. 1936. № 1.

⁴ Советское искусство. 1937, 23 мая.

⁵ См. об этом: Перельмутер В. Прозванный гений // Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: Повести и рассказы. М., 1991. С. 14.

Публикация «Русской исторической пьесы» состоялась на страницах журнала «Театр» (1937, № 7, с. 35—41). Первоначальный текст подвергся существенной редакторской правке, в результате которой из него исчезло несколько концептуально и структурно важных фрагментов. Одновременно был дописан откровенно идеологизированный по своему содержанию финал, наличие которого, судя по всему, являлось необходимым условием для того, чтобы статью приняли к печати.

Текст приводится по машинописи, хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф 2280. Оп. 1. Ед. хр. 51). Фрагменты, отсутствующие в рукописи, и добавленные в процессе подготовки журнальной публикации, даются в квадратных скобках.

1.

Для того, чтобы писать историю своей страны, надо их иметь: и страну, и историю. Затем, нужно любить свое прошлое, уметь учиться доброму у самых злых фактов старины. И, наконец: надо знать историю своей страны, собрать полный материал — и только тогда мысль может сделать смотр событиям, которые пройдут перед ней, ряд за рядом в исторической пьесе.

Есть довольно хорошая книга, описывающая возникновение «чувства природы» в искусстве⁷. Но до сих пор не написано исследование о «чувстве истории». Оно возникает довольно поздно, толчками, то заостряясь, то затухая. Историческая пьеса должна быть очень н у ж н о й , обслуживать каждодневные мысли человека — только тогда она войдет в репертуар⁸.

Просматривая списки пьес, скажем, Александринского или Малого театра, за какие-то большие и большие десятки лет, поражаешься ничтожному проценту, отведенному исто-

⁶ Более удачливыми в этом смысле оказались оперные либретто Кржижановского — «Фрегат „Победа“» (1941) и «Суворов» (1942).

⁷ Саводник В. О. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

⁸ Первые два абзаца в публикацию 1937 г. не вошли.

рии среди пестроты водевилей, мелодрам или прочих пьес идущих на огонек рампы.

А. Никитенко⁹, присутствовавший в 1833 г. на премьере исторической хроники Шекспира «Ричард III», отмечает: «Наперечет восемь или девять человек во всем театре (который был полон) изъявляли восторг; все прочее многолюдие или безлюдие было глухо, немое, без рук: ни восклицания, ни рукоплескания»¹⁰.

Об А. Н. Островском, написавшем в 60-х годах ряд пьес из русской истории, создавалась особая «теория»: драматург, мол, «с горя» — так пишет Н. Кашин¹¹, И. Беляев¹² и др., преследуемый литературными неудачами, ушел в историческую тематику и стал писать русские исторические пьесы «для чтения».

А. Слонимский, в своей работе о «Борисе Годунове» Пушкина говорит о «расплывчатом жанре исторических представлений»¹³. Действительно, точно указать все отсихпоры и досихпоры исторической пьесы крайне трудно. Если рост исторических событий сравнивать с ростом дерева, то, ведь, дерево можно раскалывать либо вдоль волокна, по линиям роста, либо поперек, по торцу. Можно давать, например, правление Петра I, не отходя от его чернильницы и песочного прибора, так, чтобы явлений было столько же, сколько декретов, а можно взять тему и по торцу, показывая, как слова Петра растекаются, странствуют по неизмеримому простору страны, как они в ней бытуют и как осваиваются. Шекспир, например,

⁹ Никитенко Александр Васильевич (1804—1877) — историк литературы, цензор, профессор Петербургского университета, действительный член Академии наук.

¹⁰ Никитенко А. В. Дневник. Запись от 30 января 1833 г.

¹¹ См.: Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник / под ред. С. К. Шамбинаго. М.; Пг., 1923. Одиннадцатью годами ранее вышла книга Н. П. Кашина «Этюды об А. Н. Островском» (М., 1912). Ее заглавие, вероятно, было позаимствовано Кржижановским для цикла статей «Этюды об Островском».

¹² Работ И. Беляева об Островском найти не удалось.

¹³ Слонимский А. Л. «Борис Годунов» и драматургия 20-х годов // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сборник статей. Л., 1936. С. 49—50.

в первый период создания своих исторических хроник шел вдоль времени, делая свою историю почти исключительно из исторических лиц, затем он вводит Фальстафа и его компанию, тот «фальстафовский фон» (Энгельс)¹⁴, который несколько замедляет действие, вводит исторический быт, рассекает события как бы по торцу, поперек времени. Еще шаг — и самая история превратилась бы в простой театральный задник, в декорацию, на фоне которой совершались бы те или иные события. И именно этот фальстафовский шаг¹⁵ совершали почти все русские драматурги, тем самым выводя свои по видимости исторические пьесы за пределы истории¹⁶.

На самом деле, это не так. И Островский, и некоторые другие драматурги, подлинно любившие этот жанр, обращались к прошлому вовсе не за тем, чтобы уйти дальше от настоящего, повернуться спиной к сегодняшнему дню. Человек, полагающий, что дело писателя в данном случае сводится к снятию масок с умерших фактов, к прогулке на «кладбище истории» и чтению надмогильных надписей, круто бы разошелся во мнении, скажем... с А. С. Пушкиным. Именно Пушкин, проводя дни над чтением X—XI томов «Истории Государства Российского» Карамзина, и в то же время работая над своей замечательной исторической пьесой¹⁷, пишет В. Жуковскому: «Что за чудо эти два последних тома Карамзина. Какая жизнь. Это животрепещуще как сегодняшняя газета» (17 августа 1825 г.)¹⁸

Способность ощутить живой трепет факта после того, как он давно уже ушел с газетного листа внутрь исторических исследований, заставить прошлое отвечать «без утайки» на вопросы, которые ставит ему сегодняшний день, спорить с этим

¹⁴ Из письма Ф. Энгельса к Ф. Лассалю (18 мая 1859 г.).

¹⁵ См. статью Кржижановского «Шаги Фальстафа».

¹⁶ Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

¹⁷ «Борис Годунов».

¹⁸ «Что за чудо эти два последние тома Карамзина! Какая жизнь! В этом трепете жизни, как во вчерашней газете <...>» (Из письма В. А. Жуковскому. 17 августа 1825).

прошлым, учиться у него и в то же время опровергать — в этом и есть подлинный темперамент исторического драматурга.

2.

Первые зрители русских спектаклей гораздо лучше были знакомы с историями, рассказанными в Ветхом завете, чем с фактами собственной своей истории. Поэтому первые постановки или «предложения» сводились к таким сюжетам, как действие об Юдифи и Олоферне¹⁹, отроке Данииле²⁰, [Мардохее и Эсфири²¹] и т. д. Но при Петре I внезапно, под грохот барабанов и звуки труб вторглась история. Это были торжественные, зрелищные представления. Обычно по поводу только что одержанных «викторий», побед.

Победе было тесно на театральном помосте, она захватывала площадь и улицы. Событие было взято с пылу — с жару. Сочинялось и ставилось оно — по приказу царя — «в скорых числах»²².

Битва прямо с театра военных действий переходила на обыкновенный театр. Разумеется, в особом праздничном отображении. Мимо сбившейся на улице толпы проплывали корабли на колесах, телеги, полные людей в своих и вражеских мундирах, паливших в воздух и потрясавших саблями. Тут же находились и мифологические персонажи например, Марс,

¹⁹ Спектакль «Комедия из книги Иудифь» или «Олоферново действо» был поставлен в 1673 г. в летней резиденции царя Алексея Михайловича — селе Преображенском.

²⁰ Вероятно, здесь имеется в виду спектакль «Комедия о пророке Данииле», поставленный в придворном театре сестры Петра I, Натальи Алексеевны, на Крестовском острове в Санкт-Петербурге.

²¹ «Артаксерсово действо» (1672) — первая пьеса русского театра. Написана на сюжет библейской «Книги Есфирь» по приказу царя Алексея Михайловича.

²² Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

Беллона²³. Так, в 1702 г. по Москве проехала такая оживленная театрализованная битва «на взятие Орешка»²⁴. При этом читался и вирш, в котором говорилось, что Петр «смирил шведов больно, отомстил довольно»²⁵.

Затем была сделана попытка перенести некоторые подобного рода темы внутрь театрального помещения. Как раз в самом начале XVIII века на Красной площади был построен первый платный театр²⁶. Однако, москвичи, охотно глазевшие на бесплатные торжественные «въезды», не очень-то хотели посещать вечерние, освещенные площадками представления, да еще за деньги. Возвращаться приходилось по ночным улицам, перегороженным на перекрестках рогатками. Правда, театральный билет служил пропуском, но посещение театра²⁷ было делом все-таки опасным, и вскоре он закрылся из-за недостатка зрителей.

Собственно, первые попытки дать русскую национальную историческую пьесу связаны с именами Сумарокова²⁸, Княжни-на²⁹ и Озерова³⁰. У всех этих авторов [находившихся под сильным влиянием метафизических воззрений псевдоклассической

²³ Беллона (лат. Bellona) — древнеримская богиня подземного мира, входила в свиту Марса.

²⁴ Взятие 11 октября 1702 г. крепости Нотебург (Орешек) стало первой крупной победой Петра I над шведами в Северной войне.

²⁵ Цитируется «Песня о Ништадском мире»: «С оружием Марс имел поход к бою // Побеждал врагов, смирил шведов больно, // Отмстил довольно». Мирный договор между Россией и Швецией, завершивший Северную войну, был подписан 30 августа 1721 г.

²⁶ Имеется в виду т. н. «Комедийная храмина» — театральное здание, построенное в 1702 г. по приказу Петра I.

²⁷ В публикации 1937 г.: «но путешествие из театра восвоеси».

²⁸ Трагедии А. П. Сумарокова: «Хорев» (1747), «Синав и Трувор» (1750), «Семира» (1751), «Ярополк и Димиза» (1758), «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771), «Мстислав» (1774).

²⁹ Трагедии Я. Б. Княжнина: «Ольга» (1770), «Владимир и Ярополк» (1772), «Росслав» (1784), «Вадим Новгородский» (1793).

³⁰ Трагедии В. А. Озерова: «Ярополк и Олег» (1798), «Дмитрий Донской» (1806).

эстетики Буало³¹] есть один общий недостаток, помешавший им добиться серьезных успехов. Они не верят, что история сама по себе может быть интересна, и всячески расцвечивают и украшают ее. Подслащивают как горькую пилюлю.

Наибольший успех выпадает на долю «Дмитрия Донского» Озерова. П. Вяземский объясняет это своевременностью появления пьесы: «В 1807 году, — пишет он, — когда взоры России устремлены были на борьбу храбрых сынов ее с силою грозного врага, готовившего цепи рабства Европе, Озеров в трагедии „Дмитрий Донской“ напомнил согражданам своим о великой эпохе древней славы России»³². К концу войны с Наполеоном пьеса эта возобновляется и имеет еще больший успех. Тот же Вяземский объясняет это так: «после событий 1812 года, которые некоторым образом предсказаны в многих местах, „Дмитрий“ еще более становится в нашем театре народной трагедией»³³. Мнение это, выражавшее довольно точно патриотические настроения дворянства тех лет, при чисто драматургической его проверке вызывает серьезные сомнения даже среди современников критика. Дело в том, что Озерову недостаточно тех исторических мотивов, которые направляли волю князя Дмитрия в борьбе за национальное освобождение. Он еще вводит и чисто романтическую интригу: невеста Дмитрия Ксения, любви которой домогается князь Тверской, грозящий выйти из союза князей, если она не отдаст ему своей руки, решается «пожертвовать» собой для общего дела и соглашается стать невестой предводителя дружины тверичей. Такое искусственное подкрепление исто-

³¹ Никола Буало-Депрео (1636—1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма.

³² Вяземский П. А. О жизни и сочинениях В. А. Озерова (1817) // Озеров В. А. Сочинения. СПб., 1817.

³³ Точная цитата: «Она и при начале своем имела разительное отношение к современным обстоятельствам; но после событий 1812 года, которые некоторым образом предсказаны во многих стихах „Дмитрия“, еще более становится на нашем театре народною трагедиею».

рии личными страстями в значительной мере понижает уровень³⁴ пьесы.

И все-таки, по сравнению с другими претендующими на название национальной исторической пьесы произведениями того времени, «Дмитрий Донской» выделяется четкостью своего сценария, удачно выбранным основным сюжетом, дающим как бы ряд исторических эх, и энергичным, хотя и тяжеловатым стихом. Вот одно двустишие из монолога Дмитрия (IV акт):

«Грядущи времена, сокрытые от нас,
Судьями наших дел я призываю вас!»

В начале 20-х годов прошлого века Арапов, автор «Летописи русского театра»³⁵ отмечает появление в репертуаре исторических представлений, носивших различные наименования: „национальное представление“, „национальная драма“, „русская историческая быль“ и т. д. За один только 1823 год он перечисляет ряд их названий: «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию»³⁶ Р. Зотова; «Александр и София, или Русские в Ливонии»³⁷; «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне»³⁸ Шаховского и т. п. Все это были театральные подонки. Ставились они кое-как. Ни зрители, ни актеры, ни сами авторы не верили в эту «историю». Вместо площади в Нижнем Новгороде ставили площадь перед ратушей в Наумбурге, вместо Грановитой палаты — декорацию внутренности мавританского замка. Дольше всех продержался «Пожарский» Крюковского³⁹. П. Катенин предлагал переименовать эту вещь, назвав «Пожарский на коне», так как гвоздем всей постановки было появление Пожарского на белом коне под звон колоколов.

³⁴ В публикации 1937 г.: «уменьшает достоинства».

³⁵ Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861.

³⁶ «Национальное представление», 12 февраля 1823 г.

³⁷ «Национальная драма», 19 сентября 1823 г.

³⁸ «Русская историческая быль», 18 октября 1823 г.

³⁹ Имеется в виду трагедия М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва» (1807).

А тем временем молодой двадцатичетырехлетний поэт⁴⁰ в тишине и в затворе маленького псковского имения подготавливал подлинное создание из области отечественной истории. Смутные слухи об этой работе ходили уже среди тогдашних читателей. В «Московском телеграфе» в заметке, подписанной «А. М.»⁴¹ (1825) высказывается надежда, что Пушкин «подарит нас опытом первой трагедии народной, вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым, не с легкой, а разве с тяжелой руки»⁴².

Сам поэт верно оценивал масштаб своей работы: «успех или неудача моей трагедии, — писал он уже после завершения труда, — будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»⁴³. Пушкин принципиально не соглашался со своим другом П. Вяземским в том, что «трагедии могут отступать от частной исторической истины», лишь бы быть ей «верным в общем смысле»⁴⁴. Он требовал гармонической структуры, уважения к историческим фактам, резко отрицал манеру вышвыривать⁴⁵ мелочи во имя «великих измышлений» г-на автора. Большинство тогдашних писателей, пускавшихся в странствие по истории, как мы уже видели, любили забираться во «времена весьма отдаленные», где было больше легенд, чем научно проверенных фактов. Это им раз-

⁴⁰ На самом деле Пушкин в это время был несколько старше: на момент начала Михайловской ссылки (9 августа 1824 г.) ему уже исполнилось 25 лет.

⁴¹ За псевдонимом «А. М.» скрывался П. А. Вяземский.

⁴² «Слышно, что юный атлет наш испытывает свои силы на новом поприще и пишет трагедию „Борис Годунов“. По всему должно надеяться, что он подарит нас образцовым опытом первой трагедии народной и вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым не с легкой, а разве с тяжелой руки» (А. М. [Вяземский П. А.] Письмо в Париж // Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 22).

⁴³ Наброски предисловия к трагедии «Борис Годунов» (из ранних редакций). 18 июля 1829 г., Арзрум.

⁴⁴ «Мне кажется, что и новейшие трагики могут отступать от частной исторической истины с тем только, чтобы быть ей верным в общем смысле» (Вяземский П. А. О жизни и сочинениях В. А. Озерова).

⁴⁵ В публикации 1937 г.: «отбрасывать».

вязывало руки, давало простор фантазии. Пушкин потому и отбросил выбранный первоначально сюжет о Вадиме Новгородском (на эту тему уже писал Княжнин), что он не давал твердой исторической опоры. Вместо этого поэт остановился на пространно документированном рассказе Карамзина о Григории Отрепьеве и царе Борисе. Больше всего в карамзинской истории импонировало Пушкину то, что автор ее, работая над летописным материалом, сам усвоил стиль летописца. Может быть, это было одной из причин, толкнувших Пушкина к чрезвычайно своеобразному построению своей пьесы.

Ведь исторические факты сперва совершаются в действительности, затем отражение их переселяется в летопись, далее перерабатывается историком и только после этого достигают до драматурга. Обычно все промежуточные звенья между историческим фактом и драматургическим его отображением выпадают, отбрасываются. Здесь же, при создании «Бориса» одно из этих звеньев, силою репродуктивного воображения восстанавливается: наряду с историей создается и история ее историка, летописца, вводится как бы второй, промежуточный автор⁴⁶.

Здесь, может быть, будет уместно остановиться на вопросе, который всегда напоминал мне о себе при изучении крупных западных исторических пьес⁴⁷. Пьеса никогда не приходит первой к месту исторического действия. Сперва работают перья хронографов, этих «секретарей истории». Затем историческая тема попадает в эпос, который не стеснен кратким временем и имеет только один голос, голос рассказчика. Только после этого может придти самое конкретное из всех искусств и как бы упаковывать внутрь театрального куба развернутое пространство эпоса, а также разорвать единый голос рассказчика на голоса персонажей. Поскольку в данном случае Пушкин переходил прямо из истории в драму, ему нужна была со-

⁴⁶ Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

⁴⁷ Фрагмент не вошел в публикацию 1937 г.

единяющая ступень, и он создал чисто эпическую фигуру Пимена [имевшую огромное идейное значение в пушкинской трагедии]. Схема пьесы, как мы сейчас знаем, была окончательно закреплена в мозгу⁴⁸ поэта только после того, как он противопоставил русским сценам народной драмы сцены польские. Любопытно, что почти то же получилось у Глинки при систематизации⁴⁹ им сюжета «Ивана Сусанина» десятком лет позднее. Композитор сообщает, что только после того, как ему пришла в голову мысль противопоставить русской музыке польскую и разбить действие на три больших куса — сельская русская сцена, сцена в стане поляков и сцена окончательного торжества [русских], вся опера, будто «по волшебному действию, вдруг стала ясна». (Новые материалы для биографии Глинки, Ежегодн<ик> Им<ператорских> Театр<ов>. 1892—<18>93 гг.).

Такое совпадение, конечно, не случайно. Здесь в помощь обоим авторам, и поэту, и композитору, пришел закон контраста: две различные народные стихии [русская и иноземная], сталкиваясь, особенно ярко [взаимно] освещают друг друга [фиксируют историческую правоту русского народа в борьбе против иноземных захватчиков]. Впоследствии, лет через тридцать, М. Мусоргскому свободно интерпретировавшему в музыке «Бориса»⁵⁰, оставалось только идти по дважды проверенному опытному пути.

После нескольких лет цензурных мытарств пьеса Пушкина появилась, наконец, в печати. Н. Гоголь так описывает первый день жизни этой книги:

«Книжный магазин блестел в бельэтаже ***ой улицы, лампы отбивали теплый свет на высоко взгроможденные стены из книг, живо и резко озаряя заглавия голубых, красных, в золотом обресе, и запыленных, и погребенных, означенных силою

⁴⁸ В публикации 1937 г.: «в сознании».

⁴⁹ В публикации 1937 г.: «при построении».

⁵⁰ Работу над оперой «Борис Годунов» М. П. Мусоргский начал в октябре 1868 г.

и бессилием человеческих творений. Толпа густилась и росла. Гром мостовой и экипажей с улицы отзывался дребезжанием в цельных окнах, и, казалось, лампы, книги, люди, все окидывалось легким трепетом, удвоившим пестроту картин. Сидельцы суетились. „Славная вещь. Отличная вещь!“ — отдавалось со всех сторон. „Что, батюшка, читали Бориса Годунова, Нет? Ну, ничего же вы не читали хорошего“ — бормотала кофейная шинель запыхавшейся квадратной фигуре. „Каков Пушкин?“ — сказал, быстро поворотившись, новоиспеченный гусарский корнет своему соседу, нетерпеливо разрезавшему последние листы. — „Да, есть места удивительные!“ — „Ну, вот, наконец дождались и Годунова!“ — „Как, Борис Годунов вышел?“ „Скажите, что это такое Борис Годунов? как вам кажется новое сочинение?“ — „Единственно! Единственно! еще бы некоторой картины... О, Пушкин далеко шагнул!“» (кон<ец> 1830).⁵¹

Итак, пьеса вышла в свет, но не в свет рампы. Сорок лет кряду ждала она своей первой постановки. Ее дали, наконец, на сцене Александринского театра. При участии лучших актеров (Самойлова, Леонидова и др.)⁵². Успеха не было. Рецензенты приписывали это плохой игре и неумелому чтению пушкинского текста. Да и публика за эти годы успела сильно огрубеть. Ведь пока замечательная пьеса мастера дожидалась своего появления⁵³ на книжных полках любителей редких и ценных книг, сценой завладели сочинители ходких подделок под историческую пьесу — Н. Кукольник⁵⁴, Н. Полевой⁵⁵ и им подобные. Делались эти пьесы, примерно, так: Кукольник, тогда

⁵¹ Гоголь Н. В. Борис Годунов. Поэма Пушкина. Первая публикация: Русь. 1881. № 12 (31 января).

⁵² Первая постановка «Бориса Годунова» была осуществлена 17 сентября 1870 г. на сцене петербургского Мариинского театра артистами труппы Александринского театра. Роль Бориса исполнял Л. Л. Леонидов, роль Лжедмитрия — В. В. Самойлов.

⁵³ В публикации 1937 г.: «дожидались рампы».

⁵⁴ Кукольник Н. В. (1809—1868) — автор пьес: «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (1840) и др.

(1834) еще начинающий, но бойкий драмодел, выдергивал из обветшавшей пьесы Озерова⁵⁶ строчку «Рука всевышнего отечество спасла» — заглавие готово. Заканчивалась пьеса так:

«В с е .

Ура!»

За несколько месяцев до своей смерти⁵⁷ А. С. Пушкин участвуя на вечеринке у Всеволожского в честь автора «Сусанина» в [коллективном] составлении шуточной кантаты, бросил двустихие:

«Веселися Русь, наш Глинка

Уж не глинка, а фарфор»⁵⁸.

В шутке этой есть зерно грусти. Да и не к одному Глинке ее можно отнести. Ведь все, что делалось у нас до Пушкина в области исторической народной драмы, было лишь грубыми глиняными поделками, теми «печными горшками», о которых с таким гневом писал поэт⁵⁹, в то время как его создание было слишком фарфорово тонко, требовало слишком осто-

⁵⁵ Полевой Н. А. (1796—1846) — автор пьес: «Елена Глинская» (1839), «Русский моряк. Историческая быль» (1843), «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (1845) и др.

⁵⁶ Имеется в виду трагедия В. А. Озерова «Дмитрий Донской».

⁵⁷ 13 декабря 1836 г.

⁵⁸ Цитируя строчки из «Шуточного канона», сочиненного в соавторстве М. Ю. Вильегорским, П. А. Вяземским, В. А. Жуковским и А. С. Пушкиным, Кржижановский ошибается: автором этого двустихия был М. Ю. Вильегорский.

⁵⁹ Обыгрывается фрагмент пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» (1828):

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.

рожного, художественного обращения с собою, чтобы сразу же найти место среди примитивной драматургической утвари тех годов.

Конечно, всему есть предел. В конце концов, псевдоисторические пьесы начали набивать оскомину даже самому невзыскательному зрителю. Он отказывается платить полноценными аплодисментами за фальшивые пьесы. Недаром остроумец того времени Воейков⁶⁰ говорит об искусстве одного из наиболее известных авторов этого быстро вырождающегося жанра — Висковатого⁶¹ — как об уменьи «смешить муз трагедиями».

И постепенно историческую быль (и небыль) вытесняет водевиль: у него мало общего с историей, но зато еще меньше со скукой.

Только к 60-м годам исторический сюжет снова возвращается на нашу сцену. Это связано со временем реформ «царя-освободителя» Александра II⁶². Любопытно, что почти все драматурги этих лет останавливают свое внимание на темах т. н. смутного времени. Смутному времени противопоставляется «светлое время» реформ, брожению народных масс — успокоение «сверху». Правда, крестьянство отвечает на «благodeяния» царя⁶³ бунтами и пожарами, но в театрах купеческо-чиновничья и дворянская публика с любопытством и опаской, как на зверя за решеткой, смотрит на отодвинутую веками вспять обезвреженную «смуту».

А. Н. Островский написал — в период 1860—<18>72 гг. целых шесть пьес русского исторического репертуара⁶⁴.

⁶⁰ Александр Федорович Воейков (1778 или 1779—1839) — поэт, переводчик, литературный критик, издатель, журналист.

⁶¹ Степан Иванович Висковатов (1786—1831) — драматург, поэт, переводчик.

⁶² Фраза не вошла в публикацию 1937 г.

⁶³ В публикации 1937 г.: «царя-освободителя».

⁶⁴ Исторические пьесы А. Н. Островского: «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» (1861, 2-я редакция — 1866), «Воевода (Сон на Волге)» (1865, 2-я редакция — 1885), «Василий Шуйский и Дмитрий Самозванец» (1866), «Ту-

Первая — о Козьме Минине (1861) — резко отличается от бытового цикла автора. Здесь дано не «темное царство» Замошворечья, не обмеривающие и обвешивающие купцы-аршинники, а купечество, являющееся опорой и защитой царства, не знающее меры и границ в своей готовности все отдать в жертву на общее, народное дело. Правда, время действия отодвинуто на два с половиной века назад, правда, купец Минин-Сухорук получает в награду за поданный им пример дворянство и восемь деревень.

Художественно много сильнее пьеса «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Здесь Островский продвигает пушкинского «Бориса» дальше по времени: от смерти детей Бориса до смерти Дмитрия и воцарения Шуйского. Во всем чувствуется стремление сохранить традицию великого мастера. Но даже образ Шуйского, который удался лучше других, значительно мельче пушкинского. Нечего говорить о стихе. Пример:

В а с < и л и й > Ш у й с к и й : Я не брезглив,
мне всякий друг, кто нужен.
И сволочь хороша. Не плюй в колодезь!
Велика сила — шлющийся народ!
(сцена 7).

Н. Кашин очень высоко оценивающий исторические пьесы Островского, пишет о работе над ними: «Так заботливо вписывать имена всех этих „бесстрашных людей“, Родиона Мосеева да Романа Пахомова или Павлика Писчика, или юродивого Гриши, или предводителей восстаний на Волге Григория Лапши и Ивана Кувшинчикова, все это, повторяю, подробно выписать мог только художник-реалист, знавший цену всем этим бытовым подробностям вплоть до имен действующих лиц»⁶⁵.

шино» (1866), «Василиса Мелентьева» (1867).

⁶⁵ Кашин Н. П. Исторические пьесы Островского. С. 244.

Все это так. Но тщательное коллекционирование мелких деталей, всякого рода «реальных древностей» естественно приводит не к исторической пьесе, а к историческому музею.

Метод этот впоследствии в руках менее талантливых авторов привел к созданию целого ряда движущихся экспонатов старины и кунсткамерным постановкам, где на сцене ходили «бояре» с длинными бородами, приклеенными к восковым лицам, вылепливая длинные восковые фразы.

В известной исторической трилогии Ал. Толстого⁶⁶ тоже наряду с тремя царями царствует и музейное молчание. Здесь поверхность истории дает еще больше отсветов, экспонаты препарированы с еще большим тщанием. Но и только. Автор, в проекте постановки «Смерти Иоанна» (1866), пытаясь изъяснить актерам идею трагедии, говорит лишь общие слова, бесильные проникнуть внутрь исторического объекта.

Постепенно в пьесах, продолжавших называться «народными», как-то повывелся... народ. То есть статистов, изображающих его, было на сцене довольно много, но это были статисты, устранившиеся от действия и почти безмолвные, лишённые воли апатичные «зрители на сцене». Мусоргский, которому В. Стасов в 1872 году предложил написать [народную оперу] на тему о Хованском, сразу же зажегся этой идеей: «Черноземная сила проявится, — писал он своему советчику (22 августа 1872 г.⁶⁷), — когда до самого днища ковырнешь...» И гениальный мастер ковырнул до днища: сразу же зашевелились массы, закружился человеческий поток. «Действительно и тайно статские, — жаловался разъяренный Мусоргский, — мешают чернозему дышать. Прошедшее в настоящем — вот моя задача».

После «Хованщины» до революции не появилось ни одной вещи, глубже поднимающей народную «целину»⁶⁸.

⁶⁶ «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870).

⁶⁷ Письмо Мусоргского Стасову датируется 16—22 июня 1872 г.

⁶⁸ Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

3.

В периоды медленного, «черепашьего» развития мы не замечаем движения истории, как не замечаем движения часовой стрелки. [Прежде] какому-нибудь обитателю глухого городка или села в тысяче верст от железнодорожного пути, вероятно, казалось, что и «российская история» проходит где-то там, за тысячи верст от него. Но темп событий может резко меняться.

Более полустолетия назад Маркс писал Энгельсу: «20 лет равняется одному дню в великих исторических развитиях, хотя впоследствии могут наступить такие дни, в которых сосредотачивается по 20 лет» (Соч., т. XXIII, Гиз. 1930. с. 145).

Мы все хорошо знаем, что двадцать лет тому назад в нашем календаре стали появляться даты, концентрирующие в себе по двадцать лет. История⁶⁹ властно вторглась во всю жизнь и разлилась по всем путям, по всем самым отдаленным углам страны.

Если прежнее «философское» мышление среднего интеллигента, пытающегося понять действительность было похоже на Ахиллеса, которому никак не удается догнать черепаху, то теперь многие умы очутились в положении черепах, пустившихся вдогонку за Ахиллесом⁷⁰.

[Именно поэтому целый ряд старых драматургов и вообще театральных деятелей, считавших себя «передовыми», внезапно увидели себя где-то далеко позади.]

Достаточно вспомнить, что в годы империалистической войны, совсем незадолго до переворота⁷¹, один московский театр пробовал воскресить постановку «Дмитрия Донского»⁷². В первые годы нашего двадцатилетия, во время напряженной

⁶⁹ В публикации 1937 г.: «Социалистическая революция».

⁷⁰ Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

⁷¹ В публикации 1937 г.: «до революции».

⁷² Имеется в виду постановка в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской (1914; режиссеры — Ф. Ф. Комиссаржевский, В. Г. Сахновский).

гражданской войны советскими⁷³ драматургам было, конечно, не до «глубины истории». Текущая история, создающаяся на глазах, захватывала все внимание. Возникали формы, в чем-то отдаленно напоминающие «виктории» петровского времени. Театрализовались недавние события. И на площадях, и в клубах. Конечно, к подлинному театру это имело малое отношение⁷⁴.

И многие «знатоки», когда речь заходила о ближайших судьбах исторической национальной пьесы в советской стране, скептически покачивали головой. В доказательство неосуществимости ее выдвигалось, чаще всего, два положения. Во-первых, зачем нам возвращаться, хотя бы мыслью, в наше прошлое; надо себя от него отрезать и о нем забыть; корабли сожжены, страница истории перевернута⁷⁵, следовательно, незачем перечитывать уже прочитанное; должно устремляться и мыслью, и делами только в будущее.

Во-вторых, какими художественными средствами и методами осуществлять историческую пьесу, направленную на тему ближайшего революционного прошлого? Искусство должно ждать, когда факты отстоятся, как кристаллы в маточном растворе⁷⁶, отодвинутся на некоторое временное расстояние от драматурга. Темы исторического характера требуют исторической перспективы.

Оба эти положения были отвергнуты⁷⁷ самой жизнью второе — раньше, первое — позже.

Новые советские зрители и драматурги, сами участвовавшие в беге революционных событий, несмотря на строгие запреты теории, все-таки хотели оглянуться на совсем недавние боевые дни⁷⁸. [«Идеи и выстрелы» — так звучит заглавие

⁷³ В публикации 1937 г.: «нашими».

⁷⁴ Фраза не вошла в публикацию 1937 г.

⁷⁵ См. новеллу Кржижановского «Страница истории» (1922).

⁷⁶ Аналогия с химическим процессом кристаллизации.

⁷⁷ В публикации 1937 г.: «опровергнуты».

⁷⁸ Фраза не вошла в публикацию 1937 г.

ранней книги М. Кольцова⁷⁹.] Их было много — и выстрелов, и идей, память была полна до краев — и, естественно, требовала своего жанра, ж а н р а в о с п о м и н а н и й , художественного закрепления дней, «потрясших мир»⁸⁰. И оказалось, что записи военного комиссара Фурманова можно превратить в пьесу («Мятеж»)⁸¹, глубоко волнующую зрителя. Оказалось, что эпизоды из жизни «Первой Конной» (Вишневский)⁸² можно сценически отобразить так, что пьеса будет захватывать внимание не только своей протокольной правдой, а и правдой эстетической. Школьный тезис об исторической перспективе потребовал существеннейших поправок. Свет прожектора, направленного в прошлое, можно повернуть и в будущее.

В историческом плане это, конечно, возможно далеко не всегда. А именно, это возможно только тогда, только в те исторические моменты, когда перед классом, знавшим только подчинение, открывается перспектива власти. Пролетариат до своей Пролетарской революции знал историю только как груз, как прошлое, придавившее ему плечи. Теперь она превращалась для него в труд создания будущего, в искусство формирования новой жизни⁸³.

Не буду голословен. Вспомните последний кадр фильма «Броненосец „Потемкин“»⁸⁴: корабли эскадры, идущие на встречу мятежному броненосцу, размыкают колонну, открывая ему путь в открытое море. Здесь эпизод революции 1905

⁷⁹ Кольцов М. Е. Идеи и выстрелы. М., 1924.

⁸⁰ Обыгрывается название книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1919).

⁸¹ Инсценировка романа Д. А. Фурманова (1891—1926) «Мятеж» была поставлена в Театре им. Моссовета в 1927 г.

⁸² Вишневский В. В. (1900—1951). «Первая Конная» (1929). Первая постановка — в театре Ленинградского Народного дома (1930; режиссер — А. Д. Дикий). Почти одновременно пьеса была поставлена в Москве на сцене Центрального Театра Красной Армии.

⁸³ Фрагмент не вошел в публикацию 1937 г.

⁸⁴ Фильм Сергея Эйзенштейна был снят в 1925 г. на киностудии «Мосфильм».

года открывает перспективу на будущую, осуществленную уже для нас, победную революцию семнадцатого года.

Новый зритель, сам отвоевавший на одном из фронтов⁸⁵, теперь, сидя в театральном кресле, звал к себе в гости тени всех фронтов. И они шли: из Сибири вползал на сцену «Бронепоезд» (Вс. Иванов)⁸⁶, Черным морем шли партизаны из «Интервенции» (Славин)⁸⁷, за ним — спешенные матросы «Оптимистической трагедии»⁸⁸, за ними с запада, с севера, с юга двигалась «Конная», тянулись в походных колоннах красные части, громившие махновцев («Махновцы» Волькенштейна⁸⁹), рассеявшие полки белой армии («Любовь Яровая», Тренев⁹⁰).

Заглядывая дальше первой даты революции, в предреволюционный период, зритель требовал, чтобы перед ним открыли и те тайные «человеческие архивы» истории, которые прятались раньше от его глаз. Открывались стены подполья и стены царских дворцов. Пьеса Мстиславского «На крови»⁹¹, сумевшая соединить то и другое, имела большой успех.

⁸⁵ В публикации 1937 г.: «на фронтах».

⁸⁶ Иванов Вс. В. (1895—1963). «Бронепоезд 14-69» (1927; пьеса написана к 10-летию Октябрьской революции специально для МХАТа). Премьера состоялась 8 ноября 1927 г. Режиссеры — И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева; художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский.

⁸⁷ Славин Л. И. (1896—1984). «Интервенция» (1932; поставлена в театре имени Е. Вахтангова в 1933).

⁸⁸ Вишневский В. В. «Оптимистическая трагедия». В 1932 г. был написан первый вариант текста, в 1933 г. последовала вторая редакция. В первой редакции «Оптимистическая трагедия» была поставлена в 1933 г. в Киевском русском театре (режиссёр В. А. Нелли-Влад). 18 декабря 1933 года последовала постановка А. Я. Таирова в Московском Камерном Театре (2-я редакция пьесы).

⁸⁹ Волькенштейн В. М. (1883—1974). «Махновцы» (поставлена в 1930 г. на сцене Театра Красной Армии).

⁹⁰ Тренев К. А. (1875—1945). «Любовь Яровая» (первая постановка — в Малом театре в 1926 г.)

⁹¹ Пьеса С. Д. Мстиславского (настоящая фамилия — Масловский, 1876—1943) «На крови», повествующая о событиях революции 1905 г., была поставлена в 1928 г. в Театре им. Вахтангова (режиссер — Р. Н. Симонов).

Но, в общем, большинство пьес последнего типа, как, например, обошедший множество театров «Заговор императрицы»⁹², несмотря на протокольную точность некоторых из них, заставляют вспомнить об исторических реконструкциях кунсткамерного стиля, о которых я уже писал выше⁹³.

Второй аргумент скептиков, пытавшийся преградить доступ на советскую сцену темам, посвященным далекому прошлому России, «несозвучным эпохе», тоже оказался опровергнутым. Хотя и много позднее.

4.

Прежде, в помещичьи времена, в парках любили строить из новых материалов искусственные «руины». Теперь это мало кому нравится. Теперь мы скорее предпочтем, строя новое здание, воспользоваться при этом и старым камнем, если он еще может быть полезен.

Это только образ, на большее он не претендует. Но если мы пересмотрим факты, собранные мной в предыдущей главе, то увидим (а для этого только они мною и собирались), что не все в традициях старой исторической народной пьесы так уж безнадежно и гнило. Лучшие, крупнейшие драматурги и композиторы прошлого, обращавшиеся к исторической теме, прекрасно уже понимали что искать ее надо в проявлениях героики, подъема охватывающего не только отдельных людей, но и весь народ. [Если мы пересмотрим тематику, то почти всегда увидим, что она сводится к борьбе народа против чужеродной, вторгшейся в его жизнь силы. В разные века сила эта меняет свое лицо: татарское иго, вторжение поляков, нашествие Наполеона и т. д. В пьесах этих два основных героя: организатор сопротивления вторгающейся извне враждебной

⁹² Пьеса «Заговор императрицы» написана А. Н. Толстым и П. Е. Щеголевым в 1925 г. Первая постановка — на сцене Московского театра «Комедия» — 12 марта 1925 г.

⁹³ Абзац не вошел в публикацию 1937 г.

силе: то это предводитель объединенных дружин, то человек, личным примером, самопожертвованием призывающий всех объединиться и отбросить опасность; второе — коллективное лицо — народ, идущий за вождем. Он часто блуждает во тьме, его часто сбивают с пути, но, вместе с тем, он обладает удивительным чувством подлинности. Этого последнего свойства как раз не чувствовали или плохо чувствовали старые исторические драматурги. Против них-то и восставал Мусоргский в своем известном письме.

5.

Вопрос о возобновлении старых исторических пьес и воскрешении старых исторических тем очень и очень сложен.

В этом убедился, вероятно, А. Н. Толстой, когда поставил себе задачей дать советскому искусству образ петровской эпохи и самого Петра I. Он начал с пьесы, тема оказалась сопротивлением. И советская сцена тоже⁹⁴. Тогда он отступил в эпос. Роман⁹⁵ получился много удачнее, хотя единство центрального персонажа не было еще достигнуто. И только после этого, как бы «подтянув подкрепления», автор вернулся к театру. Но осторожно: сперва к двухмерному, к кино⁹⁶. Следующий шаг — и тема войдет победительницей и на подмостки. Секрет художественного успеха фильма «Петр I» — в перспективности расположения его образов.

Надо надеяться, что «Иван Сусанин» не будет поставлен ГАБТом⁹⁷ в плане музейно-декоративном (в чем театр этот не

⁹⁴ Драма А. Н. Толстого «На дыбе (Петр Первый)» (1929) была поставлена во МХАТе 2-м в 1930 г.

⁹⁵ Работу над романом «Петр Первый» А. Н. Толстой начал в 1929 г. Две первых книги были закончены им к 1934 г.

⁹⁶ См.: художественный фильм «Петр Первый». Авторы сценария — А. Толстой, В. Петров, Н. Лещенко; режиссер — В. Петров. Ленфильм, 1937—1938.

⁹⁷ Премьера состоялась 21 февраля 1939 г.

раз и не два был повинен). Нам повторения режиссерского плана 1836 г., конечно, не нужно. Единственный правильный путь — это перспективное взятие темы. Сусанин, его образ, нас притягивает потому, что в нем выразился свобододлюбивый дух русского народа, боровшегося и в борьбе побеждавшего своих внешних врагов — интервентов.

В романе Л. Фейхтвангера «Успех» есть глава «Броненосец „Потемкин“»⁹⁸. Здесь дана психология баварского экс-министра Кленка, присутствующего на демонстрации советского фильма. Кленк — человек вполне сложившихся реакционных убеждений. «Кленк есть Кленк и пишется Кленк»⁹⁹, он не прочь бы оставить историю на выгодном для него, Кленка, месте, но надвигающиеся на экс-министра кадры фильма, грозное становление истории повергают его в полную растерянность. Отирая холодный пот со лба, Кленк видит (пусть на минуту), что стать на путь истории можно, но остановить ее нельзя. В том и сила подлинно художественных воплощений идеи революции, что они даже вражескую голову пригибают.

⁹⁸ Имеется в виду глава 1 («Броненосец „Орлов“») книги четвертой указанного романа.

⁹⁹ Обыгрывается название одной из глав книги пятой: «Кленк — это Кленк, и пишется — Кленк».