

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВИЧ АННЕНКОВ

ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО
РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ДРАМЫ «ЦАРЬ ФЕДОР
ИВАНОВИЧ», ТРАГЕДИЯ
ГРАФА А.К. ТОЛСТОГО

Павел Васильевич Анненков
Последнее слово русской
исторической драмы
«Царь Федор Иванович»,
трагедия графа А.К. Толстого

Текст предоставлен правообладателем.
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2572125

Аннотация

«Из многочисленных способов относиться к русской истории и к русскому народу, граф А.К. Толстой выбрал один из самых оригинальных, который уже доставил почетный успех первой его трагедии – «Смерть Иоанна Грозного» – и который также точно и теперь возбуждает общее сочувствие к новой исторической драме его: «Царь Федор Иванович». О ней-то именно и будем говорить здесь, считая посильный разбор ее делом не совсем бесполезным, ввиду того обстоятельства, что одобрение многочисленной образованной публики обеих наших столиц может, пожалуй, узаконить в литературе и некоторые недостатки того оригинального способа обращения с историческими эпохами и их представителями, который усвоен автором и поддерживается им с большим драматическим и поэтическим талантом...»

Павел Васильевич

Анненков

**Последнее слово русской
исторической драмы «Царь
Федор Иванович», трагедия
графа А.К. Толстого**

Из многочисленных способов относиться к русской истории и к русскому народу, граф А.К. Толстой выбрал один из самых оригинальных, который уже доставил почетный успех первой его трагедии – «Смерть Иоанна Грозного» – и который также точно и теперь возбуждает общее сочувствие к новой исторической драме его: «Царь Федор Иванович». О ней-то именно и будем говорить здесь, считая посильный разбор ее делом не совсем бесполезным, ввиду того обстоятельства, что одобрение многочисленной образованной публики обеих наших столиц может, пожалуй, узаконить в литературе и некоторые недостатки того оригинального способа обращения с историческими эпохами и их представителями, который усвоен автором и поддерживается им с большим драматическим и поэтическим талантом.

Способ этот, как известно, заключается в том, чтобы по-

ложить в основание трагедии один полный психический этюд главного действующего ее лица и сделать из всех явлений, из всего ее содержания, только подробности этого самого психического очерка или этюда. Таким образом создана была первая трагедия графа Толстого, в которой анализ характера Ивана Грозного составляет настоящую мысль и цель произведения. Читателям нашим не нужно напоминать, сколько драматической изобретательности, поэтических красок и счастливых сценических эффектов употребил в дело граф Толстой за эту обрисовку царя Ивана Васильевича, как он представлялся его воображению. Самый способ такого производства драмы не нов; в известной мере он употребляется всеми драматургами без исключения, но у графа Толстого он становится единственным и исключительным способом создания, поглощающим все его соображения и не оставляющим места в драме для других ее условий. Новая трагедия автора есть опять психический очерк царя Федора Ивановича; но проведенный, как нам кажется, еще с большею обдуманностью, с большею широтой кисти и с большим мастерством относительно обстановки портрета, чем даже великолепный очерк царя Ивана. Работа автору предстояла тут сложная и трудная.

Как бы ни казалась громадна личность Грозного в сравнении с личностью его духовно-немощного сына Федора, все же должно сказать, что психическая разработка Ивана IV как типа гораздо легче чем всякого другого, менее вырази-

тельного характера. В нашей истории и в народном сознании он представляется соединением множества пороков и отрицательных качеств, достигших тех необычайных размеров, когда они становятся доступны всем глазам и самому низменному пониманию. По простоте материалов, которые могут быть употреблены при его изображении и которые не требуют особенного разбора, он даже составляет клад для второстепенных писателей. Неистовые страсти со всех своих видах, кровожадные порывы зверя, пользующего безграничным простором, дикое самоуслаждение и коварное лицемерие, играющие своими жертвами, – все эти черты и другие, им подобные, принадлежат к разряду грубых психических элементов, легко понимаемых и легко передаваемых, именно вследствие их грубой ясности, простоты и осязательности. Вдобавок личность Ивана IV, по богатству своего мрачного содержания, имеет еще и то преимущество, что уже не может пострадать ни от какого наговора, что нет на свете такого чудовищного предположения, которое не могло бы найти в ней надлежащего места, с которым бы она не уживалась свободно. Работа за подобным характером есть работа в высшей степени благодарная, предмет освобождает автора от всякой ответственности, без труда и искания дает ему отличные краски и принимает на себя заботу о занимательности, оригинальности и потрясающем действии на читателей. Само собою разумеется, что если за такую работу принимается значительный литературный талант, то, при поэти-

ческом вдохновении и при способности к творчеству, характер Ивана IV открывает ему огромное поле для фантазии, психического анализа и трагических эффектов, как это мы действительно и видим в первом произведении графа Толстого.

Совсем другое дело предстояло с характером царя Федора Ивановича. Здесь надо было почти целиком изобрести, так сказать, его образ, сохраняя от предания одни только внешние очертания портрета. Так именно и поступил автор. История показывает нам Федора царем-причетником, отдавшим царство Годунову и замкнувшимся в сфере церковных обязанностей да потех, какие могла давать ему жизнь между дворцового челядью и населением, окружавшим тогда монастыри и церкви. На этом скудном и далеко не трагическом материале автор создал тип Федора, замечательный по своему внутреннему смыслу. Он сделал из него больного, не способного к труду и ограниченного человека, но с такими сокровищами сердца, с таким обилием любви к людям, и с такой ангельской простотой воззрения на себя и других, что этот немощный правитель часто возвышается до понимания характеров и до решений, превосходящих мудростью все, что около него подает голос и совет. Трагизм его положения заключается в бессилии его физической и нравственной природы, при самых благородных инстинктах и пожеланиях. Замечательно, что царь Федор второй трагедии графа Толстого служит как бы оправданием своего грозного отца, не пощаженого автором в первой его драме. Злобный

мир, в котором Федору пришлось жить и действовать, видимо нуждается в железной руке для своего успокоения и для того, чтобы не дать ему расползтись врозь. Он теряется сам, когда не чувствует власти и воли, способных валить головы и водворять порядок при содействии палача. Федор был не от этого мира, да и не от какого мира вообще. Это не только правитель невозможный, это и человек невозможный – так все в нем или выше, или ниже обыкновенных условий человеческого существования.

Насколько потерпел при такой характеристике Федора настоящий исторический материал, говорить не трудно. Тут собственно не в нем и дело, а в создании типа под покровом общеизвестного исторического имени. Ни Иван IV первой трагедии автора, ни Федор второй, ни другие лица обеих нисколько не внушают, кажется нам, убеждения в их исторической правде и достоверности. Относительно Федора это положение очевидно и само собою бросается в глаза; относительно Ивана IV оно не так ясно, благодаря тем крупным, резким чертам его образа, которые признаются за ним и историей; но пусть вспомнят поклонники этого создания графа Толстого, готовые отстаивать сходство написанного им портрета с историческим оригиналом, что у автора Грозный не имеет никакой политической программы, никакого повода к жестокостям, кроме дикой силы, никакой идеи за душой, кроме служения своим зверским похотям. С точки настоящего исторического создания, такой Иван едва ли и мыслим.

Вообще, по нашему крайнему разумению, мы думаем, что превосходные очерки Ивана IV и Федора суть совершенно свободные, независимые создания графа Толстого, выражающие, конечно, известную эпоху, но не самих себя, как исторических лиц. Мы идем еще далее и просто скажем, что они столь же свободные создания, как, например, король Лир или Гамлет, и если гораздо более принадлежат русской истории, чем те – английской или датской, то благодаря одному обстоятельству: никакая другая жизнь, кроме старой русской, не могла бы навеять автору подобных образов, ни из какой другой не мог бы он почерпнуть такого содержания и таких красок для своих созданий.

В этом и вся сущность дела. Настоящая часть трагедий вся ограничивается одною этою чертой, но она именно и утверждает за ними право носить усвоенное ими название исторических трагедий. По милости одной только косвенной связи с русским бытом, психические этюды графа Толстого заключают в себе и все свое оправдание: значение их как живых свидетельств известного времени и народного духа, не подлежит сомнению. Недаром же европейская публика еще недавно по одному из них старалась составить себе представление о свойствах русского национального характера и общежития, недаром также наша образованная публика сильно интересуется ими, находя в них намеки и указания, нелишние и для нашего времени. В образах графа Толстого вообще есть сторона, прямо обращенная к его современникам, есть

очень внятное намерение сообщить им полезный нравственный урок. Это уже лежит в свойствах самого таланта его. По нашему мнению, граф Толстой тогда только и обнаруживает вполне свою авторскую силу и свои средства, когда делается поэтом-моралистом, то есть когда находит под своим пером философскую, социальную или политическую тему и отдается дидактическому, проповедническому творчеству, которое процветает у нас более, чем какой-либо другой вид творчества и имеет весьма сильных, замечательно талантливых представителей.

Но откровение русской жизни и кончается у графа Толстого с психическими этюдами; за ними способность проникновения в свой предмет как будто покидает его. Сосредоточивая все усилия на обрисовке одного или двух характеров, он словно освобождает себя от обязанности заниматься долго всем остальным миром, окружающим его героев. Для него мир этот, видимо, составляет только орудие, с помощью которого он навлекает на свет все нужные ему черты и подробности у господствующих типов; другого и самостоятельного значения он ему не дает. Правда, весь этот многолюдный мир изображен весьма прилично: бояре говорят согласно с тем, что говорится о них в летописях; не менее правильно и прилично своему званию выражается и действует гуслиар, воин, монах, купец, мужик (множество мужиков поступают решительно так, как от них ожидать следует), и со всем тем, в общем строе произведения, они состав-

ляют несчастную, обделенную и безличную толпу, осужденную быть грунтом картины, на котором выведены одна или две главные фигуры. Во всей этой толпе нет единицы, которая вырвалась бы из ряда обычных (рутинных) изображений русского люда старых времен и оказались бы, по одному какому-либо приему или слову, оригинальной личностью, способною осветить внезапно древний быт и свойство тех никем не записанных дум, какие он мог думать про себя. Вся энергия творчества, а с ней и отгадка психических тайн без остатка истощается у графа Толстого на немногие передовые личности; благодатная искра поэтического прозрения тухнет тотчас, как он отвернулся от них. А между тем, для литературных целей и особенно для русской исторической трагедии, мир, пренебреженный автором, имеет первостепенную важность, и отсутствие его, или замедление этого мира обычными, рутинными изображениями его, не может обойтись без какого-либо важного ущерба для самого создания.

Оно отчасти так и случилось с трагедией «Царь Федор Иванович».

Можно возразить: какая беда в том, что второстепенные лица занимают в произведении те же места, как и в жизни, и служат опять, как в самой жизни, страдательными исполнителями замыслов и планов, не ими задуманных. Беда, однако же, оказывается несомненно. Весь этот мир олицетворенных сословных рубрик и наименований ни на что не способен, кроме поддакивания, смеем так выразиться, общеизвестно-

му историческому факту, излагаемому в трагедии. Он ничего не может произвести самостоятельного или такого, что бы вы не ожидали. Общеизвестность всех его ответов, движений и помышлений способна приводить в отчаяние. Он дисциплинирован в высшей степени. Конечно, вся эта выправка составляет неоцененное качество в лицах, обязанных составлять живописные группы около героев или употребляемых на то, чтобы различными и довольно хитрыми способами выманивать у тех же героев тайны их характеров, проблески их нравственной природы и затем, покончив эту работу, свершать над ними известную кару, по предписанию истории, – но зрелище выправки иногда кончается досадой на податливость людей, отличающихся ею. Правда, что граф Толстой умеет еще мастерски справляться с этим образцово-послушным персоналом своих трагедий: он у него очень дружно работает за производством тех замечательных сцен, где рисуются настоящие типы, нужные автору, и работает как будто за собственным делом. Какие услуги оказал он автору, например, при постройке всего превосходного акта трагедии, в котором Федор старается примирить Годунова с Иваном Шуйским и ведет по этому поводу беседу с духовенством и народом, допущенным во дворец! Начиная с владыки Дионисия, отцов Варлаама, Иова и кончая стариком-купцом Курюковым и кулачным бойцом Микитой Голубем, все здесь заняты одною заботой – разоблачить добродушную, ребячески-чистую, детски-робкую и бессильную натуру Федора, со-

храня вид, что говорят ему о собственных своих нуждах и интересах. Ловкость их венчается полным успехом: сцена может назваться образцового по множеству превосходных психических черт, открытых и выведенных ими наружу у оригинального преемника царя Ивана Васильевича. Конечно, если бы дело трагедии могло ограничиваться выставкой одного или двух великолепных портретов, – ничего лучшего и желать бы нельзя, но в трагедии необходимы еще движения противоположных начал и личных страстных домогательств, которые на эти начала опираются.

Здесь и встречается первое затруднение. Известно, что движение в трагедии находится в прямой зависимости от ярких оригинальных типов, созданных ею: они только и способны осуществить это первое и главное условие драматического произведения. Там, где нет таких типов, нет и движения; там, где вся честь обладания типом принадлежит одной стороне, а на другой стоят или избитые физиономии из исторических учебников, или народ, представленный сплошь и коллективно в отвлеченных чертах, с одними родовыми своими признаками и безличными общими фигурами, в роде князя-лихача, купца-старожила и проч., там трагедия оста-навливается и замирает неизбежно.

Мы не говорим, чтобы новая трагедия графа Толстого была вовсе лишена трагического элемента и движения, но они в ней такого рода, который не соответствует уже замечательно-му драматическому таланту самого автора. Движения и пе-

рипетии ее не настоящие, а, так сказать, подставные, и вот почему. Когда действующие лица, по своему положению и содержанию, не в состоянии породить из самих себя поучительного столкновения и нравственной борьбы, остается одно: прибегнуть к постороннему средству для того, чтобы довести произведение до желаемого конца. Это постороннее средство есть голый исторический факт; на него и возлагается обязанность закончить трагедию и произвести потрясающий эффект, которого она сама, по внутреннему своему бессилию, добиться не может. Развязка трагедии оказывается чужою развязкой, потому чужою, что от драмы мы ждем совсем не повторения исторического урока, а указания, каким образом известное историческое событие лежало как зародыш в большинстве нравственных типов, существовавших в его время. Драма просто не делает своего дела, когда укрывается за голым историческим фактом, как бы он ни был занимателен и страшен сам по себе, да и тут еще она часто не достигает своей цели – увлечь или поразить зрителя жалостью или ужасом. Без исторических разъяснений, невозможных в драме, и без типов, которые бы заменяли это разъяснение, историческая катастрофа необходимо является на сцену только своею внешней стороною, в грубой, необделанной форме, мало способной пробудить мысль и сердце зрителя; она является просто как свалка, как губительство, как дикое злодейство сверху или снизу, и часто как позор для всех участников в ней без исключения. Таким образом, и самые

жгучие, кровавые истории идут еще не впрок драме, страдающей ничтожеством своих второстепенных деятелей.

Драматическая несостоятельность многочисленных действующих лиц, выводимых по необходимости историческою русскою трагедией на сцену, и связанная с этим вялость ее хода, кажется нам, чувствуется и самими авторами драматических произведений. Чем другим, кроме собственного их сознания в слабости выражения и содержания своих созданий, можно объяснить почти общее всем им старание измыслить, облагородить, изукрасить выбранный ими предмет, его завязку и прикосновенных к ней лиц всеми возможными, искусственными и произвольными способами, взамен способов, не открытых в жизни изображаемой эпохи. Отсюда, по нашему мнению, ведет свое начало употребление ярких, эффе́ктивных мотивов и случаев, чуждых миру, к которому они привиты; отсюда также, мы полагаем, появление шекспиризма, шиллеризма, романтизма и проч. в русской трагедии; из того же источника в некоторых случаях является же усвоение мелодраматических приемов современного европейского искусства. Кто близко знаком с русскими историческими трагедиями, тот не будет сомневаться в действительном существовании таких позаимствований, а главное, тот не будет и очень строго осуждать их: все же они составляют поправку и украшение для трагедии, план которой без них предстал бы во всей своей сухости и бедности. Исключения есть, но их немного, а притом и в самых исключениях

черты, нами указанные, еще находят себе место.

Они нашли себе место и в новой трагедии графа Толстого, хотя, может быть, еще и по другим причинам, кроме указанных нами. Если не ошибаемся, то в очевидном стремлении нашего автора к изукрашению русской жизни поэтическими и бытовыми сокровищами, которые попадают в литературах западных народов, много участвует своеобразная эстетическая теория. Явное намерение вводить лучшие черты и подробности чужой цивилизации в народный русский быт при всяком удобном случае доказывает, что мы имеем здесь дело с эстетическим воззрением, с системой и теорией; нельзя не заметить, что подобного рода патриотическое усвоение чужого добра никак не может назваться совершенно бесплодным; благодаря ему трагедия, взятая из старой русской жизни, легко допускается в члены европейской литературной семьи, дается пониманию своих и иностранных читателей, без чувства и знания почвы, на которой развилась. Это также служит своего рода сближению между людьми, хотя, разумеется, верность и правдивость теории от этого не делается очевидней. Но в чем же заключается сущность ее?

Сколько позволительно догадываться по косвенным намекам, заключающимся в произведениях графа Толстого, сущность теории состоит из следующего положения. Все, что мы называем шекспировским, шиллеровским, романтическим, идеальным и т. д. способами понимания и изображения предметов, зиждется на одной и той же основе – на при-

роде человека и на присущих ему многообразных духовных и физиологических способностях. Не будь в человеке элементов для известного практического настроения, не было бы и этого настроения. Способы эти, будучи раз указаны, принадлежат уже одинаково всему миру, так как явления, которые они разоблачают, суть явления общечеловеческие, и нет народа, нет эпохи, кроме народов одичавших и эпох варварства, где бы подобные явления не могли быть открыты и воспроизведены искусством. Заключение очевидно: русская историческая драма употребляет мотивы и формы шекспиризма, шиллеризма и проч. на таком же вполне разумном и законном основании, на каком употребляет их английская, немецкая и всякая другая драма.

Нет ничего утешительнее и благообразнее этой теории. Зачем нам, в самом деле, отказываться от приобретений в области художнического мира свободного творчества и мысли, сделанных другими? Будем думать, что все великое, умиляющее и ужасающее их литератур может быть точно также великим, трогательным и поразительным наших созданий. Все дело заключается в том, чтобы для употребления этих испробованных и действительно ослепляющих приемов, найти на нашей почве своеобразную форму, которая бы отвечала особенным условиям русского быта, характера и развития нашей страны в различные ее эпохи. Но здесь именно и встречается новое затруднение: такой формы найти *нельзя*. Все, что нам выдавали и выдают за такую форму

наши драматические писатели, сопряжено неизбежно или с приостановлением на время естественного развития образов и событий в их произведениях, для того, чтобы дать проход поэтической вспышке, часто прекрасной по себе, но чужезвидного и спутывающего характера, или связано с наделением русской жизни таким великолепным, но непривычным ей украшением, что она чахнет в своей драгоценной обнове. Причина понятна: в старом русском мире все общечеловеческое до такой степени поросло национальными элементами, хорошими и дурными, положительного и отрицательного свойства, что не может быть извлечено иначе на свет, как вместе с ними, а представленное в отвлеченной чистоте мысли и поэзии, или в форме, занятой у чужих образцов, всегда будет отзываться чем-то вроде неоправданной затеи художника.

Произведения графа Толстого тоже не избежали вполне этих неизбежных последствий привития иностранных мотивов к русской жизни, и в доказательство мы решаемся передать читателю, вслед за автором, ход и содержание капитальной сцены из его трагедии «Федор Иванович», той сцены, на которой основана ее завязка. В третьем акте драмы представлено именно развитие боярского заговора, имеющего целью уничтожить влияние Годунова на царя, заставить последнего, по бывшим уже примерам, развестись с бесплодной своей женою, царицей Ириной, сестрой Годунова, и взять другую супругу, из менее враждебной и не столь ненавистой

фамилии.

Чего казалось бы лучше быстроты, живости, неожиданности эффектов и яркости красок, которыми отличаются эти сцены, а между тем выходит так, что по мере развития их зритель, не вполне забывший в какой народ, век и в какое общество он перенесен, теряет под собой почву. Дело вот в чем. Оппозиционная партия, задумавшая погубить Годунова, составляет челобитную к царю, указывающую ему на необходимость развода с Ириной. Все члены партии ее подписывают, а в том числе и предводитель партии, доблестный Иван Петрович Шуйский, который находит, впрочем, что это дело не совсем чистое, и надеется еще на сделку с Годуновым. Любопытно, что этот муж совета, соперник Бориса и великий гражданин, прикладывает руку, вместе со всеми друзьями своими, к решительному, государственному акту, в котором имя будущей супруги Федора еще не найдено и заменено пустым местом, для выписки его, когда отыщется. Одна эта черта сообщает всему предприятию вид легкомысленного, недодуманного дела, мало достойного серьезных людей, которые за него принялись. Чем далее развивается событие, с тою невероятною драматическою бойкостью, какая ему сообщена, тем все страшнее и невероятнее становится оно по отношению к русскому миру. Ночью, перед рассветом, заговорщики, в полном составе, спускаются в сад, окружающий палаты Шуйского, заслышав в нем шум: несколько минут перед тем в нем происходило ночное, любовное сви-

дание между молодым князем Шаховским и княжной Мстиславскою, а теперь является купец Красильников с известием о новой измене Годунова, захватывающего сторонников Шуйского, несмотря на клятву жить с ними в мире. Пораженный изумлением, князь Иван уходит во дворец требовать отчета у царя и Годунова, а оставшиеся на месте заговорщики пользуются его отсутствием, внезапно отыскивают царственную невесту, им недостающую, именно княжну Мстиславскую, и один из них, Головин, тут же в саду, ночью, из поясной чернильницы, вписывает украдкой ее имя в челобитную и тем безвозвратно порешает все дело.

Кажется, не может быть разноречия в суждениях об этой блестящей и вместе невероятной сцене. Ясно, что перед нами не те искушенные в крамоле и интригах люди, которых так боялся царь Иван Васильевич, и которые так оправдали его подозрения спустя несколько лет после его смерти, а какое-то подобие ветреных фрондеров, на манер Сен-Марса и т. п. Продолжаем рассказ. Крутой поворот, данный всему делу Головиным, встречает, разумеется, достойного возражателя в молодом князе Шаховском, едва успевшем скрыться за деревьями, когда нагрянули в сад непрошенные гости. Заслышав теперь о намерении их отнять у него невесту, Мстиславскую, он выступает на сцену и начинает яростную борьбу с своими злодеями, завершаемую тем, что он вырывает бумагу из рук оплошавшего Головина и убегает с ней во дворец. Это может назваться справедливым наказанием заго-

ворщикам, которые собираются для важных совещаний ночью в саду, огражденном такими калитками и заборчиками, которые миновать легко. Но через меру бойкое драматическое изложение и тут еще не кончается, оно продолжается и в четвертом действии. Все входы и выходы Шаховского необыкновенны. Он насильно вырывается из дома Шуйского и насильно врывается в Кремлевский дворец, мимо стражи, которая преследует его с криком: «Хватайте вора». Достигнув комнаты Федора, он бросается в ноги к Ирине, моля не разлучать его с Мстиславского и подавая челобитную, так ловко им похищенную. Только теперь, пробежав бумагу, царь Федор теряет, наконец, терпение, выходит из себя и призывает заключить по тюрьмам всех подписавших ее, не исключая и нежнолюбимого, оберегаемого и уважаемого им Ивана Шуйского: это значило, при решительности Годунова, осудить их на верную смерть. Всего изумительнее следующее затем: оказывается, что Шаховской, передавая челобитную, не предполагал особенно важных последствий для ее составителей. Рожденный и воспитанный в России XVI столетия, он приходит в ужас от неожиданного оборота, какой приняло его известие о заговоре, нить которого он указал. Ему думалось, что последствием его доноса будет только возвращение ему Мстиславской, а замысел против государева дома и спокойствия пройдет бесследно, разнесется облаком по небу. И ничто так полно не рисует иноземное, чужое происхождение этой фигуры, как ее изумление и отчаяние,

когда дело пошло обычным и настоящим своим ходом.

Мы хотели остановиться на этих двух примерах, но мастерство применения к русской драме чуждых ей литературных замашек достигает своего высшего апогея только в пятом акте и в последних его сценах, а потому решаемся присоединить к ним еще третий. Здесь автор завершает трагедию шекспировским способом, по которому, на исходе драмы, события следуют с невероятной быстротой, одно за другим и часто перегоняя друг друга, для того чтобы мгновенно распутать сложную развязку драмы и принести с собой окончательный приговор всем действующим ее лицам. Так поступил и граф Толстой; но шекспировский способ не только закончил у него драму, но и упразднил ее, поставив себя на место многообразных условий русской жизни и родовых ее отличий.

Вторая, последняя половина пятого акта свершается уже на площади. Царь Федор выходит от обедни с заключительною молитвой на устах, обращенною к грозному отцу своему, чтоб он ниспослал ему мудрость сделаться сильным и способным государем. Молитва эта, произнесенная на коленях, должна, конечно, пониматься, как тихая умственная молитва; после нее царь Федор, остановленный на дороге ко дворцу княжной Мстиславскою, которая просит о помиловании ее дяди, Ивана Шуйского, приказывает освободить его из тюрьмы со всеми его родичами, и отсюда начинается быстрый ход развязки. Один за другим являются на пло-

щадь гонцы с вестями о роковых событиях, подготовленных частью Годуновым, частью случаем. Они сообщают Федору попеременно известия о том, как князь Иван Шуйский удавился в тюрьме, а князь Шаховской, вздумавший освободить его силой из тюрьмы, застрелен; что в Угличе царевич Димитрий зарезался, что крымский хан, поднявшийся на Москву, уже в Серпухове и через несколько часов обложит город. На той же площади, перед народом, царь Федор переживает мучительным и вместе жалким образом много-различные душевные состояния, начиная со слепой ярости до горьких слез и сознания себя беспомощным человеком. На площади же принимаются и политические меры, должностующие отвечать событиям. Василий Шуйский посылается на следствие в Углич; враг Годунова, князь Мстиславский, назначается главным воеводой для отражения хана, и сам Борис, подсказывающий эти решения, идет под его начало простым ратником, к великому умилению царя. Исторический фейерверк горит великолепно; при его блеске и освещении, предметы, их свойства и очертания изменяются значительно; но что за беда! Пускай трудно допустить возможность быстрой импровизации в государственных делах старой Руси, отличавшейся наоборот, по свидетельству всех памятников, чрезвычайно медленным, осторожным и рассчитанным их ведением, что составляло всегда силу Москвы; пускай всякие назначения на должности приходили в ней через долгие справки в приказах и разрядных книгах; пускай

посылка Василия Шуйского в Углич на следствие, тотчас после вести об убиении царевича, без всякого предварительного соглашения с коварным царедворцем о направлении дела, очень невыгодна для последнего, давая ему вид немого, трусливого и ничтожного орудия в руках Бориса – что за дело! На первом плане у автора стоит громадный сценический эффект, и он достигается с неизбежными пожертвованиями бытовой и исторической стороны предмета, о которых много сожалеть не стоит. Для произведения того же самого эффекта царица Ирина бросается перед Федором на колени, посреди площади, моля его за Шуйских и нарушая все наши представления о строгом церемониале, который сопровождал каждый шаг женщины из царского дома; для него же, для этого эффекта, оруженосец приносит самому Годунову воинские доспехи на площадь, и он публично, как истый рыцарь, облачается в них, идя на брань с ханом. Требования того же эффекта заставили автора отдать на площадную выставку всю задушевную историю Федора, место развития которой, по правде, должно бы находиться в тереме, в образной, в двух стенах, между близкими и доверенными людьми. Беспощадный эффект успел не только нравственно обнажить Федора перед толпой, но и снять с него принадлежности его сана. Покинутый всеми (царедворцы и народ спешат за Годуновым), Федор остается один на площади с Ириной и нищею братией; окруженный этою свитой, он возвращается во дворец и пред нею произносит свое трогатель-

ное восклицание:

Боже, Боже!

За что меня поставил Ты царем!

Но довольно примеров. Остановимся здесь и зададим себе вопрос: точно ли мы правы, высказывая все эти замечания и сомнения относительно приемов, усвоенных как графом Толстым, так и другими нашими писателями, занимавшимися русской исторической драмой? Может быть, без способов, так охотно употребляемых ими и которые мы теперь подвергаем разбору, невозможно и построение драмы, если только не ограничиваться при ее создании построением летописных сказаний в диалогической форме, или не выдать за образец старой русской цивилизации и культуры копию с нынешнего крестьянского и, частью, купеческого быта. Несомненно, что способы, так затрудняющие нас, одни дают полный простор фантазии, художественному творчеству, разнообразным излипаниям поэтического чувства, они же вдобавок сообщают произведению возвышенный тон, который довлеет предмету, связанному с историей страны, и поднимают самый ум и представление читателя на высоту его. Отрицать эти способы не значит ли отвергать необходимые условия драматического искусства как искусства и косвенно сознаваться что русская жизнь, которая с ними не уживается, тем самым лишена возможности дать из себя содержание для

художественной исторической трагедии вообще?

Возражение было бы обильно, если б отвечало на нашу мысль; но оно не отвечает ей. Нет, дело здесь идет не об отрицании тех могущественных, поэтических средств, с помощью которых создавались великие драматические произведения у всех народов, а о следующем простом и, кажется, очевидном положении. Как ни превосходны эти общепризнанные средства сами по себе, но без участия других, равносильных им орудий производства, они еще могут быть употреблены на сообщение красивой формы, внешнего величия и кажущегося значения предметам и лицам, оставляя в стороне их внутреннее, коренное и действительное содержание. Мы хотели только показать, как опасно, уверовав в неотразимую силу этих способов, предоставить им одним всю работу в производстве драмы. Тогда возникает игра поэтическими средствами, часто гибельная для настоящей задачи автора и часто мешающая ему даже в самом важном деле, в честном и правильном осуществлении основной мысли своего произведения.

Посмотрим на драму графа Толстого и с этой стороны. Основная мысль трагедии графа Толстого, несомненно, заключается в борьбе за власть или, что все равно, за обладание царем Федором двух политических систем, представителями которых служат с одной стороны, употребляя новейшие термины, благородный *консерватор* князь Иван Шуйский, а с другой смелый, честолюбивый и *умный реформа-*

тор Борис Годунов. Князь Иван Шуйский негодует на новизны временщика, отяготительные для всех классов и дерзкие по отношению к боярству, которое он грозит унижить, ослабляя чинный строй и заведенный порядок управления и налагая руку на многие старые обычаи и учреждения. Он высказывает свое отвращение к крутым мерам и властолюбивым захватам Бориса, помимо правил и установленного хода дел, высказывает не вполне отчетливо, но политическая роль его тем не менее очевидна. Подробнее излагает свои воззрения Борис Годунов в прекрасном монологе пятого акта (сцена свидания с сестрой-царицей): он признает старые основы государства не довольно твердыми для того, чтобы вынести возрастание и расширение царства, которых желал бы для него, и ищет создать для новой Руси более надежные опоры и более верные источники силы и развития. Лучшее, счастливейшее содержание для исторической драмы трудно себе и представить: ход поучительной борьбы между направлениями, вечно возникающими и борющимися на свете, ошибка страстей и личных интересов, которую она всегда вызывает за собой, – все это должно было явиться у автора вместе с идеей произведения.

Оставалось уловить специальный, так сказать, характер и подробности этого драматического столкновения; но для того, чтоб оно имело реальный вид, свойственный историческому делу, необходимо было связать его с живыми типами. В области искусства одни только типы сообщают достовер-

ность как содержанию произведения, так даже и историческому факту, если он составляет часть содержания. К сожалению, и князь Шуйский, и Борис Годунов выражают великолепно у автора драмы свои противоположные качества, – один – исходя из понятия о себе как о честном, родовитом боярине, другой – понимая свое назначение в русской истории, но до типов, в настоящем смысле этого слова, они не выросли и не выросли вследствие именно слишком большого великолепия своих признаний и откровений.

Чего ждет читатель от образа благородного консерватора тех времен? Не нужно быть ни поэтом, ни художником, для того чтобы отвечать на этот вопрос. Мы ждем в подобном лице отражения всех тех увлекательных сторон русского быта, за которые люди клали свои головы и готовы были жертвовать не только своим существованием, но и существованием своих семей и родов. Нам необходимо видеть в нем пример, как люди этого порядка жили на основании собственных начал, по каким соображениям считали они свои убеждения залогом народного единства и величия и как относились к закоренелому невежеству, диким страстям и коварным, предательским замыслам, которые собирались, заведомо для истории, под знаменем этих же самых начал. Ничего подобного мы не узнаем от князя Ивана Шуйского, представленного графом Толстым. Вместо ответа на эти запросы, мы имеем тут откровения совсем другого рода. Князь Иван Шуйский является рыцарем с такими идеально-высокими качествами

души, что они мешают ему быть главой партии и особенно не позволяют нести на себе обязанности вожака недовольных умов. Он так чувствителен к обаянию теплого женского слова (царицы Ирины во II-м акте), проявлению прямого душевного благородства (царя Федора), так безоружен, когда взывают к его чести и честному слову, что под первым впечатлением два раза жертвует умилением своим делом, собою и многочисленными своими сторонниками. Особенно *религия честного слова*, ему навязанная, может дать справедливый повод к возражениям и, конечно, не с целью умалить в чем-либо нравственное величие наших предков. У них и кроме нее остается еще много высоких качеств: они умели терпеть страшные казни и не смиряться пред палачами; они представляют нам образцы сильных, закаленных характеров, отстаивавших всякое дело, доблестное или крамольное, хорошее или дурное, до последней крайности, всеми наличными силами; но служить отвлеченному принципу, бесплотной идее, вроде понятия о святости чести или честного слова, они не могли уже потому, что имели весьма реальное представление об этих отвлеченностях. Честь заключалась для них в сбережении своего родового положения и унаследованных общественных прав, так как бесчестие состояло в потере настоящего своего места между людьми. Все это граф Толстой знает, конечно, лучше нас; но желание приравнять знаменитых русских людей к знаменитостям западной цивилизации, по всем пунктам нравственной доблести, так силь-

но у него, что он не усомнился внушить Федору мысль допытаться истины у Шуйского, затронув щекотливость его чести, и не усомнился показать московского боярина, для совести которого честное слово обязательнее целования креста и иконы. Князь Шуйский сознается во всех своих замыслах и изменах против Федора, как только царь объявляет, что одного слова его достаточно для уничтожения существующих на него доносов и подозрений.

Черта превосходная, и мы по праву можем любоваться ею, как и многими другими, находимыми в Иване Шуйском, но что из того? Чем великолепнее черты, подаренные ему автором, тем более удаляется он от типического выражения, которого мы ищем в одном из самых замечательных противников Борисовой системы; но все же участь князя Шуйского в трагедии еще лучше участи его врага и убийцы, Годунова, этого безмерного честолюбца, находящего оправдание для всех своих преступных надежд и посягательств в идее преобразования государства, которая наполняет его душу.

Какие требования возникают сами собой при появлении подобного образа в драме? Прежде всего нам необходимо видеть родовую черту, которая отделяет Бориса Годунова, во-первых, от реформаторов других стран, а во-вторых, от преобразователей, являвшихся в русской земле до него, как Иван Грозный, и тех, которые являлись после него, как Никон или Петр Великий. Эта родовая черта важна особенно тем, что одна она и способна составить

для Бориса нравственную физиономию, не похожую ни на какую другую в мире, а потом она же только и могла бы указать свойство, сущность и характер преобразовательных идей, возможных в его время¹. Но этой черты мы не имеем также точно, как не имеем и других необходимых подробностей для типического лица. Мы не боимся провиниться в излишней требовательности, если скажем, что желали бы видеть, как государственная мысль Годунова устроила его понятия, склад ума, жизненную обстановку. Никто также, полагаем, не откажет нам в праве искать в образе Бориса указания, насколько Борис еще принадлежал старому миру и насколько он из него выделился. В трагедии нашего автора всем этим требованиям, конечно, не превышающим его сил, предназначен удовлетворять один монолог Бориса при беседе его с сестрой-царицей, о которой мы уже говорили. Монолог превосходен, но он не отвечает ни на что, потому что в поэтической своей общности мог бы быть произнесен каждым нововводителем из какой угодно эпохи и страны, разумеется, с изменением некоторых исторических подробностей. Весьма мало обрисовывают также личность Годунова

¹ Эта черта, например, не допустила бы в лице Бориса ни малейшего оттенка, который бы напоминал собой старый тип кардинала Ришелье, с его министерскими замашками, угрозами покинуть дела и манерой побеждать упорство короля, показывая вдали массу бумаг и дел, его ожидающих, что все, будучи усвоено Годуновым, делает из последнего, конечно, против воли и намерений автора, эффектную фигуру, перенесенную в Московское царство из какого-то другого порядка жизни и существования.

и его крутые меры, злодейская решимость, коварные способы достижения своих целей, очень горячо и бойко изображенные автором; как все другое, и они не подвигают образа, потому что на них не видно печати Борисова характера. Все они такого рода, что могут принадлежать одинаково человеку с государственным умом и человеку, в сущности, пошлому, злодею по природе своей и злодею по стечению обстоятельств, реформатору в душе и гонителю всякого движения. Что же выходит при этих условиях из всей поэтической работы графа Толстого, весьма ценной по краскам, широте и бойкости кисти?

Выходит следующее: так как оба представителя противоположных направлений, и Шуйский, и Годунов, написаны в одной манере, то они и становятся похожи друг на друга, как братья. Они говорят различное, действуют в противоположном смысле, но общность их происхождения из поэтической работы, чуждающейся реальной стороны предметов и образов, роднит их между собой до поразительного сходства. Актер, который проникся ролью Шуйского, весьма легко и не изменяя тона, может переменить ее на роль Годунова: вдумываясь в особенности этих характеров, в жизненные черты, обыкновенно разделяющие людей, тут не предстоит надобности. Таковых собственно нет, а есть пышное, великолепное олицетворение понятий о том или другом характере, причем олицетворение уже не носит на себе, по обыкновению, никаких признаков жизни или природы. Понятно, что

близнецы, созданные автором, не могли, несмотря на весь талант его, дать какое-либо реальное дело и содержание для трагедии. Неоткуда было явиться, не за что было держаться реальному изображению исторической борьбы между началами при таких представителях ее, которые едва-едва сохраняют на себе окраску жизни и движутся в сфере существования, для них нарочно придуманной автором. Поневоле приходилось создавать искусственную завязку и при этом руководиться выбором такого изображения борьбы двух политических течений, которое, по живости, образности и эффективности своей, заставило бы читателей позабыть о противоречиях с условиями старинной русской жизни. К этому именно и приведен был неизбежно автор, как мы старались указать то выше.

Кончаем наш разбор трагедии одним и необходимым замечанием. Мы нисколько не думаем отказывать графу Толстому в верном *историческом чувстве*, которое, по нашему мнению, гораздо важнее для производства драмы, чем даже выбор или глубокое знание исторического факта, назначенного составлять ее содержание. Все признаки исторического чутья у него несомненны и очевидны – но автору недостает только выдержки для того, чтоб оно сделалось источником его вдохновения при создании всех других подробностей драмы и, главное, – всех других образов, которые единственно из него и могут получить нужную им жизнь, правдивость и достоверность.