

ПОМЕТЫ БЛОКА НА ПЬЕСЕ Н. Г. ВИНОГРАДОВА «ЦАРЬ ПЕТР ВЕЛИКИЙ»

(СЦЕНА «ЦАРЬ И СЫН»)

Сообщение А. Е. Парниса

В марте 1918 г. Блок начал сотрудничать в Репертуарной секции Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса в качестве члена секции, а затем как ее председатель и член коллегии ТЕО. Одной из главных задач Репертуарной секции, которую возглавил Блок, была разработка нового репертуара. Многообразная работа Блока в ТЕО нашла выражение в написанном им в «Воззвании Репертуарной секции», в статьях и докладах того периода, в рецензиях на новые пьесы, в редактировании сборника «Репертуар», в разработке репертуарных списков, в организации издательской деятельности и т. д.¹

В мае 1919 г. начинающий драматург и режиссер Н. Г. Виноградов (1893—1967)² передал на рассмотрение Репертуарной секции ТЕО свою трагедию в стихах «Царь Петр Великий» («Российский Прометей»). Одновременно он подал эту трагедию на конкурс мелодрамы³.

Первая пьеса⁴ молодого драматурга привлекла внимание М. Горького, А. В. Луначарского, В. Э. Мейерхольда, Ф. И. Шалипина, А. М. Ремизова, М. А. Кузмина, Н. С. Гумилева, В. В. Хлебникова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Ю. М. Юрьева, П. С. Когана, С. Э. Радлова, К. С. Петрова-Водкина. В их числе был и Блок.

7 сентября 1919 г. Блок в письме к Н. А. Нолле, отвечая на ее вопрос, писал: «„Российского Прометея“ я знаю, да, он очень интересен. Поставить его нельзя, но я не помню времени моей жизни, когда русский театр не стремился бы поставить то, что нельзя. Таковы уж русские „искания“. Результат их пока заключается в том, что театр русский отвык ставить то, что можно и должно, и поставить сейчас Островского редко кто сумеет»⁵ (см. наст. том, кн. 2, с. 340). Как всегда у Блока, высказывание о внешних явлениях имеет и внутренний, «блоковский» смысл, имеет, так сказать, обратный адрес: ведь и драматургия Блока предлагала поставить то, что «нельзя».

Официальную рецензию Блока на пьесу Виноградова обнаружить не удалось. Возможно, такой рецензии не было вовсе, так как поэт, познакомившись с автором трагедии еще в начале 1918 г., мог сообщить ему свой отзыв устно. Как выяснилось, Виноградов поначалу предоставил Блоку не полный текст своей трагедии, а только одну из центральных сцен и подробный план, составившие, условно говоря, первый вариант трагедии, над которой он продолжал работать.

Сохранился авторизованный машинописный экземпляр этой сцены под названием «Царь и сын» (Сцена из трагедии «Царь Петр Великий») с многочисленными пометами Блока⁶, которые представляют значительный интерес (в частности, в связи с темой Петра⁷ и темой «возмездия», а также с эстетическими воззрениями поэта).

В «Записных книжках» Блока есть ряд свидетельств о встречах его с Виноградовым и безоценочные упоминания трагедии о Петре. На основе этих данных, дополнительных разысканий, а также анализа маргиналий Блока на машинописи сцены «Царь и сын» можно реконструировать творческую историю трагедии, без чего нельзя восстановить картину отношения Блока к Виноградову и его пьесе, а уж затем, на примере этих отношений, получить дополнительные сведения о взглядах Блока на современную драматургию.

Весной 1918 г. бывший артиллерийский офицер Виноградов, выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета (1914) и участник первой мировой войны, поступил в студию П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской и делал в руководимом ими Передвижном театре свои первые актерские и режиссерские шаги. Впоследствии Виноградов стал помощником П. П. Гайдебурова по Инструкторским курсам и одновременно учился на Курсах мастерства сценических постановок, возглавляемых В. Э. Мейерхольдом⁸.

Увлеченный замыслом мистериального героико-монументального театра, Виноградов искал возможности реализовать свои идеи — работал над трагедией о Петре и пытался создать массовый импровизационный театр.

В декабре 1918 г. он предложил Агитпрому Политуправления Петроградского военного округа организовать театрално-драматическую мастерскую. Ее официальное открытие состоялось 11 февраля 1919 г. — это был первый массовый политический театр и фактически первый театр Красной Армии. В мастерской преподавали и консультировали В. Э. Мейерхольд⁹, В. Н. Соловьев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. Б. Шкловский, Н. Н. Бахтин и др. Руководимая Виноградовым мастерская осуществила ставшие знаменитыми две инсценировки: „Свержение самодержавия“ (12 марта 1919) (это представление прошло до конца 1919 г. более 250 раз) и „III Интернационал“ (11 мая 1919), которые известны в истории советского театра как первые „массовые действия“, вышедшие на площадь¹⁰. Об этом Виноградов с характерной для него повышенной патетикой подробно рассказал в 1966 г. в документальной повести „Красноармейское чудо“¹¹.

В середине 1918 г. Виноградов начал писать трагедию „Царь Петр Великий“, работа над которой продолжалась более года. Среди тех, кого Виноградов познакомил со своей трагедией еще на начальном этапе работы над нею, был и Блок.

Двадцатого июня 1918 г. Блок отметил в записной книжке: «Вчера Ник(олай) Глеб <ович> Виноградов приносил мне для прочтения сцену из трагедии „Царь Петр Великий“; третьего дня я его встретил в Народном доме (он подошел)» (ЗК, 413). Следующая запись о Виноградове помечена 8 июля 1918 г.: «Пьесу Виноградова передать швейцару (с моими пометками)» (ЗК, 415). Возможно, в этот период были и другие контакты, так как на последней странице указанной машинописи (сцена „Царь и сын“) имеется сделанная рукой Блока карандашная запись телефона и фамилия автора: „539—18. Николай Глебович Виноградов“.

Кроме указанной сцены с многочисленными пометами Блока, сохранился также подробный первоначальный план будущей трагедии, напечатанный по старой орфографии и датированный 1918 г.¹² На этом плане нет никаких блоковских помет, но надо думать, Виноградов познакомил с ним Блока, — возможно, по другому экземпляру.

Через год, уже после окончания работы над трагедией о Петре (май 1919), Виноградов вновь давал ее Блоку для прочтения. Об этом свидетельствуют две записи Блока 1919 г. 10 июня Блок отметил, что его посетил Виноградов (ЗК, 463). По всей видимости, в этот день Виноградов оставил Блоку окончательную редакцию своей трагедии, так как через месяц, 15 июля, Блок заносит в книжку запись о возврате рукописи: „Виноградову — его пьесу через <Всеволода. — А. П.> Рождественского“ (ЗК, 466). Экземпляр окончательной редакции трагедии о Петре, который читал Блок, не сохранился.

Итак, в июне-июле 1918 г. Блок познакомился с материалами к трагедии Виноградова (одна из сцен и первоначальный план), а в июне-июле 1919 г. — с окончательной ее редакцией.

Хотя в записных книжках Блока трагедия Виноградова никак не характеризуется, блоковская оценка этого произведения, как видно из цитированного его письма к Нолле, была положительной, правда не без оговорок. Важно отметить, что ответ Блока на запрос Нолле был написан уже после его знакомства с окончательной редакцией трагедии о Петре, когда Блок уже не работал в ТЕО, и его отзыв никак не был связан со служебными обязанностями.

В записных книжках Блока есть еще одно свидетельство о его встрече с Виноградовым, но уже без упоминания о трагедии. 20 февраля 1919 г. Блок отметил: «Бюро. Длинное заседание с <товарищем> Виноградовым и всеми (разговор главный о том, можно ли учить драматургии)» (ЗК, 450). Эта запись также связана с темой наших заметок.

16 февраля 1919 г. Блок сложил с себя обязанности председателя Репертуарной секции, но продолжал участвовать в ее работе, оставаясь членом секции и ответственным редактором сборника ТЕО „Репертуар“. В своей записи Блок, по-видимому, говорит о заседании Репертуарной секции, на котором выступил И. Новиков с докладом и проектом создания драматургической школы или мастерской драматургов. И хотя точная дата доклада И. Новикова неизвестна, а в опубликованных в феврале материалах об этом (текст проекта и прения по докладу) не упоминаются ни Блок, ни Виноградов¹³, блоковская запись, надо думать, относится именно к этому проекту. Для Блока вопрос о драматургической школе был крайне важен.

Приблизительно в это время (конец 1918 — начало 1919 г.) Блок согласился принять участие — вести „Беседы о поэтических опытах учащихся“ — в другой драматургической школе, которая проектировалась на Курсах мастерства сценических постановок, организованных при ТЕО. Кроме Блока, в этой драматургической мастерской должны были читать лекции А. М. Ремизов, Н. С. Гумилев, С. Э. Радлов, и предполагалось привлечь к работе Ф. Сокогуба и М. А. Кузмина¹⁴. Этот интересный проект осуществлен не был.

Упомянутый в записи Блока Виноградов, по-видимому, выступил на этом заседании (20 февраля) с идеями, которые он разрабатывал в организованной им красноармейской театрально-драматургической мастерской и которые легли в основу ее программы, — идеями свободного коллективного творчества и драматургической импровизации самих участников постановок¹⁵.

В первом письме-манифесте о создании мастерской, обращенном к видным деятелям искусства (такое письмо в январе 1919 г. было также послано и Блоку¹⁶), Виноградов декларировал задачи мастерской, по его собственному определению, в «возвышенно-агитационном стиле»: «<...> создать собственных драматургов, которые должны настолько же превзойти Эсхила, насколько идеи, одушевляющие пролетарскую Красную Армию, выше идей рабовладельческого общества древнегреческих Афин»¹⁷.

Новаторские постановки Виноградова в созданном им массовом политическом театре, где драматургия, конструкция и текст всего представления вырабатывались на репетициях, а участники становились непосредственными создателями инсценировок, отчасти восходят к методу драматургической импровизации Н. Ф. Скарской¹⁸, но прежде всего эти театральные опыты Виноградова соответствовали духу, пафосу и стилистике революционных митингов той эпохи.

Монументальная трагедия о Петре, над которой (наряду с постановками в мастерской) работал в это время Виноградов, также была формой героического «массового действия». Задача «превзойти Эсхила» являлась не только творческой установкой мастерской — Виноградов и в трагедии о Петре покушался на решение этой задачи. Обращение Виноградова к теме Прометеева деяния не случайно, оно было в высшей степени характерно для революционной эпохи с ее напряженной патетикой¹⁹. Мотив Прометея, превратившийся в окончательной редакции трагедии о Петре в ее лейтмотив, и дал, видимо, пьесе ее другое название — «Российский Прометей».

Как указывалось, работа над трагедией «Царь Петр Великий» («Российский Прометей») была закончена в середине мая 1919 г. и тогда же подана на организованный Горьким конкурс мелодрамы²⁰. Трагедия Виноградова, вероятно, получила на этом конкурсе поощрительную премию, а Репертуарная комиссия ТЕО рекомендовала ее к постановке в больших театрах²¹ и к печати²².

О положительном отзыве Горького Виноградов вспоминал: «Внимание Горького привлек „Петр“ и мои идеи о трагедии»²³. В печати того времени неоднократно сообщалось²⁴, что трагедия Виноградова заинтересовала Горького и Шалапина, членов жюри конкурсов мелодрамы, но документальных сведений о ее премировании обнаружить не удалось. В опубликованных результатах конкурса приводились разноречивые сведения²⁵, не упоминается эта трагедия и в коротких рецензиях Горького на конкурсные пьесы²⁶. Несомненно, трагедия о Петре и послужила поводом для того, чтобы члены жюри конкурса (Горький, Шалапин, Юрьев) сблизились с ее автором весной — летом 1919 г. (до этого они бывали лишь на постановках в мастерской)²⁷.

Так или иначе трагедия о Петре была явно выделена (или отмечена) на этом конкурсе²⁸.

В том же июльском номере газеты «Жизнь искусства», где была помещена статья Блока «Размышления о скудности нашего репертуара» (V, 284—291), появилось сообщение: «Репертуарной секцией Театрального отдела Наркомпроса одобрены к постановке следующие пьесы: «Русский (sic!) Прометей» для Большого театра <...>»²⁹.

Именно в это время (в начале июля) Блок, уже покинувший ТЕО, вторично читал трагедию Виноградова и, возвращая ее автору, должно быть, сообщил ему свои замечания, которые нам неизвестны.

Между тем сохранился отзыв А. М. Ремизова, в ту пору сотрудника Репертуарной секции ТЕО. Не исключено, что Блок и Ремизов обсуждали трагедию о Петре молодого драматурга, так как в упоминавшейся записи от 10 июня 1919 г. указано, что Виноградов, принесший поэту в тот день, как теперь ясно, окончательную редакцию «Российского Прометея», пришел к Блоку от Ремизова (ЗК, 463).

Ремизов дал трагедии высокую оценку: «Трагедия преисполнена театром и музыкой. Кратка, стремительна и живописна. Читая, не выпустишь из рук книгу, смотря, не оторвешься».

Действие и хор — узел шутовства, святости, кощун и вдохновения.

Центр действия Петр — сначала только с богом, потом поднявший до бога, прозорливец, гигант, чудотворец.

И рядом Алексей, бунтующий инок, против отца.

Петр не жертва рока, он сам рок — водитель судеб, падающий под бременем поднятого труда только потому, что человек.

Восторженное настроение дают мотивы хоров, неразрывно вплетенные в движение действия.

Но насколько бурлит все действие, настолько тихи и неподвижны слова.

Предисловие к пьесе вдохновенно.

Пьесу можно рекомендовать для больших театров»³⁰.

Трагедия Виноградова находилась под очевидным воздействием театра Ремизова (прежде всего его «Царя Максимилиана», созданного в конце 1918 г.), и это, разумеется, должно было заинтересовать самого Ремизова³¹.

Сохранились также и две другие рецензии на трагедию — А. В. Луначарского³² и М. А. Кузмина³³ — в основном отрицательные.

Луначарский в отзыве-письме к Виноградову, отмечая некоторые «очень сильные тексты», говорит о «внутренней идейной несостоятельности» трагедии, а главное — о том, что он считает ее «перепевом на роман и драму Мережковского «Петр и Алексей»³⁴. Трагедия о Петре Виноградова — своевременная попытка решить проблему человекобога, впервые поднятую в русской литературе Достоевским и широко разработанную Мережковским. В работе над трагедией Виноградов действительно использовал опыт Мережковского, автора исторических романов, использовал идеи, мысли и даже стилистические клише из «Петра и Алексея», но при этом Виноградов, человек другой эпохи и мировоззрения, очень далек от идеологических построений Мережковского, а в ряде случаев откровенно полемизирует с ними³⁵.

Кузмин в своей рецензии также предъявляет автору трагедии серьезные требования, перечисляя существенные недостатки пьесы: «явное тенденциозное и фантастическое отношение к историческим лицам», «небрежный и бессильный стих», «полную замену характеров отвлеченными типами», «ремарки, пестрящие страшно интеллигентными, не со вкусом брошенными словами, расхолаживающими внимание», причем «самые слова, то, что говорят герои, бесконечно ниже того, что они должны были бы говорить»³⁶ и т. д. И в то же время он признает, что трагедия «поражает трагичностью, широтой, оригинальностью, сжатостью театрального захвата», и добавляет: «не только по замыслу, но и по сценическому осуществлению — это явление редкое и замечательное», «это — действие символическое и литургическое и как таковое прекрасно и убедительно»³⁷.

И Луначарский, и Кузмин, отмечая серьезные недостатки трагедии, все же признают талантливость ее автора, а это, по слову Кузмина, «заставляет повышать требования к нему»³⁸.

Несмотря на отмененные идеологические просчеты и слабость художественной формы, трагедия Виноградова отвечала в определенной мере театральным идеям и начинаниям первых лет создания советской театральной культуры.

Луначарский в том же письме к Виноградову затрагивает важную проблему монументального героического театра, которая в то время волновала очень многих, в том числе автора письма и его адресата, и говорит о необходимости устроить дискуссию «для обсуждения вопросов монументального театра, истинно народного театра действ и мистерий, который должен осуществиться, в который все мы верим, который все мы будем строить <...>»³⁹.

Еще в 1914 г. у Горького и его сподвижников возникла идея создать «театр классической трагедии, высокой комедии и романтической драмы». Эти замыслы отчасти воплотил в 1918 г. актер Ю. М. Юрьев в двух постановках созданного им «Театра трагедии» («Царь Эдип» Софокла и «Макбет» Шекспира)⁴⁰. Внимание Блока привлекли «Театр трагедии» и актерская игра Юрьева — «представителя — по слову поэта — классической традиции в театре» (VII, 386)⁴¹.

На базе недолго просуществовавшего «Театра трагедии» в феврале 1919 г. по инициативе Горького и М. Ф. Андреевой был создан Большой драматический театр, а одним из его директоров и председателем режиссерского управления стал Блок (с апреля 1919 г.).

Концепция героического театра Горького, несмотря на некоторые существенные различия, в основном совпадала с идеями героико-романтического театра, которые Блок декларировал в своих программных статьях о театре периода БДТ и речах перед актерами и зрителями-красноармейцами⁴². И Блок и Горький считали, что основой репертуара БДТ должна стать

главным образом классическая драматургия, и в то же время они внимательно следили за рождающейся новой драматургией — принимали деятельное участие в драматургических конкурсах и рецензировали пьесы начинающих драматургов⁴³.

Театральная теория и практика Виноградова, хотя и не восходили прямо к замыслам Горького, Блока и Юрьева, но некоторыми своими сторонами перекликались с программой создания героического театра, инициаторами и пропагандистами которого они были⁴⁴.

Не случайно в красноармейской мастерской после постановки первого массового действия Виноградов планировал поставить Пушкина и Шекспира, рассматривая в одном ряду революционное героическое представление и трагедии классического репертуара: «Мой путь от „Свержения“ к „Борису“ и <...> „Гамлету“»⁴⁵.

История создания трагедии Виноградова связана также с еще одним знаменательным замыслом Горького — программой так называемых исторических картин, в осуществлении которой Блок, как известно, принял деятельное участие⁴⁶. Это был проект грандиозного цикла инсценировок для театра и кино из истории мировой культуры (предложено было около 300 тем).

Первое краткое сообщение о докладе Горького «История культуры в картинах», состоявшемся 3 марта 1919 г. на Большом художественном совете в Отделе театра и зрелищ, появилось в печати 6 марта⁴⁷. В течение марта — апреля на заседаниях этого Совета несколько раз обсуждался проект Горького, и была создана специальная комиссия в составе Горького (председатель), М. Ф. Андреевой, С. Ф. Ольденбурга, А. А. Блока, Н. С. Гумилева, А. Н. Тихонова, К. И. Чуковского, Е. Н. Замятина и К. А. Марджанова (режиссер) по выработке обширной программы инсценировок. Блок активно включился в работу Комиссии по составлению исторических картин и в разработку плана инсценировок. Уже 9 марта 1919 г., т. е. сразу же после первого доклада Горького о картинах-инсценировках, Блок сделал следующую запись: «План картины из средних веков (Франция), — предложение Горького» (ЗК, 452). С этого дня Блок дважды в месяц участвовал в работе секции «Исторические картины». Он составил общий план «Исторических картин», написал пьесу «Рамзес» («Сцены из жизни древнего Египта»), сделал набросок сценария из истории религиозной жизни Франции, наметил план историко-культурной инсценировки об изобретении лодки, задумал темы из русской истории времен Ивана Калиты и Куликовской битвы, разработал сценарные варианты легенды о Тристане и Изольде, писал отзывы о предложенных другими авторами инсценировках⁴⁸.

Как выясняется, в период окончания работы над трагедией о Петре (март — первая половина мая 1919) Виноградов придерживался не только условий объявленного конкурса мелодрамы (февраль 1919), но также и ориентировался на задуманную Горьким программу инсценировок истории мировой культуры, учитывая ее (программы) тематические и идеологические задачи и установку на широкую массовость исполнения.

Программа была объявлена в марте 1919 г., а ее темы были раскрыты в печати лишь в мае того же года. Только 22 мая 1919 г., через два с половиной месяца после первого доклада Горького об инсценировках, в печати впервые появился подробный, с указанием тем, отчет о горьковском замысле — обширная информация по его очередному, майскому докладу⁴⁹. Среди предложенных тем были две (одна — из жизни Петра — «Петровская ассамблея», другая — миф о Прометее), в той или иной мере связанные с темой, которую Виноградов разрабатывал в своей трагедии. Но, как отмечалось, Виноградов еще 15 мая закончил трагедию о Петре и в тот же день подал ее на конкурс мелодрамы. Несомненно он, в то время уже активный участник театральной жизни Петрограда, не мог не знать задолго до газетного отчета о списке и содержании тем горьковского проекта. Именно в это время (март — начало мая) Горький и члены Большого художественного совета (Андреева, Шалапин, Юрьев), принимавшие участие в обсуждении проекта инсценировок, неоднократно посещали, как указывалось, руководимую Виноградовым мастерскую — 16 марта присутствовали на премьере «Свержения самодержавия», а в апреле принимали участие в репетициях «Бориса Годунова»⁵⁰.

В сентябре в итоговой статье Горького «Инсценировка мировой культуры», где подробно излагались темы всей программы для пьес, сценариев, живых картин и пантомим, по-прежнему в числе других указывались миф о Прометее и «петровский» цикл: «Петр Великий — ряд картин: Хованщина. Казнь стрельцов. Строение Петербурга. Ассамблеи. Петр и Алексей. Вешутейший собор»⁵¹.

Естественно возникает вопрос: почему Горький в сентябре, уже после того, как он еще в мае — июне познакомился с поданной Виноградовым на конкурс трагедией о Петре и одобрил ее, продолжал считать, что тема «Петр и Алексей» и примыкающая к ней «Всешутейший собор», а также миф о Прометее оставались неразработанными?

По определению Горького, автор инсценировки должен был «до мелочей воссоздать историческую обстановку представляемой эпохи»⁵². Несмотря на обращение к жизни Петра I и идеологическую близость с проектируемыми инсценировками, трагедия Виноградова, однако, не отвечала принципу историчности, положенному в основу структуры такого рода произведений. Виноградов не ставил перед собой исторических задач, напротив, в предисловии к трагедии он писал: «Взяв историческую канву, автор свободно играет как действующими лицами, так и событиями сообразно своему художественному плану»⁵³.

Впоследствии Горький, видимо, не требовал от инсценировок соблюдения принципа историчности в такой чрезмерно строгой формулировке. Любопытно, что только через год после объявления в печати о проекте инсценировок и знакомства с «Русским Прометеем» Горький сообщил на заседании редколлегии секции «Исторических картин» (7 мая 1920 г.), что Виноградов написал пьесу о Петре Великом⁵⁴. Надо думать, эта трагедия заинтересовала Горького прежде всего тем, что в ней удачным образом синтезированы две темы из общего плана «исторических картин».

Трагедия о Петре, а также агитационные инсценировки из истории недавних революционных событий, осуществленные Виноградовым на площадях, откровенно перекликаются, несмотря на функциональные различия, с этим горьковским замыслом. Такое неслучайное совпадение (героическую тематику диктовала эпоха) должно было не только убедить Виноградова в своевременности избранной им темы, но и в необходимости усилить одну из идейных линий трагедии — линию Прометеева деяния.

Трагедия Виноградова, созданная в переломную эпоху, несет в себе черты этого перелома. С одной стороны, она представляет собой как бы реликт русского символизма, его драматургического арсенала, его театральных утопий. Очевидна, например, связь трагедии Виноградова и его постановок с концепцией «всемирного действия» (первоначально «соборного действия») — грандиозным проектом «театра будущего», разработанным Вяч. Ивановым⁵⁵. В своей театральной и драматургической практике Виноградов продолжает и доводит до некоего предела идеи Вяч. Иванова о «соборном хоровом действе» (ориентировка на античную трагедию, сказавшаяся в особой конструктивной роли хора, стремление разрушить рампу и уничтожить условность, разделяющую актеров и зрителей, перенести действие на площадь и вовлечь в него зрительскую массу и т. д.). «Постановочный утопизм» Виноградова справедливо (и мягко) отмечает А. В. Луначарский в письме к автору трагедии: «Ваши грандиозные мечты о новом театре идут параллельно с мечтами многих...»⁵⁶.

С другой стороны, Виноградов пытается связать свою трагедию с идеологией революционной эпохи, с пафосом революционного обновления мира, с особенностями театральной практики первых послеоктябрьских лет. Вот так — на пересечении традиции русского символизма и художественных поисков новой эпохи — и возникает трагедия Виноградова о Петре.

Виноградов сталкивает образы старой и новой Руси, подвижническое самоограничение (Алексея) и подвиг безграничного освобождения (Петра), искусно вплетая в этот конфликт хор раскольников и хор шутов («всешутейший собор»). Он извлекает из столкновения антагонистических сил целый каскад идеологических обертонов, которые создают своего рода напряженное поле вокруг главного лейтмотива трагедии — титанической борьбы Петра, бросившего вызов «божественному Промыслу во имя неограниченной свободы человеческой воли»⁵⁷. По этому поводу Луначарский резонно замечает, что «из Алексея и Петра никогда не выйдет титанических личностей прометеевского характера»⁵⁸. Блок, конечно, должен был ощутить близость проблематики трагедии о Петре — «свобода, свобода, эх, эх, без креста!» (III, 350) — к своей собственной. Быть может, Блок заметил и то, что на пути к «свободе без креста» Петр Виноградова подобно Петрухе из «Двенадцати» переступает через убийство самого близкого человека. Напомним, что с именем их общего покровителя — апостола Петра — евангельская легенда связывает убийство; в контексте христианской образности перекличка одноименных героев Блока и Виноградова неизбежна.

Как известно, один из самых парадоксальных моментов поэмы — это появление Христа во главе двенадцати, освящающее путь героев и превращающее «греховное» в «богоугодное».

Подобным образом осмысляет и Виноградов трагедию своего героя: «Петр доходит до кощунственной и дерзновенной мысли: величайший подвиг во имя божественных законов в то же время — величайшее преступление против тех же законов. Пример: Авраам и Исаак. Во имя любви к Богу Авраам готов на величайший подвиг — принести в жертву сына. Этот подвиг в то же время преступление — сыноубийство. Так и Петр для утверждения Петрова дела жертвует сыном своим, совершая и подвиг, и преступление одновременно»⁵⁹.

Поскольку образ Петра занимал известное место в творческом мышлении Блока, он, надо полагать, с интересом относился ко всякой попытке интерпретировать этот образ.

Не прошла мимо Блока, должно быть, и тема «возмездия», пронизывающая трагедию Виноградова, но трактуемая у него, правда, несколько по-иному, чем у Блока. Не пытаясь реконструировать неизвестные нам замечания поэта о последней редакции пьесы Виноградова, отметим все же любопытный пример — совпадение образных соотнесений у Блока и у Виноградова.

Размышляя над сводным текстом народной «Комедии о царе Максимилиане и непокорном его сыне Адольфе» (обработка В. В. Бакрылова), Блок установил своего рода параллелизм между образами этой комедии и персонажами русской истории: «Максимилиан — Петр <...> Адольф — народ (царевич Алексей, стремление в пустыню, раскол, пугачевщина и революционный дух) <...> Адольф — с одной стороны — носитель массового сознания; с другой — в нем личные черты (царевич Алексей, сын Петра); бунт личности — раскольниковый, разбойный, революционный» (VI, 480—482)⁶⁰.

Виноградов, идя, так сказать, в обратном направлении, открывает аналогичность конфликта своей трагедии с ситуациями народной комедии и отмечает (на полях плана «Царя Петра Великого») эту комедию как один из источников собственной пьесы: «Вывод из „Царя Максимилиана“».

В полном тексте трагедии (1919) обнаруживается и откровенная цитата из Блока. Шут Балакирев обращается к главной вопленице, персонажу без слов — «страшной, старой, безобразной бабе», — со словами: «Эй, баба толстая, святая Русь!». Трудно предположить, как сам Блок отреагировал на такое прямое заимствование, но так или иначе эта непосредственная отсылка устанавливает генетическую связь «Российского Прометея» с образной системой «Двенадцати».

И еще одна аналогия, раскрывающая «блоковский» слой в трагедии о Петре. Предвосхищая приводимый нами далее подробный анализ маргиналий Блока, укажем на примечательную помету, относящуюся к пророчеству царевича Алексея:

А дальше — бунт! Великий бунт российский!
Такой, что дрогнет мир! Померкнет солнце
Пред заревом пожаров диких! Бунт,
Царь-смута — вот наследие Петрово.

Против этих строк Блок написал: «Это место должно быть сильнее. Банальность ритма и слов». Такой несколько легкомысленный подход Виноградова к чрезвычайно значительной для Блока теме (ср. «Мы на горе всем буржуйам//Мировой пожар раздуем,//Мировой пожар в крови — //Господи, благослови!»), несмотря на идеологическую близость, несомненно, должен был показаться поэту и слабым, и «банальным». Особенно если учесть, что во время работы над «Двенадцатью» Блок вновь вернулся к «Пламени» П. Карпова и изображению широкого разлива стихийных сил в творчестве Л. Андреева⁶¹.

Из приведенных сопоставлений, обнаруженных параллелей и перекличек явствует, что молодой драматург в пору работы над трагедией испытал сильное воздействие Блока, и прежде всего его поэмы «Двенадцать».

Итак, тетрадка с машинописью Виноградова под заголовком «Царь и сын» (сцена из трагедии «Царь Петр Великий») была прочитана Блоком не позже 8 июля 1918 г. На полях этой тетрадки Блок оставил целый ряд помет, которые в настоящей публикации впервые вводятся в оборот (см. приложение). Эти пометы легко объединяются по смыслу в несколько групп.

Самая многочисленная группа помет — первая в количественном, а не в «качественном» отношении — пометы чисто «технологического» характера, уличающие автора трагедии в недостатке собственно стихотворного мастерства, прежде всего в неискусном употреблении пе-

реноса (enjambement). Напротив строк Виноградова:

Дух не спокоен мой: не вижу царства
Наследника по крови и по духу

— Блок ставит «NB» и отмечает: «перенос и расстановка слов». Действительно, поэтический слух Блока должен был оскорбиться переносом, ненужным и искажающим смысл: получается определенная бессмыслица — «не вижу царства». Несколько ниже Блок замечает: «тоже». Еще одна помета — «неловкий оборот» — фиксирует, в сущности, такое же разрушение стиховой целостности переносом, не имеющим никакой разумной мотивировки. Еще и еще Блок протестует против алогичных переносов, ставя на полях «стих?» или просто «?». Самая подробная блоковская запись этого рода как бы резюмирует все предыдущие и последующие пометы, относящиеся к переносу: «Опять переносы. Они слишком часты. Такого рода переносы надо допускать редко, и тогда они могут приобрести особый смысл».

Для Блока, романтического поэта, унаследовавшего великую традицию русского классического стиха, перенос был не компромиссом в борьбе с трудностями стихосложения, а особым и сильным средством стиховой выразительности, повышающим общительность стиха, его смысловый уровень: «могут приобрести особый смысл». Следует учесть также, что стих Блока в значительной мере соотносен со стиховой системой русского и цыганского романа, городской и фольклорной песни, которым перенос (enjambement) категорически противопоказан (как его, создающего противоречие между стиховой и музыкальной фразой, петь?). Кроме того, в блоковскую эпоху еще сохранялась инерция восприятия, свойственная традиции XIX в., по которой перенос (подобно, скажем, составной и каламбурной рифме от Пушкина до Минаева и дальше) был окрашен в иронические тона и «приличествовал» скорее юмористике, чем высокому стиху трагедии. Противоречие между высоким заданием трагедии и юмористической окраской переноса должно было остро ощущаться Блоком.

Через полтора года после чтения трагедии Виноградова Блок вписал в рукописный альбом Д. С. Левина, сотрудника издательства «Всемирная литература», шуточное стихотворение, которое так и называется «Enjambements»:

Давид Самуилыч! Едва
Альбом завели, — голова
Пойдет у Вас кругом: не раз и не два
Здесь будут писаться слова:
«Дрова» ⁶².

Комическое звучание переноса для блоковского слуха здесь выявлено достаточно определенно.

Апелляцию к собственному слуху находим и в такой помете Блока: «Этот стих приемлем, по крайней мере, на мой слух. Он мне звучит, а другие (отмеченные как неправильные) не звучат. А. Б.». Имеется в виду следующее место из сцены «Царь и сын»:

Бог Саваоф в Полтавском грозном гrome
Нам начертал: наука, правда, труд.
Сими стигиями вооружась,
Пред гордым строем просвещенных стран...⁶³

Следует предположить (с весьма высокой степенью вероятности), что на слух Блока «звучит» и «приемлем» лишь такой «испорченный» стих, который по звучанию приближается к тактовому, вошедшему в ритмическое мышление Блока не в последнюю очередь благодаря Г. Гейне (и традиции его русских переводов) и основательно разработанному самим Блоком.

Особо выделяет Блок сцену убийства царевича и отмечает: «В этой сцене, как она написана, есть хорошая сдержанность (например, экономия слов в ремарках)».

Другая группа помет связана со стилем трагедии Виноградова, причем, следует отметить, стилистика рассматривается Блоком не «технологически», а как сфера формирования художественного целого. Блок возражает прежде всего против отсутствия единства стиля, отсутствия стиля как системы, против стилистического эклектизма Виноградова.

Петр в трагедии говорит о России, «восставшей от гроба к бытию». Философский термин «бытие» несопоставим с «гробом» ни в его конкретном, ни в его метафорическом значении (естественно было бы сопоставить «бытие» с «небытием», а «гроб», скажем, с «пиром жизни»);

поставленные рядом, они контрастируют не столько по смыслу, сколько стилистически, и Блок замечает на полях: «Так книжно он, может быть, и не сказал бы». Дальше — еще: «опять книжно». Еще дальше — по поводу строчки «Свершает ныне вещей путь Россия»: «Петр не скажет». Дело тут, конечно, не в том, что Блоку достоверно известно, как Петр может сказать, а как — нет. Дело в другом: в выпадении этих «пышных» книжных оборотов из того стиля, который воспринимается Блоком как «достоверно петровский» в рамках данной стилистики.

Блок «ловит» Виноградова на очень любопытном случае «книжности» и стилистического эклектизма: автор трагедии вкладывает в уста своего героя литературные цитаты из текстов, созданных много лет спустя после Петра. Напротив строк трагедии:

Казнить? А судьи кто? Царя и сына

Пусть судит весь народ наш православный...

— Блок замечает: «Второй раз — классическое выражение (первое — «окно в Европу»). Лучше избегать этих сочетаний». Очевидные цитаты из *последпетровской* русской литературы воспринимаются в трагедии о Петре как анахронизмы — словно Петр воспитывался на Пушкине и Грибоедове⁶⁴.

Другая запись Блока на полях сцены «Царь и сын» вполне откровенно говорит о зависимости Виноградова от стиля исторических сочинений Мережковского: «Тут везде попадают слишком книжные обороты. Как будто, влияя Мережковского — так говорят люди в его романах». Помета по поводу фразы «ан промах-то антихристов!» — этого, по слову Блока, «сомнительного символа» — снова возвращает нас к Мережковскому.

Несколько позднее, в статьях «Большой драматический театр в будущем сезоне» (май 1919) и «О Мережковском» (21 марта 1920), Блок даст весьма высокую оценку роману Мережковского «Петр и Алексей» и его драме «Царевич Алексей»; более того, называя Мережковского «художником» (подчеркнуто у Блока) во второй из названных статей, он отмечает: «Место же это (т. е. занимаемое Мережковским место художника. — А. П.) для меня давно и бесповоротно определилось <...>» (VI, 393). Не вдаваясь в подробную характеристику отношений между Блоком и Мережковским (едва ли уместную в этом сообщении), следует отметить явно отрицательную оценку, данную Блоком Мережковскому летом 1918 г.: блоковское «давно и бесповоротно» становится сомнительным; упрек в излишней «книжности» адресован Виноградову как бы через Мережковского — ведь «так говорят люди в его романах». Если все многочисленные упреки в «книжности», оставленные Блоком на полях сцены «Царь и сын», подобно этому, ассоциировались у Блока с Мережковским, то, надо признать, за ними стоит другой, значительно более серьезный упрек — в некотором эллинизме, неосознанном подражательстве.

В пометах Блока на полях сцены «Царь и сын» чрезвычайно любопытно предложение «развить», «пояснить», «сказать отчетливей» фразу Виноградова «черт из тьмы татарской». В сущности, эта помета противостоит замечанию о Мережковском и сводится к тому, что Блок обнаружил у Виноградова нечто близкое себе. Образ «черта из тьмы татарской», действительно, на удивление блоковский, словно бы взятый из черновиков «На поле Куликовом» или с какой-то периферии образной системы этого произведения Блока. Обнаружив у Виноградова образ «блоковского» стиля, Блок одновременно отмечает недостаточную выраженность этого образа и предлагает «сказать отчетливей».

Итак, смысл блоковских маргиналий в целом следует рассматривать как констатацию утраты высокой поэтической культуры символизма его «запоздалым последователем». При этом, как было показано выше, работа Виноградова не могла не вызвать сочувствие Блока рядом своих качеств, не в последнюю очередь тем «триумфом свободного человека в Петре», о котором писал Луначарский. Следует напомнить, что пометы Блока относятся не ко всему тексту трагедии, а лишь к одной сцене первоначальной редакции трагедии. Тот же экземпляр сцены, на котором сделаны пометы Блока, и полный текст трагедии свидетельствуют, что Виноградов очень серьезно воспринял критические замечания Блока и внес в текст соответствующие поправки.

Ниже приводятся фрагменты из сцены «Царь и сын» трагедии Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» и пометы Блока. Орфография и пунктуация в публикуемых текстах унифицированы по современным нормам с сохранением индивидуальных особенностей стиля автора трагедии.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ О работе Блока в Репертуарной секции см.: Ю. К. Герасимов. Александр Блок и советский театр первых лет революции. — «Блоковский сб.», 1, с. 321—343; Н. Д. Волков. Блок в ТЕО. — В кн.: «Александр Блок и театр». М., 1926, с. 129—136; Н. И. Дикущина. Блок и Луначарский. — Наст. кн., с. 272; В. Степанов. Блок в ТЕО. — «Театральная Москва», 1921, № 4, 7—10 ноября, с. 3—4; С. Алянский. В театральной секции Наркомпроса. — В кн.: «Встреча с Александром Блоком». М., 1972, с. 60—67.

² Впоследствии он принял творческий псевдоним Н. Г. Виноградов-Мамонт.

³ В первые годы создания советского театра особый интерес вызывала романтическая мелодрама, с возрождением которой связаны имена Луначарского и Горького. Об условиях конкурса мелодрамы (автором текста программы конкурса и секретарем жюри был Горький) см. в газ. «Петроградская правда», 27 февраля и 4 марта 1919 г. и «Жизнь искусства», 28 февраля 1919 г. См. также статью Луначарского «Какая нам нужна мелодрама?» («Жизнь искусства», 1919, № 58, 14 января). Об отношении Блока к мелодраме см. в его докладе «Очерковая работа Репертуарной секции». — «Блоковский сб.», 1, с. 342.

⁴ Фактически его первым драматургическим опытом была пьеса «Святая Русь» («Минин и Пожарский»), 1911; запрещенная цензурой (не сохранилась). В архиве историка театра В. Н. Всеволодовского-Гернгросса находится авторизованный машинописный экземпляр трагедии Виноградова «Российский Прометей» (окончательная редакция) с дарственной надписью: «Другу-жене моей К(алерии) А(рсеньевне) Р(озовой)-В(иноградовой). Тебе посвящаю эту первую трагедию, завершение моего ученичества. Теперь ведаю меня, как Беатриче Данта, в сферы Театра-Храма. Н(иколай) В(иноградов)» (ЦГАЛИ, ф. 2640, оп. 1, ед. хр. 147, л. 1 об.).

⁵ Здесь Блок с глубокой проныей вновь касается вопроса о театральных «исканиях». Об этом, а также о принципиальной установке Большого драматического театра на классический репертуар Блок говорит в статье «Большой драматический театр в будущем сезоне» (май 1919) и в «Речи к актерам при закрытии сезона» (5 мая 1920). В этой речи он, как и в письме к Н. А. Полле, предостерегает актеров от самоцельных экспериментов: «В сладострастии «исканий» нельзя не устать; горный воздух, напротив, сберегает силы. Дышите же, дышите им, пока можно; в нем — наша защита, защита большого и тяжелого тела нашего театра, о который хлещут, как никогда еще не хлестали, высокие волны жизни» (VI, 401).

⁶ Находился у вдовы писателя Т. П. Воробьевой, любезно предоставившей ее для работы. Этот экземпляр — машинописный в виде сброшюрованной тетради в 22 нумерованные страницы с авторской карандашной правкой, сделанной чернилами подписью «Н. Виноградов. Петроград. 1918» и с карандашными пометами Блока. На печатной обложке тетради, изображающей Петра Великого, имеется авторская надпись «Материалы», сделанная синим карандашом, относящаяся, несомненно, к 1918 г. Текст напечатан по старой орфографии. Виноградов, внося правку в этот экземпляр и, очевидно, передавая исправленный текст машинистке, зачеркнул блоковские пометы карандашом. (Ныне — ЦГАЛИ, ф. 2542).

⁷ См. стихотворения «Петр» и «Поединок» (II, 141—145, 414—415), поэму «Возмездие» и стихотворение «Пушкинскому дому» (III, 330, 376, 609). О создании первых двух стихотворений и о связанной с ними статье Е. П. Иванова «Всадник» (альм. «Белые ночи». СПб., 1907) см. в его «Воспоминаниях об Александре Блоке» («Блоковский сб.», 1, с. 376—377, 387). См. также блоковскую оценку Петра в связи с рассказом Б. Садовского «Стрельчонки» (VI, 81—82).

⁸ Виноградов и его жена К. А. Розова окончили эти курсы в 1918 г. См. «Временник ТЕО Наркомпроса». Пг. — М., 1918, № 1 (ноябрь), с. 23.

⁹ Приводим свидетельство Мейерхольда о работе мастерской из его выступлений на первом всероссийском съезде по внешкольному образованию. «Мейерхольд, — сообщалось в отчете, написанном им самим, — передает далее впечатление свое от опытов петербургских красноармейцев, показавших новые опыты инсценировок пьес: они разыгрывались ими в любом месте, не считаясь с тем, есть сцена или нет ее. Мейерхольд, невольно сопоставляя игру красноармейцев с игрою средних профессионалов, отдаст предпочтение первым <...> В душах молодых актеров-красноармейцев трепещущий, подлинно-героический пафос дает театру новую жизнь». Цит. по ст. А. В. Февральского «Горький и Мейерхольд. (К истории их отношений)». — «Вопр. лит.», 1966, № 3, с. 182—183. Недавно опубликована стенограмма лекции с условным заглавием «О походе на театре» (прочитана 6 марта 1919 г.) (сб. «Теоретическое наследие В. Э. Мейерхольда». М., 1978, с. 35—41). Не исключено, что Мейерхольд читал эту лекцию в красноармейско-драматургической мастерской, так как из текста видно, что она адресована армейской аудитории.

¹⁰ О театрально-драматургической мастерской и поставленных ею инсценировках подробно писали в петроградской и московской печати периода гражданской войны, а также в советской театральной историографии. См.: «Массовые празднества». Л., 1926, с. 56—62; В. Всеволодский (Гернгросс). История русского театра. (Предисл. и общая редакция А. В. Луначарского). т. 2. Л. — М., 1929, с. 387—389; А. С. Булгаков и С. С. Данилов. Государственный театр в Ленинграде. М. — Л., 1931, с. 22—24; А. А. Гвоздев и Анд. П. Иороский и др. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра, т. 1. Л., 1933, с. 244—251; А. О. Богуславский, В. А. Диев. Русская советская драматургия. 1917—1935. М., 1963, с. 63—70. Интересно, что Ромен Роллан дал высокую оценку этим экспериментальным представлениям,

познакомившись с ними по книге французской исследовательницы Н. Гурфинкель о современном русском театре (1931) (Р. Р о л л а н. Собр. соч. т. 7. М., 1956, с. 289—290).

¹¹ Н. Г. В и н о г р а д о в-М а м о н т. Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Вступ. статья и редакция Т. В. Ланиной. Л., 1972; Рецензии на эту книгу: Л. И л ь и н а. Площадное действо. — «Театральная жизнь», 1973, № 20, с. 24—25; газ. «Смена», Л., 1973, № 63, 16 марта; Т. Л а н и н а. Массовый спектакль. — «Вечерний Ленинград», 20 июля 1979 г.

¹² Машинописный текст плана представляет собой восемь листов с заполненными обзорами и с авторскими карандашными вставками, а также подписью «Н. Виноградов. Крестовский остров, Александровский проспект, д. № 6^в», сделанной чернилами. Однако стоящая на машинописи дата «Написано в Петрограде в июне 1918 года», очевидно, была проставлена в 60-е годы, так как она сделана шариковой авторучкой (ЦГАЛИ, ф. 2542).

¹³ «Временник ТЕО Наркомпроса», 1919, вып. 2 (февраль), с. 45—46.

¹⁴ Там же, с. 47—48.

¹⁵ В «Красноармейском чуде» (с. 12—13) Виноградов приводит еще одно такое декларативное заявление: «Эсхил, Шекспир, Мольер были великими драматургами, режиссерами и актерами. Так и у нас в Мастерской каждый красноармеец будет и актером, и драматургом». Первая коллективная пьеса мастерской (текст не сохранился) «Свержение самодержавия» (в расширенной редакции — трилогия «Красный год») получила на конкурсе революционных пьес (март 1920) первую премию («Вестник театра», 1920 № 57, с. 13).

¹⁶ «Красноармейское чудо», с. 23.

¹⁷ Там же, с. 22. С этими установками связано и название мастерской — театрально-драматургическая мастерская Красной Армии, а ее организатор и главный режиссер получил ироническое прозвище «Виноградов-Драматургический» («Красноармейское чудо», с. 26).

¹⁸ П. П. Г а й д е б у р о в. Творческая игра. Импровизационный метод Н. Ф. Скарской. — «Внешкольное образование», 1919, № 6/8 (вышел 10 марта 1920), с. 36—37.

¹⁹ Например, известный знаток театра Эсхила, будущий переводчик «Прикованного Прометея» Адриан Пиотровский писал в статье «Четвертый год»: «25-е Октября вернуло миру Эсхила и Возрождение — оно родило поколение с огненной душой Прометея» («Жизнь искусства», 1920, № 602—604). Пиотровский, ставший руководителем этой красноармейской мастерской во второй ее период, неоднократно писал о ней в своих статьях.

²⁰ Эпизод, связанный с подачей трагедии на конкурс, описан в неизданном фрагменте из «Красноармейского чуда» в характерной для автора театрализованной манере: «15 мая — последний срок представления пьес для конкурса на мелодраму. В этот день Калерия Арсеньевна «Розова-Виноградова. — А. Л.» несколько раз ездила в Культоддел, диктует милой Генриетте Позамангир страницы моей еще не оконченной рукописи. В девять часов вечера я дописал последние стихи. В одиннадцать — измученная Генриетта перепечатала финал. Калерия Арсеньевна вернулась в половине двенадцатого. Мы вместе отправились на Кронверкский проспект. Поднялись к квартире М. Горького. Позвонили. Дверь осторожно открылась. За накинутой дверной цепочкой — испуганное лицо домработницы. Мы передали пакет. На нем надпись: «Председателю жюри М. Горькому. «Петр Великий», трагедия. Девиз автора: «Российский Прометей»» (ЦГАЛИ, ф. 2542).

²¹ «Жизнь искусства», 1919, № 180, 4 июля; «Петроградская правда», 1919, № 195, 31 августа; «Вестник театра», М., 1919, № 36, с. 12.

²² «Вестник театра», М., 1920, № 75, с. 7. В списке пьес, рекомендованных ТЕО к постановке, трагедия Виноградова «Российский Прометей» («Петр I») указывалась в группе пьес «героического характера или большого подъема» и сообщалось, что она готовится к печати (поставлена и напечатана не была).

²³ Цит. по рукописи «Красноармейское чудо» (ЦГАЛИ, ф. 2542). Об этом см. также в письме Виноградова к Горькому 18 июля 1923 г., фрагмент из которого опубликован Н. А. Трифоновым: «Вы бывали у меня, и я бывал у Вас — и пользовался Вашим расположением. Первую мою пьесу «Российский Прометей» (о царе Петре) Вы хвалили» («А. В. Луначарский. Исследования и материалы». Л., 1978, с. 154).

²⁴ См., например, заметку «Н. Г. Виноградов в Актеатрах»: «Н. Г. Виноградов — драматург, режиссер, идеолог и критик искусства; в 1920 (1919. — А. Л.) им была написана трагедия «Прометей» («Петр Великий»), живо заинтересовавшая М. Горького и Ф. Шляпина, одно время предложенная к постановке Московским Художественным и Большим Драматическим театрами» («Красная газета», веч. вып., Л., 1924, № 153, 9 июля).

²⁵ См.: «Жизнь искусства», 1919, № 178, 2 июля; «Жизнь искусства», 1920, № 422—425; а также в кн. Л. Тамашина «Советская драматургия в годы гражданской войны» (М., 1961, с. 271—272).

²⁶ Сб. «Горький об искусстве». М., 1940, с. 169—172. В сб. приведены 50 сохранившихся отзывов Горького (все — отрицательные, всего на конкурс была подана 41 пьеса).

²⁷ Виноградов вспоминал в «Красноармейском чуде» (с. 124), что Горький, Шляпин, Юрьев, Петров-Водкин и он сам обсуждали план создания «Академии трагического театра», он, по его собственному определению, был «одержим негласной Академией». Об этих встречах вспоминает и биограф Горького И. Груздев, в то время сотрудник красноармейской мастерской: «Он (Виноградов. — А. Л.) увлек ряд видных работников искусства своей идеей постановки спектакля на площади Казанского собора. У него бывали и его слушали композитор Б. Асафьев, художник Петров-Водкин, артист Ю. Юрьев. Приходил и Шляпин. У меня сохранилась запись: „26 июля 1919 г. будет у Виноградова беседа о реорганизации Пролеткульта».

Согласились принять участие в беседе Шалапин, Горький и Юрьев» (И. Г р у з д е в. Мои встречи и переписка с М. Горьким. — «Звезда», 1961, № 1, с. 141—142).

²⁸ Виноградов рассказывал в 1965 г. автору этих заметок, что Горький, Шалапин и Юрьев пришли к нему домой, чтобы лично поздравить его с удачным дебютом на конкурсе.

²⁹ «Жизнь искусства», 1919, № 180, 4 июля.

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 420, оп. 1, ед. хр. 36, л. 1—1 об. Свой отзыв в измененной редакции Ремизов напечатал в газ. «Жизнь искусства» (1920, № 363, 5 февраля), где указывал, что выделяет трагедию Виноградова (и пьесу еще одного автора) «по необыкновенности театрального приема» и «ставит на первое место» среди других пьес, присланных в Репертуарную секцию. Об этом же Ремизов писал Виноградову в Самару 6 февраля 1920 г.: «Посылаю Вам № Ж(изни) И(скусства). По-моему: пролог божественной трилогии (без «К(омедии)») (...) Это ничего, что лицо одно, хор тоже лицо-лик (...) И все-таки я Вам скажу: в Петерб(урге) Вам надо. Тяжело, правда, но у Вас дар, молодость и сила, и Вы победите (...) Алексей Максимович очень много может сделать для Вас» (ЦГАЛИ, ф. 420, оп. 1, ед. хр. 69, л. 1, 4). Впоследствии, в эмиграции, Ремизов также писал о Виноградове: см. хронику в «Новой русской книге», Берлин, 1922, № 1, с. 7 и № 2, с. 35, где говорится, что Виноградов, автор «хоровой трагедии о Петре», пишет теперь драму о Льве Толстом.

³¹ Эту зависимость отмечала и критика: А. И. Пиотровский в своей статье, связанной с вульгарно-социологическими тенденциями той эпохи, дал трагедии не беспристрастную оценку: «Он (Виноградов. — А. П.) являлся запоздалым последователем драматургов-символистов — Брюсова, Вяч. Иванова, Анненского, — пытавшихся создать некий соборный дифирамб (...) Виноградов и сам писал подобные пьесы, правда, выбирая своих героев не из классической древности, а (под воздействием Клюева и Ремизова) из соответственным образом мифологизированной русской истории. Такой была его пьеса — не то народный сказ, не то античный дифирамб — «Трагедия о царе Петре». Через влечение к монументальному театру Виноградов соприкоснулся также с «Театром трагедии» Юрьева. Так сочетались в нем столь противоречивые, казалось бы, тенденции» (см.: «История советского театра», т. 1. Л., 1933, с. 245).

³² Письмо-отзыв Луначарского см. в кн.: ЛН, т. 82. М., 1970, с. 383—386. Датировку письма, которое автор публикации относит к 1919 г., можно уточнить: оно написано, вероятно, в сентябре-октябре этого года, так как в письме также идет речь и о сценарии Виноградова, написанном для октябрьских праздников. Сообщение об этом сценарии появилось в «Вестнике театра» (М., 1919, № 36), и в том же номере указывалось, что автором сценария «написана постановочная пьеса «Петр Великий», намеченная к постановке одновременно и в Петербурге и в Москве в театре Незлобина», а в хронике сообщалось, что Виноградов в данное время находится в командировке в Москве. Видимо, тогда он и передал свою трагедию на отзыв Луначарскому. Интересно, что в этом же номере «Вестника театра» была напечатана положительная рецензия Луначарского «Цари на сцене» на спектакль «Петр и Алексей» Мережковского в театре Б. Корша. Подробнее об отношении Луначарского к Виноградову см. в ст. Н. А. Трифопова «Из опыта работы Луначарского с молодыми писателями». — «А. В. Луначарский. Исследования и материалы», с. 149—158.

³³ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 41, л. 1—2.

³⁴ Не совсем ясно, когда Виноградов мог познакомиться с текстом трагедии Мережковского «Царевич Алексей» — она была впервые издана в 1920 г., премьера в БДТ состоялась 25 марта 1920 г., а в Москве, в театре Б. Корша, он мог видеть спектакль «Петр и Алексей» по этой трагедии не ранее осени 1919 г.

³⁵ Например, Мережковский, хотя и не приемлет смирения Алексея, мечтает о синтезе двух идеологий — отца и сына, а Виноградов, напротив, безусловный сторонник Петра, но не столько его конкретных дел, сколько «духа прометеизма».

³⁶ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 41, л. 1—2.

³⁷ Там же.

³⁸ Приведем также отзыв поэта В. В. Хлебникова, близко знавшего Виноградова и его жену и праздновавшего у них, в Питигорске, свой день рождения (9 ноября 1921 г.). Хлебников после знакомства с «Русским Прометеем» (причем по экземпляру с замечаниями Блока, как свидетельствует Виноградов) подарил автору трагедии машинописный текст своей поэмы «Осень» (первоначальная редакция поэмы «Шествие осеней Питигорска») с такой дарственной надписью: «Ясновидцу Ужаса созерцатель Будущего. На память о питигорских вечерах, легких и радостных, под знаком Бахуса, и тонких, как это перо, Николаю Глебовичу Виноградову. Я, Велимир. Отец будущего. 9.XI.21. Пять гор» (у автора публикации). Одновременно Хлебников подарил К. А. Виноградову рукопись посвященного ей стихотворения «Перед закатом в Кисловодск» с дарственной надписью (см. неточный текст в кн.: В. Х л е б н и к о в. Незданные произведения. М., 1940, с. 194, 418). По свидетельству А. Е. Крученых, Хлебников в дореволюционный период работал над романом о Петре I, который не сохранился.

³⁹ ЛН, т. 82, с. 385. О проблемах монументального театра Виноградов писал в предисловии-манифесте к своей трагедии о Петре, эти проблемы он разрабатывал в поставленных им инсценировках и в сценариях, написанных для первомайских и октябрьских торжеств. Его монументальный проект уличного массового действия для первомайского праздника в Москве был премирован на конкурсе (см.: «Вестник театра», М., 1919, № 19; «Жизнь искусства», 1919, № 121, 25 апреля).

⁴⁰ Первые шаги Юрьева в этом начинании поддержал Луначарский, а Горький, Шалапин,

М. Ф. Андреева, М. В. Добужинский и другие вошли в состав «Трудового товарищества» по созданию «Театра трагедии». Подробнее об этом см. в кн. Ю. М. Юрьева «Записки». Л.—М., 1948.

⁴¹ 13 сентября 1918 г. Блок вместе с женой присутствовал на спектакле «Макбет» (ЗК, 424). Об отношении Блока к Юрьеву см. в дневнике и «Записных книжках» поэта, а также публикацию Ю. К. Герасимова «Письмо Блока Ю. М. Юрьеву». — «Блоковский сб.», 1, с. 527—529.

⁴² См. статьи Горького («Трудный вопрос») и Блока («Большой драматический театр в будущем сезоне» и «О романтизме»), открывающие сб. «Дела и дни Большого драматического театра» (кн. 1. Пг., 1919), посвященный созданию и программе театра. См. также статью Горького «О героическом театре». — «Архив М. Горького», т. III. М., 1951, с. 220—222.

⁴³ Интересно, что в 1920 г. Виноградов сблизился в Самаре с писателем А. С. Неверовым и обсуждал с ним его драматургические опыты, в том числе и пьесу «Захарова смерть», получившую премию на конкурсе революционных пьес. Блок в том же году назвал ее в своем отзыве «подлинным литературным произведением» (VI, 329) — см. об этом в воспоминаниях Виноградова «Художник яркого дарования» (в кн.: А. Неверов. Из архива писателя. Исследования. Воспоминания. Куйбышев, 1972, с. 226). Начинаящий драматург Д. А. Щеглов, в то время помощник Виноградова по красноармейской мастерской, также послал Блоку на отзыв свои пьесы. О Виноградове, о деятельности мастерской и о письме-отзыве Блока см. в воспоминаниях Д. А. Щеглова «У истоков». — Сб. «У истоков». М., 1960, с. 20—21, 26—27, 32, 39, 53.

⁴⁴ Вспоминая свою «дерзновенную молодость», Виноградов писал с характерной для него гиперболичностью: «Я влюблен в патетический театр, театр трагедии, романтической драмы, театр Эсхила, Шекспира, Шиллера, Пушкина <...> увлекался грандиозными построениями, «титаническими замыслами» <...> создавал концепции революционных трагедий, превосходящих по размеру «Фауста» Гете и «Божественную Комедию» Данте <...> развивал идеи реконструкции театра, новой архитектуры и театрального здания и сцены <...> ломал драматургические каноны в поисках новых форм <...> (см. его воспоминания о драматурге Б. С. Ромашове в кн. Б. С. Ромашова «Звезды не могут погаснуть». М., 1966, с. 332—334).

⁴⁵ См.: «Красноармейское чудо», с. 85.

⁴⁶ Здесь важно подробно рассмотреть этот эпизод творческой биографии Блока, так как в литературе, посвященной данному вопросу, до сих пор нет точной хронологии.

⁴⁷ См.: «Жизнь искусства», 1919, № 92, 6 марта. В состав Большого художественного совета, кроме Горького, входили М. Ф. Андреева, Ф. И. Шалапин, Ю. М. Юрьев и еще несколько человек. На этом докладе Горького (содержание его не приводилось) присутствовал Луначарский.

⁴⁸ Подробнее о сотрудничестве Блока в этой секции см.: «Воспоминания о Блоке» Е. Замятина («Русский современник», 1924, № 3, с. 184—194), публикации планов из «Исторических картин» с комментариями П. Н. Медведева (там же, с. 165—166) и шуточную «Сцену из исторической картины «Всемирная литература» с комментариями К. И. Чуковского (там же, с. 167—171); ср. расширенный вариант в альбоме «Чукоккала» (М., 1979, с. 204—210). См. также: Н. Д. Волков. Александр Блок и театр. М., 1926, с. 137—145; П. Н. Медведев. Драммы и поэмы А. Блока. Л., 1928, с. 155—160; ср. также с указанной статьей Н. И. Дикиной в наст. кн.

⁴⁹ См. статью «Горький о кинематографе». — «Жизнь искусства», 1919, № 143, 22 мая (кроме первого сообщения, в той же газете (№ 100, 20 марта) была опубликована и вторая информация о проекте Горького, но, как и в первом случае, без упоминания предложенных для инсценировок тем). Отмечалось, что и на майском докладе Горького присутствовал Луначарский и всецело поддерживал его проект, а также выразил желание «вынести указанные инсценировки на улицу, устроив массовые шествия, которые могли быть приурочены к всенародным праздникам (например, 1 мая)». Об одной из таких инсценировок Луначарский написал статью «Сценарий для массового действия на празднике Третьего Интернационала» (ЛН, т. 80, с. 662—667).

⁵⁰ «Красноармейское чудо», с. 60, 72, 74, 88—98. О репетициях «Бориса Годунова» в мастерской см. в воспоминаниях Н. Д. Волкова «Театральные вечера» (М., 1966, с. 27).

⁵¹ «Жизнь искусства», 1919, № 251, 252, 253—254 от 25, 26, 27—28 сентября.

⁵² См. указанную статью «Горький о кинематографе».

⁵³ ЦГАЛИ, ф. 2640, оп. 1, ед. хр. 147, л. 5.

⁵⁴ «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», вып. 3. М., 1959, с. 174. Блок, видимо, не присутствовал на этом заседании — 7 мая он выехал в Москву (ЗК, 492).

⁵⁵ Историки театра писали: «Влияние Вяч. Иванова на петроградских театральных работников также весьма ощутимо, и, например, теория «мифотворчества» поддерживается в 1919 г. Мейерхольдом, пытающимся соединить ее с новыми задачами рабоче-крестьянского театра» («История советского театра», т. 1. Л., 1933, с. 139). Некоторые театральные концепции Вяч. Иванова нашли отражение в его трагедии «Прометей», написанной в 1915 г., но изданной только во второй половине 1919 г. Во время работы над своей трагедией Виноградов, видимо, еще не был знаком с этим произведением.

⁵⁶ ЛН, т. 82, с. 383.

⁵⁷ Цит. по плану трагедии (1918). ЦГАЛИ, ф. 2542.

⁵⁸ ЛН, т. 82, с. 384.

⁵⁹ Цит. по плану трагедии.

⁶⁰ Не исключено, что Блок обсуждал это с Ремизовым — см. его запись: «Ремизов о бакрыловском «Царе Максимилиане» (ЗК, 473). В авторском послесловии («Портявка Шекспира») к собственной обработке «Царя Максимилиана» Ремизов приводит те же параллели: «Царь Максимилиан — да ведь это царь Иван и царь Петр. Непокорный и непослушный Адольф — да ведь это царевич Алексей, весь русский народ» (А. Р е м и з о в. Царь Максимилиан. Пг., 1920, с. 112).

⁶¹ В 1918—1919 гг. Блок трижды перепечатал свою рецензию (1913) на роман П. Карпова «Пламень» — в книге «Россия и интеллигенция» (в двух изданиях) и в газ. «Знамя труда», где незадолго до этого была напечатана поэма «Двенадцать». О взаимоотношениях Блока и П. Карпова см. в ст. К. М. Азадовского в наст. кн. Вопросу о связях, цитатах, параллелях произведений Л. Андреева и романа П. Карпова с поэмой «Двенадцать» посвящена статья «У истоков „Двенадцати“» М. С. Петровского, который любезно познакомил нас с рукописью. Пользуясь случаем, выражаем М. С. Петровскому и В. Л. Скуратовскому, высказавшим во время работы над этим сообщением ряд ценных предложений и замечаний, сердечную благодарность.

⁶² III, 462. Историю стихотворения и его другую редакцию см. в кн.: «Чукоккала». М., 1979, с. 216—217.

⁶³ Третий стих подчеркнут Блоком.

⁶⁴ Как известно, сам Блок неоднократно использовал цитаты из Пушкина, более того — те же самые (например, для характеристики Петра в черновике к поэме «Возмездие» — III, 609):

Царь! Ты опять встаешь от гроба
Рубить нам новое окно?

— но они у него всегда функционально значимы и мотивированны.

ПОМЕТЫ БЛОКА НА ПЬЕСЕ Н. Г. ВИНОГРАДОВА

(3—5)

П е т р ¹.

Алеша, пожалей отца!
Дух не спокоен мой: не вижу *царства*

NB перенос и расстанов-
ка слов

Наследника по крови и по духу.
Трудом и потом создал я Россию.
Я царь, да на моих ладонях *царских*
Мозоли. Горек труд Петра, но *сладки*
Плоды. И ныне, на пиру светлейшем
Я гордо чашу царскую воздвиг
За Русь, преображенную наукой.
Свершилось чудо: видит Петр Россию,
Восставшую от гроба к бытию.
А дальше что? Кому оставлю царство?
Кто новый царь? Куда пойдет Россия?
Ты — сын единственный, сын первородный,
Законный и возлюбленный наследник,—
Ты на отца восстал и на царя.

тоже

Так книжно он, может быть,
и не сказал бы.

А л е к с е й (с глубокой скорбью).
Так, батюшка, что хочешь от меня?

П е т р.

Помощником мне будь! Ты заверши
Петрово дело. *Вослед за мною будь*
Таким царем, чтоб и Петра забыли!

неловкий оборот

¹ Пометы и знаки, проставленные Блоком на полях и внизу под текстом машинописи, перенесены в правую колонку, кроме трех особых случаев, когда Блок проставил правильное ударение и выделил слова в тексте вопросительными знаками и круглыми скобками (в этих случаях они оставлены в левой колонке). Слова, подчеркнутые Блоком одной прямой, двумя прямыми и волнистой линиями, выделены соответственно курсивом или разрядкой, а подчеркивания на полях волнистой линией и фигурными скобками отмечены в сносках. Обозначающий сноску значок * принадлежит Блоку. В левой колонке в ломаных скобках указаны страницы машинописи.

А л е к с е й.

Я — Алексей, царевич Божий, Богом
Ниспосланный спасти Святую Русь:
Вернуть с бесовской западной дороги
На золотой восточный, Божий путь.

П е т р.

Назад, к московскому болоту, к тине
Татарской? А...? Что ты, щенок, задумал?
Поклонами да воплями кликуш
У б и т ь д у х просвещения, дух Петра?
Сему не быть вовек! Не быть!

А л е к с е й.

Царь Петр!

А сам ты веришь в истину и святость.
Петрова чуда?

Тут везде попадаютс
слишком книжные обо-
роты. Как будто, влияние
Мережковского — так го-
ворят люди в его романах ².

<5>

П е т р.

Верую. *Тому*
Анафема, кто усомнит меня.

А л е к с е й.

И никогда, среди трудов державных
Или молитвы царской, там, в московских
Соборах златоглавых, не смущался
Твой дух сомненьями иль тайной мыслью:
Да прав ли ты в пути избранном? А? ³

Опять переносы. Они
слишком часты. Такого
рода переносы надо допу-
скасть редко, и тогда они
могут приобрести особый
смысл.

<5>

П е т р.

Сомненья в чем? Дела мои суди:
Я прорубил *полтавским топором*
Окно в Европу. Я стране татарской
В семье народов европейских дал
Почетное и славное гражданство.

Такой метафоры Петр не
употребил бы.

<6—7>

П е т р.

Я — Богом вдохновленный, кормчий — царь,
По звездам путь читая, твердо правлю
Железною рукой корабль державный:
Из стран полунощных веду на запад,
[?] *Где* просвещения свет [?] *да озарит*
Россию.

опять книжно

<7>

А л е к с е й.

Царь, остановись, опомнись!
За *светом умирающим* идишь!
Не на востоке ль от начала мира
Восходит солнце? *Попираешь дерзко*
Издревле *освященный путь*, нам *Богом*
Указанный. Молитвы презираешь

аллегория

² Эта помета, сделанная под текстом на с. 4, несомненно относится ко всему диалогу Петра и Алексея, приведенному на с. 3 и 4 машинописи.

³ Верую ∞ Да прав ли ты в пути избранном? А... — отчеркнуто слева волнистой линией.

*Царей московских и народа. Но
Спроси-ка совесть: а тебе не дорог
Восточный путь? А вспомни свой Азов
И прутские походы!*

П е т р.

Змей Горыныч!
Из глубины веков ты вылез! *Черт*
Из тьмы татарской! * Клобуком покрылся
И душу мне ужалил, душу! Веру
Поколебал мою!

А л е к с е й.

Ошибся ты,

<8> *Царь Петр, ан промах-то антихристов!*
А за Петрову малую ошибку
Святая Русь лет двести проплутает
И вкось и вкривь, и только горем-плачем
Похващает пред царствами другими.
А дальше — бунт! Великий бунт российский!
Такой, что дрогнет мир! Померкнет солнце
Пред заревом пожаров диких! Бунт,
Царь-смута — вот наследие Петрово.
Изравленной, поруганной вернется
Русь-сирота к владениям московским,
Подале от морей... Столицей будет
Опять первопрестольная Москва.
А Петербургу пусту быть ⁴!

* Есть фразы, которые можно бы сжать (особенно потому, что действия нет пока); эту же, наоборот, надо развить: «черт из татарской тьмы» нуждается в пояснении. Надо сказать отчетливей.

сомнительный с<имвол>

Это место должно быть сильнее. Банальность ритма и слов.

<9> А л е к с е й.
Ты — не гроза! Ты грозный бич Господень.
Как дикий вихрь, ты яростно [крушишь],
[Ломаешь] Русь!

одного из двух довольно

<11> А л е к с е й.
...Кнутом, застенком просвещает царь,
А для потехи, в честь науки сам
За чаркой водки головы *относит*.
А кто учителя России? Те ж
Шуты, холопы царские да хамы,
Что сбрили бороды да парчевой
Охабень на камзол переменяли.
И под чужим покроем та же сволочь!
Где просвещение? Где иная правда?
Где солнце *новое, что древнее*
Затмило бы? Нет, царства твоего
Я не приемлю. До конца борюсь:
Да сгинет наваждение Петрово
Отныне и вовек!

с<носит>

охабень

стих?

<12> П е т р.

...Ну, будет!

Свершает ныне вещей путь Россия,
Благоговеет мир, благоговей
И ты ... Ты царствовать не должен. Также
Спокойствию опасен государства.
Монахом будь.

Петр не скажет

⁴ А дальше — бунт ∞ А Петербургу пусту быть... — отчеркнуто фигурной скобкой справа, к этому фрагменту относится указанная помета Блока.

А л е к с е й.

А кем пострижен буду?

Игуменами шутейшего собора?

Ну, что ж! От пострижения князь-
папы

Клубук не гвоздями пробит. Но только

Не обратился б куколь черный в царский

Венец. А там посмотрим: чья возьмет;

Кто будет царствовать: царь Петр или я!

<14> А л е к с е й (прочтя, в ужасе).

Меня

Казнить?.. А судьбы кто? * Царя и сына

Пусть судит наш народ весь правосла-
вный.

* Второй раз — классическое выражение (первое — «окно в Европу»). Лучше избегать этих сочетаний.

<15> А л е к с е й.

Антихрист на престоле всероссийском!

Царей благочестивейших, московских

Преемник, царь Руси святой — Антихрист!..

Бунт, бунт! Народ весь православный, встань

На бунт против Антихриста-царя!

<16—17> А л е к с е й (срывает камзол.

Остается в подряснике).

Прочь

Бесовские одежды! Славлю Русь

И все российское! Все скорби, муки

И казни я приму за Божий путь

России!.. Славься Русь святая!

П е т р (палачу).

Что

Разинул рот? Забыл свою премудрость?

Бей, бей!.. Пусти — я сам!

В этой сцене, как она написана, есть хорошая сдержанность (например, экономия слов в ремарках).

П а л а ч.

Царь, ты убьешь

Царевича!

(П е т р в ужасе бросает кнут).

Царевич Алексей, окровавленный,

тихо идет к аналою.

Страшное молчание).

А л е к с е й.

Благодарю Господь.

Ты увенчал меня венцом терновым...

Царь Петр! Аль камень ты?

<18> П е т р.

Смерть?!..

О страшный грех! Петра — сыноубийцей

Все нарекут. Да я ль убил? Кто знает,

Сколь тяжела молитва, скорбь царя

И сына предающего на казнь?

Опять один... А на плечах моих

Россия... Грудь мне давит, разум мутит,

И скорбен дух, и сердце полно мукой...

Куда пойду? Кому повем печаль?

Ох, тяжела Петрова доля! Боже

Мой!..

<20> П е т р (осматривает сына новым взглядом).

Блажененький! Зачем
Убил тебя? Да разве страшен ты? ?

<21> П е т р.

Я жертвой сына... Сына
Единого, наследника престола! ?
Что крепче, а?..

<22> П е т р.

Изменники! Кто смел звонить о смерти
Царевича?

М е н ш и к о в.

*Звонят ко всемошней:*⁵ стих?

Кауун Полтавы, государь⁶.

П е т р.

Полтавы?!... (торжественно)

Бог Саваоф в полтавском грозном гrome
Нам начертал: наука, правда, труд.
Сими стилиями вооружась,
Пред гордым строем просвещенных стран
Предстанет Русь — и впереди всех флагов
Российский флаг на корабле державном
Пойдет — Европы новый адмирал.
Итак — за дело, с Богом! С нами Бог!

Этот стих приемлем, по
кр<айней> м<ере>, на мой
слух. Он мне звучит, а
другие (отмеченные, как
неправильные) не звучат.

А<лександр> Б<лок>.

⁵ Эти два подчеркнутых полустиха объединены справа фигурной скобкой.

⁶ Заключительный диалог этой сцены восходит к финалу пьесы Д. В. Аверкиева «Царевич Алексей» (1877):

П е т р. Кто смел?
Кто смел звонить?

Т о л с т о й. То, государь, звонят
Ко всемошней.

П е т р. Что завтра?

Т о л с т о й. Годовщина

Победы славной при Полтаве

(см.: Д. В. А в е р к и е в. Драммы, т. II. СПб., 1906, с. 403—404). В окончательной редакции своей трагедии Виноградов этот диалог отбросил.