
100 ЛЕТ СО ДНЯ ГИБЕЛИ А. С. ПУШКИНА

Иоганн Альтман

Пушкин и драма

Пушкин — величайший русский драматург. Пусть некоторые пушкинисты продолжают отрицать драматизм пушкинской поэзии под тем предлогом, что театр долгие годы не понимал существа пушкинской драматургии. Советский театр с отвращением, на какое способно истинное искусство, отвернется от этих «пушкинистов».

В глубине и мощи вдохновенной трагедии «Борис Годунов» русская драматическая поэзия узнала свои особые национальные пути и истинные связи с мировой драмой Греции, Шекспира, Шиллера и Гете.

Мало того. В этой трагедии Россия увидела свое прошлое глубже, чем во многих исторических сочинениях.

До Пушкина наша драма была подражательной и псевдо-русской. С Пушкиным начинает жить наша подлинная национальная драма. Важно и то, что в драматической поэзии Пушкина и общечеловеческие мотивы зазвучали, как глубоко национальные. С другой стороны, Пушкин глубоко проникает в поэзию других народов. В маленьких трагедиях местом действия служит Западная Европа. Но и в них общечеловеческое до предельности конкретизировано обстановкой данной страны и эпохи.

1

Существует немало предрассудков, мешающих правильному пониманию пушкинского драматизма. Из них наиболее укоренились три. Каковы эти предрассудки?

Первый — неправильное понимание гармоничности Пушкина.

Есть люди, которые пытаются нарисовать застывший пластический, спокойно-созерцающий образ Пушкина-поэта.

Истинная гармония Пушкина, как и гармония всякого гениального поэта, в цельности подлинно человеческого восприятия противоречивых явлений жизни. Мы часто принимаем пластическую, законченную, в высшей степени гармоническую поэтическую форму выражения за бесстрастное гармоничное отношение художника к жизни. Это ошибка. В произведениях Шекспира находили свое пластическое и гармоническое выражение величайшие жизненные драмы.

Цельность, гармоничность искусства и пластичность заключены не в плавном, обезличенном, безразличном равномерном движении, а в цельности выражения тех противоречивых процессов жизни, которые отражает искусство. Дисгармоничность, прежде всего, означает дисгармонию содержания, отсутствие цельной, законченной идеи произведения. Произведение искусства может быть гармоничным, цельным, пластичным, законченным и тем не менее рисовать конфликты, столкновения, общественную дисгармонию. Таковы и классические произведения Пушкина.

Некоторые исследователи ссылаются на известную мысль Пушкина о «спокойствии и восторге» в поэзии, на то, что Пушкин требовал «спокойствия как необходимого условия прекрасного». Но разве не ясно, что такого рода спокойствие есть прочувствованное, выстраданное поэтом познание действительности?

Разве не ясно, что здесь речь идет не о «спокойствии» вообще, а об истине, добытой в творческих муках и борьбе?

Разве не ясно, что Пушкин в гармонично-эстетической форме ставит острейшие проблемы? И разве не ясно, наконец, что Пушкин это эстетическое требование противопоставлял, с одной стороны, экзальтированному и восторженному узко-понятому романтизму, и с другой стороны, — величаво-холодному французскому классицизму? Это требование стало высшим реалистическим принципом художественной правды.

Нельзя путать драматичность с раздвоенностью, с бесплодными метаниями, как нельзя творческое безразличие или внешний объективизм выдавать за цельность и гармонию.

Высшей гармонии и цельности творчество Пушкина достигает в драме. Именно в драме концентрируются три поэтические стихии Пушкина — лирическая, эпическая и драматическая. Ни у кого из поэтов мира кроме Шекспира нельзя обнаружить такой цельности. Это и есть подлинная драматическая цельность и гармония — наиболее поэтическое выражение жизненных противоречий. Такой драматичностью проникнуто все творчество Пушкина.

Кто станет отрицать, что образ Татьяны глубоко драматичен? Кто станет отрицать глубочайшую драматичность ее знаменитого монолога, потрясающего по силе выразительности и убеждения:

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя...

Татьяна говорит ему о своих мыслях, чувствах, переживаниях. Она не мстит Онегину. Она ведь не менее его несчастна. Но Татьяна — сильный характер, и драматизм Татьяны — удел сильных, умных, глубоко чувствующих людей. Слова ее подкупают своей предельной искренностью и кристальной чистотой, потому что они плод длительной борьбы с внешним миром и с самой собой. И так драматичен весь роман.

А Евгений из «Медного всадника»? Можно ли забыть его муки! Можно

ли забыть жгучие, как удар бича, слова Евгения? Верно указывают, что в «Медном всаднике» с наибольшей силой обнаружилось столкновение личной, частной воли человека-одиночки с государственной необходимостью. Но не ясно ли, что неправильное, иллюзорное понимание Евгением свободы должно в историческом процессе привести к поражению? Это и есть основное содержание трагического конфликта «Медного всадника».

Дубровский и его столкновение с обществом! Или драматические ситуации в «Бахчисарайском фонтане»! Какое произведение Пушкина мы ни возьмем — будь то «Полтава», «Русалка» или «Станционный смотритель» — всюду мы увидим не только остро драматические моменты, а непрерывную цепь драматических столкновений и конфликтов, выражающих величайшие общественные противоречия пушкинского времени. Человеческое неустройство, общественное неустройство, вот что в конце концов двигает пушкинское творчество, окрашивает в определенные цвета и его лирику.

Вспомним, образ Алеко из «Цыган». Традиционное, хрестоматийное толкование этого образа, как образа метущегося человека, оставившего душный город, давало абстрактно-догматическое нравственное объяснение «преступления» Алеко. Комментаторы осуждали его, вместо того чтобы объяснить суть жизненного конфликта. Это смог сделать только Белинский: «В Алеко Пушкин хотел показать образец человека, который до того проникнут сознанием человеческого достоинства, что в общественном устройстве видит одно только унижение и позор этого достоинства» (VIII, 453).

Другое дело, — какими путями Алеко борется за утверждение этого достоинства. Факт остается фактом: конфликт между Алеко и городским обществом так же не разрешен, как и его конфликт с цыганами. Отсюда путь к другим драматическим столкновениям.

Особенно драматична «Пиковая дама». Образ Германа раскрывает перед нами трагичную обреченность целого поколения. Говорят: Герман весь во власти денег. Конечно, деньги — лейтмотив Германа. Но разве Пушкин не показал в лице Германа с истощающей полнотой определенную часть общества николаевского времени? Некоторые исследователи сравнивают Германа с Растиньяком. Но в отличие от холодного и расчетливого дельца Растиньяка, Герман одержим огромной страстью к деятельности, к успеху, одним из путей к которому являются деньги. Если освободить Германа от гнетущих его идей, от жестоких условий, то этот сильной воли человек мог бы быть пригоден для большой, плодотворной деятельности. Конечно, Герман подло поступает с Лизой, как подло поступает и Алеко. Но ведь тот же Герман, как и Алеко, как и Онегин показаны Пушкиным глубоко несчастными людьми. У Германа профиль Наполеона и душа Мефистофеля, говорит о нем Томский. Он мечется в беспокойстве. Пушкин как бы говорит: среди моих героев есть и подлецы, но многие из них не были бы ими, если бы они были поставлены в другие жизненные условия. Так обстоит дело с гармоничностью творчества Пушкина.

Другой предрассудок, который необходимо рассеять, заключается

в том, что будто бы все творчество Пушкина окрашено в лирические тона. Здесь обнаруживается и узкое понимание лирики и ограниченное понимание творчества Пушкина в целом.

Говорят так: все драматические произведения Пушкина окрашены, пронизаны лиризмом. Это верно. В них есть и лирика, но разве в чистой его лирике нет глубочайшего драматизма?

Лиризм Пушкина нельзя отделить от героизма его поэзии.

Остро пытливое, драматическое отношение к жизни делает и пушкинскую лирику высокочеловеческой, в высшей степени близкой, волнующей.

Лиризм Пушкина не уводит в элегию, в безнадежность. Грусть и печаль, в стихах Пушкина углубляют наши мысли. Лирика вообще знает две тенденции: она либо уводит в сторону элегической печали и тоски, либо к высокому самоутверждению поэта в героической поэзии и социальной эпике и патетике. Начиная с оды «Вольность» и кончая «Посланием в Сибирь», «К Чаадаеву» или «Памятником», — вся линия пушкинской поэзии — линия человеческая, социальная. Мы ее принимаем поэтому разделения пушкинской лирики на «субъективную» и «объективную». Лирика Пушкина это поэзия высоких чувств, мыслей и борьбы; она едина потому, что она насыщена драматизмом жизни. В этом смысле Пушкин гармоничен, как никто.

Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство. Пушкина часто останавливается на судьбе человека, загубленного веком. Свой век он прозвал жестоким, железным, гнусным...

Наш век жесток...
В наш век железный и коварный
Без денег и свободы нет.

или:

...в мой жестокий век, восславил я свободу

или:

Нащ гнусный век...

и, наконец:

Снова тучи надо мной
Собралися в вышине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...

И поэт стремится противопоставить жестокому веку нового мужественного человека. Он стремится противопоставить человека его судьбе, поднять его, сделать его борцом против железного и жестокого века. Отсюда драматичность Пушкина приобретает характер политической героичности. Как сильно она отличается от абстрактной героичности литературы классицизма! Отсюда — от живых политических, свободолюбивых мыслей — идет гуманизм, человечность Пушкина. Вера в конечную победу человека, в торжество свободы — вот основа подлинной драматичности. Этой верой был проникнут Пушкин.

В многогранности Пушкина — его гармоничность и драматизм.

Необходимо покончить навсегда и с третьим предрассудком — неправильным пониманием народности творчества Пушкина.

Достоевский в своей известной речи, произнесенной 57 лет назад (20 (8) июня 1880 г.) в связи с открытием памятника Пушкину, сказал следующее: «Тут уже подсказывается русское решение вопроса, «проклятого вопроса», по народной вере и правде: «Смирись, гордый человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве», — вот это решение по народной правде и народному разуму. «Не вне тебя правда, а в тебе самом, найдя себя в себе, подчини себя себе, овладей собой и узришь правду... Победишь себя, усмиришь себя, — и станешь свободен, как никогда и не воображал себе, начнешь великое дело, и других свободными сделаешь и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя и поймешь, наконец, народ свой и святую правду его»¹.

Еще яснее, по мысли Достоевского, это «решение» вопроса подсказано в Евгении Онегине. Счастье, по мнению писателя, в гармонии духа. А гармонию духа можно найти лишь в смирении. Онегины и Алеко осуждены на вечное скитание; счастье таких натур, как Татьяна, в том, что они познали истинную правду в смирении. Она «другому отдана и будет век ему верна». Оказывается, Пушкин народен потому, что он, якобы, воспевал смирение.

Националистическое, славянофильское, реакционное понимание народности Пушкина внедрялось долго и упорно. Еще и сейчас пушкинский реализм иногда смещивают с «гармоническим» и пассивным объективизмом, выдавая последний за поэтическую восприимчивость.

Еще и сейчас находятся люди, ограничивающие огромное понятие народности пушкинского творчества словом: простота. Они забывают, что пушкинская простота — сложная простота.

Еще и сейчас находятся люди, видящие народность Пушкина лишь в использовании им народной поэзии. «Только революционная голова, подобная Пестелю может любить Россию так, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом родном языке» — говорил Пушкин. Уже сама эта постановка вопроса исключает ограниченность.

Народность пушкинского творчества кроется в высокой гражданственности, в гуманизме, в социальном пафосе, в предельной заинтересованности поэта в судьбе народа и его движении вперед, в любви поэта к народной поэзии, к обычаям, к истории своей страны, в понимании высокой, мировой, культурной задачи русского народа.

Все эти черты полностью проявились в драматургии Пушкина. Обратимся к разбору ее.

2

«Что развивается в трагедии? — спрашивал Пушкин, — какая цель ее? Судьба человеческая, судьба народная».

Пушкин всем своим сердцем стремился к драматическому творчеству. Глубокий ум его понимал важность, значимость трагедийного творчества.

¹ Собр. соч., т. XI, ч. I, стр. 459, изд. 1895 г. А. Ф. Маркса.

Он долго и терпеливо накапливал силы, чтобы в чудесную болдинскую осень подарить миру свои драматические шедевры. Чрезвычайно важно отметить для творческой характеристики Пушкина, что он написал эти драмы «единым духом». Напряженность его творческой работы вполне совпадает с напряженностью самих драм.

Маленькие трагедии написаны в течение месяца. Закончив их, Пушкин объединяет эти пьесы под общим заглавием «Драматические сцены», 1830. Но заглавие не удовлетворяет поэта. Он ищет более точное название и пишет: «Драматические очерки, драматические изучения, опыт драматических изучений»...

Он искал название, которое объединило бы все их и дало им определение, как драматическому жанру. В письме к Плетневу Пушкин назвал свои пьесы «драматическими сценами или маленькими трагедиями».

В чем отличительная черта этих болдинских пьес (так же, как и «Русалки» и «Сцен из рыцарских времен»)?

1. Предельно законченное противопоставление характеров.

2. Психологическая глубина характеров, вытекающая из самого действия.

3. Лаконичность диалогов и действия (впрочем, когда это нужно, Пушкин дает и большие монологи: скупому рыцарю, Дон Гуану, князю в «Русалке» и т. д. Но это — исключение).

4. Динамичность, взрывчатость действия, вытекающие из предельной драматической напряженности конфликта.

Пушкинские маленькие трагедии представляют как бы финал больших драм, разыгравшихся ранее (исключение составляют «Сцены из рыцарских времен»).

Время действия — чрезвычайно ограничено. В «Каменном госте» действие продолжается несколько дней. В «Скупом рыцаре» — два дня, а в «Моцарте и Сальери» и «Пире» — несколько часов.

Эти драмы — своего рода обобщения, финалы, в которых либо вкратце напоминает о прошлой жизни героев и подводится итог этой жизни («Каменный гость»), либо подводится итог каким-то идейным конфликтам («Моцарт и Сальери»), либо подчеркивается результат событий, имеющих значение для многих людей («Пир во время чумы»).

Во всех этих пьесах, выражаясь словами Пушкина, рисуется «судьба человеческая», «судьба народная». Но не только указанные выше черты роднят эти пьесы между собою. Это, так сказать, общее сходство, характеризующее все эти произведения. Что еще роднит эти пьесы?

Призрачные цели и ошибочные намерения ряда главных героев пьес, терпящих крушение, — вот причина, вызывающая неизбежную моральную гибель их. Это характерно и для образа скупого барона, и для Сальери, и Дон Гуана, и для председателя в «Пире», и для князя в «Русалке».

Утверждали и продолжают утверждать, что зависть — основная тема в «Моцарте и Сальери». Как можно было не заметить, что речь здесь идет о вековом споре между творчеством и ремеслом? Сальери внутренне убежден, что он прав; по крайней мере, он старается убедить себя в этом. Тему зависти Пушкин лишь вскользь затрагивает.

Мрачной и злой рисует Пушкин судьбу Сальери. Моцарт по существу умирает победителем. Сальери осталась лишь иллюзия правоты и победы, купленная ценой преступления.

...Ремесло
Поставил я подножием искусству;

говорит Сальери:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Повери.
Я алгеброй гармонию...

Сальери полагает, что одним упорным трудом можно двигать искусство. Это иллюзия. Пушкин в образе Моцарта показывает, что гениальность Моцарта — этого, по мнению Сальери, «гуляки праздного», дает искусству больше, чем десятки Сальери.

Сальери полагает, что, устранив Моцарта, он облагодетельствует искусство. Но Сальери не учитывает специфичности творчества гения.

В этом первая его ошибка.

Он, далее, не видит, что гений, помимо всего прочего, великий труженик, но труд гения — целенаправленный, титанический, часто скрыт от нас. Гений, знающий «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть», невидимо для нас и (часто) для себя направляет все силы своего интеллекта в одну определенную сторону.

Это — вторая ошибка Сальери. Но в своей правоте он все-таки не убежден до конца. В нем борются любовь с ненавистью. В этом — трагическая раздвоенность Сальери. Светлый образ Моцарта вызывает к себе наше расположение. Сальери, несмотря на его преступление, вызывает глубокое сожаление. Он и сам — жертва своей ошибки. Он навсегда лишен покоя, лишен и творчества. Сальери остается жить, но морально он погиб в наших глазах. Он пал жертвой античеловеческой чудовищной иллюзии... Преступление Сальери — плод длительных размышлений, плод мучительной борьбы с самим собою. Вся эта трагедия — финал длительного внутреннего конфликта Сальери. Смерть Моцарта — вот трагическая расплата за это чудовищное заблуждение.

Скупой рыцарь — жертва другой трагической иллюзии. Это не скупец Мольера, это не скупец Шекспира. Он не похож и на гоголевского Плюшкина. Он значительно глубже их. Скупой рыцарь — поэт мертвого накопления. Его стихия — стихия фанатической бережливости. Золото ради золота, деньги ради денег. Это своего рода мученик иллюзорной идеи — фанатик скупости. Он так же, как и Сальери, верит в свою правоту. Языком поэта говорит этот старей, высохший барон, сплывшийся ночью в свой подвал к сундукам.

Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

(Смотрит на свое золото.)

Кажется немного:

А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!

(Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим)

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава:
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую...

и далее:

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?

Ненужный подвиг. Иллюзорная цель самоотверженности и воздержания. Даже чужой взор, брошенный на его сокровища, он считает недостойным. Богатства для него дороже сына, милее самой светлой любви. Деньги для него сами по себе стали целью. Фетишизация денег стала для него жизненным идеалом. Так, страсть к деньгам вытеснила все. Барон лишь говорит о том, что обладает силой, что он царствует или может царствовать, но он сам где-то в глубине души своей чувствует свое бессилие. Так же, как Сальери кажется (и в этом он себя все время убеждает), что он во имя высшей цели призван отравить Моцарта, так же и скупому рыцарю кажется, что он выполняет какую-то высокую миссию. Но и тот и другой — жертвы своих иллюзий.

Здесь, как и в других маленьких трагедиях, обращает на себя внимание манера Пушкина рисовать характеры. Он заставляет героя наедине с собой раскрыть свои сокровенные глубочайшие мысли, свой внутренний мир. Одновременно он показывает действия этого героя, столкновения его с внешним миром и людьми. Пушкин раскрывает до конца внешний («объективный») и внутренний («субъективный») мир героев и таким образом замыкает драматический круг действия.

Иллюзорен и жизненный идеал Дон Гуана в «Каменном госте». То, что Дон Гуан принимает за любовь, и то, что его возлюбленные принимают за любовь, ничего общего с настоящим чувством не имеет. Дон Гуану кажется, что он — властитель, но в сущности он не владеет ничем. Он опоэтизировал свою мечту о любви, как Лаура воспела актерское вдохновение. Но мечту свою он ограничил и низвел до простого физического обладания. Пылкая фантазия Дон Гуана делает его несчастной жертвой собственной страсти. Прав слуга его Лепорелло, обращающийся к Дон Гуану:

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у вас проворней живописца.

Эта фантазия Дон Гуана должна возместить отсутствие реального, так же, как фантазия и иллюзия власти должны прикрыть глубокую

Дона Анна:

Оставь меня.

(Слабо) О, ты мне враг — ты отнял у меня
Все, что я в жизни...

Дон Гуан:

Милое создание!

Я всем готов удар мой искупить,
У ног твоих жду только приказанья,
Вели — умру; вели — дышать я буду
Лишь для тебя...

Только гений Пушкина мог создать такую патетическую и полную жизни и правдивости сцену. Драматургам прошлого требовалось 4—5 актов для развертывания событий, для полной обрисовки характера дон Жуана — Пушкину потребовалось несколько маленьких сцен, фактически один финальный акт, чтобы обнажить весь внутренний мир Дон Гуана.

Некоторые трактовали этот традиционный финал Дон Гуана как возмездие за порок. Другие, исходя из традиционности сюжета, считали это завершение драмы несущественным. У Пушкина Дон Гуан дан в атмосфере мнимой любви. Он, в сущности, уже давно исчерпал себя. Финал трагедии — не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности. После Донины Анны вряд ли можно продолжать то же, что и до нее. Он убил ее мужа, брата мужа, открылся ей и не был отвергнут. Спокойствие и наглость Дон Гуана — следствие стихийной безмятежности. Стоит нарушить его безмятежность «неведения» и Дон Гуан падет. Это — сама стихия. Выраженная конкретно в характере Дон Гуана, эта стихия, действующая в обществе, не может не терпеть поражения. Пушкин не судит и не осуждает Дон Гуана — он его показывает. Дон Гуан и виновен и невиновен. Он виновен в том, что нарушает все и всяческие законы человеческой морали. Он невиновен потому, что он сам жертва своих непреодоленных страстей, жертва своих личных заблуждений. Он должен был бы, если хочет быть человеком и жить среди людей, найти себе иное назначение в жизни. Но это, очевидно, выше его сил... Ему непонятны эти законы высшей человеческой морали. Он сам — жертва грандиозной иллюзии. Он жертва неудовлетворенности.

Сальери трагически ошибается в оценке Моцарта. Но он мучается над большими вопросами. Он ищет внутреннего оправдания своему преступлению. Он будто бы победил, но он глубоко несчастен. Скупой барон трагически ошибается, но он видит море крови и слез, создавшее его богатство. Он ищет оправдания для своей «высшей» цели, для «власти». Что же касается Донины Гуана, то он не видит ни своих заблуждений, ни своей жизненной цели. Не будучи черствым эгоистом, он способен вздрюстнуть по умершей «бедной Инезе», в чьем печальном взоре он находил «странную приятность». Но это — на миг. Жизнь — стихия Гуана быстро вступает в свои права. Дон Гуан не думает. Он не способен осмыслить ни своей будущей жизни, ни своей трагедии. Его философия — никакой философии. Его идея — никакой идеи. Его цель — никаких дальних целей. Он весь во власти своих физических

сил... В конце концов Дон Гуан — мировая антитеза Фауста. Один означает вечные поиски духовного познания. Другой — вечное неудовлетворение любовью. Но Фауст имеет жизненную цель — и в этом его сознание и истинная сила. Дон Гуан же этой осознанной цели не имеет, и в этом его трагическая стихийность и человеческая слабость. Трагедия Гуана в его стихийности, бездумности, которые он преодолеть не может.

Ту же самую картину бесцельного существования мы видим в «Пире во время чумы». Молодежь уединилась, чтобы не видеть кошмаров смерти. Ее разгул — разгул отчаяния. Мировая литература не много знает таких сильных драматических сцен, как эта. Вильсон, автор «Пира во время чумы», не представлял себе всех возможностей избранной им темы. Но и здесь на кургане смерти, где совершается мировая вакхическая тризна и люди предаются последней оставшейся им иллюзии любви, жизнь у Пушкина так же побеждает, как побеждает она всюду. Когда в «Каменном госте» Лаура роняет целующему, ее дону Гуану:

Постой!.. при мертвом... что нам делать с ним? 1

или когда Донна Анна говорит на могиле Командора:

О боже мой! и здесь, при этом гробе!
Подите прочь.

Дон Гуан не уходит. А священник-моралист, пришедший на пир, как грозный пророк, увещевать, обличать и заклинать, — этот священник под хохот и насмешки пирующих должен удалиться.

Пирующие живут в мире иллюзорной любви, но куда опасней иллюзия смирения и веры в божество, разделяемая священником-обличителем. Пушкин не говорит, что пирующие — высокоморальные личности, но он не страшит нас тем, что их покарает десница божья. Он юпять ставит здесь не проблему абстрактной морали, а проблему борьбы против трагических заблуждений и, как бы ответом на поставленные Пушкиным вопросы служат слова из песни председателя пира:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы.
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волнения
Их обретать и ведать мог.

...Чума!

Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твоё призванье!

«Смирись, гордый человек», взывает священник в «Пире», «Смирись, гордый человек» — говорил своему поколению Достоевский.

— Войой, дерись, ты бессмертен в борьбе как человек, хотя ты и умрешь, — как бы говорит Пушкин. Но если ты живешь без вдохновения борьбы — ты безвозвратно погиб.

Трагичность «Пира» не в том, что все эти люди быть может завтра погибнут, а в том, что их философия идет вразрез с жизнью. Песня председателя пира глубоко подчеркивает эту трагическую коллизию, она противоречит поступкам пирующих. Их «философия» не борьба, а иллюзия борьбы против смерти — отчаяние. Песня председателя пира и очаровательная песенка Мери выражают тот неиссякаемый оптимизм, который пронизывает все трагедии Пушкина.

Основа этого оптимизма — борьба за человеческую личность. Вспомним «Русалку». Достоевский, искажая образ Татьяны, Алеко и других героев Пушкина, «забыл» о дочери мельника, которая, не имея сил бороться против князя, уязвленная в своем человеческом достоинстве, смертельно раненая отверженной любовью, бросается в Днепр. Недалеккий, самодовольный князь, уходя от дочери мельника, был даже несколько удивлен:

Ух! кончено — душе как будто легче.
Я бури ждал, но дело обошлось
Довольно тихо.

(Уходит. Она остается неподвижною.)

А она? И Пушкин вкладывает в ее уста поистине шекспировские слова.

Не верю,
Не может быть. Я так его любила.
Или он зверь? иль сердце у него
Косматое?

(Сымает с себя повязку):

Вот венец мой,
Венец позорный! вот чем нас венчал
Лукавый враг, когда я отреклася
Ото всего, чем прежде дорожила.
Мы развенчались. — Сгинь ты, мой венец!

(Бросает повязку в Днепр.)

Теперь всё кончено... *(Бросается в реку.)*

Она сознательно кончает с собой, не имея иной возможности противостоять жизненным невзгодам. Но погибая она утверждает свою волю, свою свободу, свой протест.

«Русалка» — народная, социальная драма. Князь мог обидеть возлюбленную, девушку из народа, но он не властен над ее личностью и свободой.

Эта вера в силу человека, этот оптимизм, одухотворенный высокой мыслью, своей вершины достигает в образе Франца в «Сценах из рыцарских времен». Это — последняя драма Пушкина, написанная за два года до гибели поэта.

«— Разве мещанин недостойн дышать одним воздухом с дворянином? — спрашивает Франц.— Разве не все мы произошли от Адама?»

Франц не согласен с возражением Бертольда, что «в первом семействе уже мы видим неравенство и зависть»; Франц страстно отвечает: «Винуют ли в том, что не люблю своего состояния? Что честь для меня дороже денег!» Захваченный после неудачного восстания в плен, он не теряет бодрости духа, поет песенки на пиру рыцарей и с благородством (которое характеризует его общественные взгляды и любовь к знатной даме) восклицает, узнав о вечном заточении: «Как, вечное заключение! Да, но мне лучше умереть».

Оптимизм Пушкина непохож на оптимизм поверхностного и скептического эпикурейца. Это человеческая сила, идущая от самой жизни, прекрасно выраженная в философии античного эвдемонизма. Гармония и цельность творчества Пушкина состоит в том, что его гворчество в перспективе всегда имело победу жизни. Это роднит драматургию Пушкина с лучшими драматургами античности и в первую очередь с Софоклом.

Есть еще одно качество пушкинской драматургии, обнаруживающее в поэте глубочайшее понимание природы драмы, основанной на истинном знании жизни и на игнорировании мертвых канонов эстетики. Речь идет об элементе комическом, дающем разрядку в трагедии, оборачивающей к нам действительность новой стороной. Речь идет об истинном комизме как об одном из результатов оптимизма. Пушкин едва ли, не первый разрушил представление классицизма о комическом, как о низшем вульгарном жанре. Пушкин не прикрепил жанр комический к низшим слоям, а высокую драму — к аристократии. Комическое у Пушкина — всегда разрядка, подчеркивающая всепреодолевающую силу жизни. Оно всегда характеризует относительность того, что люди считают неизблемым. Комическое Пушкин соединил и с возвышенным и с интимным, лирическим. Он не боялся вводить комическое в самые напряженные трагедийные моменты. Для доказательства можно было бы привести ряд примеров из «Каменного гостя», «Пира во время чумы», «Бориса Годунова» и других произведений. История драмы знала только двух драматургов, у которых комическое выступает не как низменное, а как специфическое выражение серьезного и значительного, — это Аристофан (и особенно его комедия «Мир», «Облака», «Осы») и Шекспир. Третий драматург мира, у которого комическое служило ту же службу, был Пушкин. Но преимущество Пушкина в том, что комическое у него живет в самой ткани трагедии, не отделено от нее и, будучи лишь элементом в трагедии, не только не разрушает последнюю, но ферментирует драматическую ситуацию. И здесь Пушкин — синтетик драмы — гармоничен в высшем античном понимании слова.

Итак, основные антитезы в пушкинской драматургии проявляются в том, что человек вступает в борьбу с другим человеком, или всем внешним миром, или с самим собою. Он погибает или сдается в неравной борьбе либо потому, что он прав, но обстоятельства сильнее его (дочь мельника — «Русалка», Фриц — «Сцены из рыцарских времен»), либо

иллюзорность, ложность, призрачность общей «идеи» героя вступает в конфликт с конкретными и низменными его целями.

Пушкин не морализует, а обнажает противоречия психики и поступков. Он сталкивает людей, преследующих противоположные эгоистические цели (священник и Вальсингам в «Пире») или даже одну и ту же цель, но эгоистически, для себя лично, для своей выгоды (скупой рыцарь и сын его, Дон Гуан и Дон Карлос). Он сталкивает их и они борются. Пушкин как бы говорит нам: «Вот она жизнь: пошлая, грязная, жуткая, высокая, чистая, радостная, вечно юная».

3

«Что развивается в трагедии? — спрашивал Пушкин, — какая цель ее? Судьба человеческая, судьба народная...

Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода.

«... Драма родилась на площади. Драма стала заведывать страстями и душой человеческой. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»...

Мысль о создании драмы человеческой, драмы народной занимала Пушкина много лет. Результатом длительной творческой работы гениального поэта явилась величайшая русская трагедия «Борис Годунов».

Почему мы «Бориса Годунова» называем величайшей русской трагедией?

Потому, что она полнее и глубже какой бы то ни было другой — до и после Пушкина — обрисовывает трагическую, подневольную судьбу народа.

Потому, что она полно и глубоко на судьбе нескольких людей, и особенно на судьбе Бориса Годунова, обрисовывает одну из наиболее важных и поворотных эпох в жизни русского народа. «Это так же животрепещуще, как вчерашняя газета» писал Пушкин в письме к Жуковскому от 17 августа 1825 г.

Эта трагедия с огромной силой поэтической выразительности и чуткости рисует начало Смутного времени, вскрывает пружины польского нашествия на Россию, едва оправившуюся от татарского ига. Она рисует силу и слабость народа в борьбе за могущественное государство.

Трагедия эта рисует пролог большой жизненной трагедийной борьбы русского народа. Народ ответил безмолвием Лжедмитрию, затем он вышел из безмолвия, впервые сознательно организовался и изгнал иноземцев из страны.

Вокруг «Бориса Годунова», чуть ли не со дня его опубликования, велись ожесточенные споры. Поэта упрекали в «рабском следовании Карамзину» (Белинский) и это считали причиной неудачи трагедии. Поэта обвиняли в искажении исторической правды. Трагедию «Борис Годунов» обвиняли в нехудожественности. После «Полтавы» и «Годунова» Пушкину пророчили творческую гибель.

Наконец, трагедию объявили несценичной. И это было, пожалуй, наиболее чувствительным ударом. Почти сто лет скучно повторяли эту версию на том лишь основании, что ни один русский режиссер не поднялся в понимании этой драмы до высоты, требуемой предметом.

Что в этой трагедии основное, великое, непреходящее?

Полное слияние исторической и художественной правды. Это и есть высшее проявление пушкинского реализма, пушкинского историзма, пушкинской исторической художественной интуиции.

Что еще выделяет эту трагедию?

Прозрачная ясность идеи, единство судьбы человека с народом. «Судьба человеческая — судьба народная». Разрыв этого единства — источник трагедии в жизни. Народность этой трагедии выражена в полном слиянии эпического и лирического начала в высшем драматизме, основой и концом, движущей пружиной и целью которого является народ, иногда безмолвствующий, но никогда не бездействующий.

Самое тяжелое — это сознание того, что гениальный Белинский признал, что «Борис Годунов» — поражение Пушкина. «Эта пьеса для него была истинно Ватерлоовскою битвою, в которой он развернул во всей широте и глубине свой гений и, несмотря на то, все-таки потерпел решительное поражение»¹.

«Прежде всего, — говорит Белинский, — «Борис Годунов» совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме. Действующие лица, вообще слабо очеркнутые, только говорят, и местами говорят превосходно: но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий»². В другом месте он говорит: «Нам кажется, что это не драма, а мелодрама»³. В третьем месте (639 стр.) Белинский называет трагедию «драматической хроникой», образец которой создан Шекспиром. Но это относится, так сказать, к проблеме жанра.

Белинский с гегельянских позиций уничтожающе критиковал «Годунова», исходя из того убеждения, что не поэт виноват в том, что не получилась трагедия, а сама история. Метафизическое суждение Белинского связано с известной теорией Гегеля о трагедии, которую Белинский в то время абсолютизировал. Критик правильно исходит из того, что «драматизм», как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются, как страсть, как пафос» (стр. 608). По мысли Белинского, этого драматизма не было в эпоху Бориса, так как он не противопоставил своим противникам идею, принцип, убеждение. Годунов, Самозванец и Шуйский — «вот сряду три лица, которые уже по обыкновенности употребляемых ими способов для достижения верховной власти должны были бы внести в государственную жизнь новые основания, и которые ровно ничего не внесли в нее и прошли в истории без следа, как будто бы их и не было» (стр. 609).

¹ В. Белинский, Соч., VIII, стр. 606.

² Там же.

³ Там же, стр. 640.

Итак, Белинский, во-первых, абсолютизировал теорию Гегеля; во-вторых, метафизически, следовательно неверно, применил ее к Смутному времени, полному трагических коллизий; в-третьих, дал неверное представление о самом Смутном времени.

Отсюда центральная ошибка его рассуждений о том, что так как Борис как исторический деятель не был гениален, а только талантлив и умен, и ничего поэтому не дал эпохе, то эпоха его отвергла. И здесь Белинский совершил ошибку, противопоставляя сильную личность народу, отрывая героя от исторической необходимости и исторических условий.

Белинский обвинял Пушкина в том, что он рабски следовал Карамзину, «увлекся авторитетом Карамзина и безусловно покорился ему» (стр. 631).

Но, допустим, Пушкин не следовал бы за Карамзиным (кстати заметим, что Пушкин только как внешнюю канву использует ситуацию, нарисованную Карамзиным), разве от этого самый материал пьесы стал бы более драматичным? Ведь Белинский отказал этой эпохе в драматичности и заявил, что она была неблагоприятной, как тем а трагедии. Остается еще один момент — личная судьба Бориса. Здесь Белинский роняет гениальное замечание, которое он тут же опять разрушает: «Итак, понять Годунова исторически и поэтически — значит понять необходимость его падения равно в обоих случаях — виновен ли он был в смерти царевича или невиновен. А необходимость эта основана на том, что он не был гениальным человеком, тогда как его положение непременно требовало от него гениальности. Это просто и ясно».

Если с первым замечанием необходимо согласиться потому, что оно соответствует сути трагедии, то второе абсолютно неверно ни исторически, ни теоретически. Приняв его, мы должны были бы признать, что одна гениальная личность могла бы коренным образом изменить ход событий и, как побочный вывод, — что объектом трагедии может быть только гениальная фигура, а не судьба человеческая, судьба народная.

Интересен ли для нас знаменитый спор об убиенном царевиче Дмитрие? Конечно, нет. Практически признание или непризнание причастности Годунова к убийству царевича ничего не дает для понимания истории Смутного времени и трагедии, созданной Пушкиным. Мы должны коснуться этого вопроса лишь для того, чтобы указать, что версия об убийстве Годуновым Дмитрия, защищаемая рядом историков, характеризует лишь общую научную методологию и историческую концепцию этих исследователей, но отнюдь не историческую правду.

У Карамзина многочисленные страницы, посвященные преступлению Бориса, не имеют органического отношения к освещаемой им же проблеме борьбы Бориса за государственность. Как раз там, где Карамзин описывает государственную деятельность Бориса до вхождения его на престол и после того, как он стал царем, он достигает большой объективности. Провиденциальная сила, якобы мстящая за преступление, и измученная совесть Бориса к делу не относятся. Они играли для историка ту же роль, какую для драматурга играет случайность,

когда он не знает, как развязать события. Карамзин, естественно, не мог дать действительного анализа событий. И смерть Бориса действительно была неожиданной и казалась ему расплатой.

Морализующая форма изложения и стремление возвеличить царей не могут отнять и достоинств карамзинской «Истории государства Российского». Что же касается эпохи Смутного времени, то здесь Карамзин высказал много правильных мыслей, которые были впоследствии извращены многими историками.

Карамзин пишет: «Первые два года его (Бориса) царствования казались лучшим временем России с XV века или с ее восстановления: она была на высшей ступени своего нового могущества, безопасная собственными силами и счастьем внешних обстоятельств, а внутри, управляемая мудрою твердостью и кроткостью необыкновенною» (т. XI, глава II). «Но время приближалось, когда сей мудрый властелин, достойно славимый тогда в Европе за свою разумную политику, любовь к правосудию, ревность быть истинным отцом отечества, наконец за благонравие в жизни общественной и семейственной, должен был вкусить горький плод беззакония и сделаться одной из удивительных жертв суда небесного. Предтечами были беспокойства борисова сердца и разные бедственные случаи, коим он еще усиленно противоборствовал твердостью духа, чтобы вдруг оказать себя слабым и как бы беспомощным в последнем явлении своей судьбы чудесной» (конец I главы т. XI, стр. 55—56). Что бы ни говорил критик Карамзина, но историк, несмотря на слова о совести, о суде небесном и прочем, показал и общественные силы, действовавшие против Бориса, и внешние силы, действовавшие против России и усилившие смуту, прологом к которой была гибель Бориса.

Именно эту объективную сторону проблемы, борьбу Бориса против враждебных ему сил и бессилие его и выразил Пушкин в своем гениальном творении.

М. Н. Покровский только констатирует: «Трагизм судьбы Бориса в том и заключается, что он был соткан из противоречий: разрешение этих противоречий закончилось катастрофой»¹. И далее Покровский дает ряд неудовлетворительных объяснений падению Бориса.

Покровский не видит позитивной роли Бориса, его борьбы за централизованное государство. Он переоценивает революционность центробежных сил, выступивших против Москвы, рассматривая любое антимосковское выступление (а таких было еще много во времена Бориса), как революционное, прогрессивное. Покровский смешивает подлинно крестьянские восстания, какими были движения Разина и затем Пугачева, с заговорами некоторых феодалов тогдашней Руси, которые, вступая в союз с иностранными интервентами (поляки, литовцы) против Москвы, пускали в ход социальную демагогию, пользовались недовольством угнетенных низов.

Весьма поучительно, что вся история Смутного времени у Покров-

¹ Русская история с древнейших времен, т. II, стр. 8, изд. «Мир», 1920

ского пропала: неизвестно, каким образом развивалась и закончилась смута, как воцарились Романовы и т. д.

Почему это так получилось? Причина кроется в двойственном отношении историка к важнейшему вопросу: было или не было прогрессивным воцарение Лжедмитрия? То, что Покровский и термина «Лжедмитрий» не признает, это лежит не столько на совести Костомарова (это он ввел слово — «названный Дмитрий»), сколько на совести покойного историка.

Важно то, что Покровский не может пойти против факта польской интервенции, пришедшей с Лжедмитрием, вернее выдвинувшей Лжедмитрия. Историк не может пойти против факта, что поляки стремились ослабить и расчленить Россию, окрепшую в борьбе против нашествия татар.

Покровский, как и Плеханов, не дает ясного ответа на этот вопрос. А между тем трагедия Бориса как раз в том и заключается, что он не имел объективных фактических, реальных возможностей противопоставить польскому нашествию сокрушительную силу.

Если верна мысль, приводимая Гегелем, что новая трагедия существенно отличается от древней тем, что для нас уже не существует судьбы, которая подавляла бы людей и что роль древней судьбы теперь играет политика, то вдвойне верна мысль, что роль судьбы для Бориса сыграла внешняя политика. Лжедмитрий выступил перед Борисом в роли исполнителя судеб, в роли древнего рока. Так, а не иначе, обстоит дело с этим вопросом, как бы ни спорили историки за (Соловьев) или против (Платонов) версии об убийстве Борисом царевича Дмитрия.

Пушкин своей гениальной художественной интуицией показал Бориса — его силу и слабость — именно в свете наступающих грозных событий. Пушкин (вопреки мысли Белинского) показал, что эпоха была подлинно драматическая, что речь шла о том, быть или не быть крепкому централизованному русскому государству.

Пушкин показал, что трагедия Бориса была не в том, что он не был гениален, а в том, что индифферентность народа, обнаружившаяся на первых порах иностранного нашествия, и была тем фактором, который обусловил гибель Бориса и начало смуты.

Только для исторической конкретности Пушкин черпал факты из «Истории» Карамзина. Всякому внимательному читателю должно броситься в глаза, что не совесть Бориса в конце концов решает исход трагедии Бориса, а внутреннее его бессилие предотвратить надвигающиеся вместе с внешней силой грозные события.

Мир знал и не такие преступления царей. Однако от одних утрызнений совести царства не свергались в длительную смуту. Речь идет о реальных борющихся силах. У Бориса как представителя государства иссякли реальные силы борьбы с врагами и он погибает. У самой России на первых порах не было этих сил. Через несколько лет поднимается мощное народное движение против поляков, возглавленное Мининым и Пожарским. Но пока этого движения нет. Борис, одинокий, покинутый и трижды преданный Шуйским, погибает.

Народность «Бориса Годунова» заключается в том, что судьба Бориса показана целиком зависящей от судьбы народной.

Народность «Годунова» в том, что в трагедии, где развернута картина борьбы бояр за влияние на народ, показаны не только темнота, невежество и轻信 народа, но и его независимость, здравый ум, активность. И точно так же, как народ имел свое «особое мнение» при избрании Бориса на царство, точно так же он имел свое собственное мнение и после гибели Годунова. На истошный крик Мосальского народ отвечает молчанием. Пушкин пишет: «народ в ужасе молчит». «Что же вы молчите? — надрывается Мосальский, — кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович! Народ безмолвствует». И в этом безмолвии уже чувствуется ответ. Молчание — это действие особого рода. Уместно вспомнить латинскую мудрую поговорку: *cum tacent clamant* — «и в молчании кричат».

Существует мнение, что Пушкин в «Годунове» скорее ставил вопросы, чем отвечал на них. Неверно. Пушкин поставил один вопрос: о судьбе человеческой и судьбе народной. И ответил на этот вопрос гениально просто и ясно.

Пушкина обвиняют в том, что неизвестно кому он оказывает в конце концов предпочтение — Борису или Дмитрию, что он в данном случае похож на беспристрастного Пимена. Опять заблуждение.

В соответствии с исторической правдой, Пушкин считает, что Лжедмитрий — орудие в руках польской шляхты и уже по одному этому не сочувствует ему. Пушкин изображает Дмитрия смельчаком и опасным демагогом, тем более опасным, чем больше у него симпатичных черт характера. Отсюда особенности речи — то она лживая, то хвастливая, то напыщенная.

Сына Курбского Лжедмитрий подкупает выпрепным риторическим монологом об отце: «Великий ум, муж битвы и совета». Готовясь надеть корону, он «овладевает» слогом повелителя. Хрущову — представителю холопов — он говорит: «Мужайтесь, безвинные страдальцы. — Лишь дайте мне добраться до Москвы, а там Борис расплатится во всем». Казакам — иная речь, им — рыцарские слова: «Я знал донцов. Не сомневался видеть в своих рядах казачьи бунчуки». И уж, конечно, поэту он отвечает языком муз: «Что вижу я? Латинские стихи! Стократ священный союз меча и лиры, единый лавр их дружно обвивает».

Но даже этот самозванец, устраивающий прием во дворце поляка Вишневецкого, не может не заметить, кто и почему стремится в Россию. На вопрос одному: «Ты кто такой?» следует ответ: «Собаньский шляхтич вольный». Самозванец отвечает вольному шляхтичу: «Хвала и честь тебе, свободы чадо! Вперед ему треть жалованья выдать». Вот вам и цена свободы шляхтича.

Выспренная речь Самозванца — противопоставление спокойной, благородной речи Бориса. Вспомним прощанье Бориса с сыном и мы увидим, на чьей стороне симпатии поэта.

Но дело даже и не в этом. «Поэт не уголовный судья» — говорил Пушкин. В его задачу не входило судить и ридить, — он хотел дать

народную трагедию. И он эту задачу выполнил тем, что достиг высшего совпадения художественной и исторической правды.

Художественная объективность Пушкина тем более убеждает, что он показал Дмитрия пылким, страстным, увлекающимся человеком, деятельным и бесстрашным. Но тем сильнее осуждает его Пушкин. «Чем сильны мы? Мнением народным». Мнением народа часто пренебрегали, но оно всегда имело решающее значение. Народ не мог, не отвернуться от Лжедмитрия, увидя, кто его союзники.

Лессинг ошибается, полагая, что драматург в угоду художественному замыслу может искажать исторические факты. Он хотел подчеркнуть особые задачи художника, которые выше частной задачи историка.

Пушкин доказал, что, следуя истории, можно дать высокопоэтическое произведение, не разрушая стройности философского и художественного замысла.

Исторические события ожили под вдохновенным пером поэта. Таковы картины в монастыре, в Кремле, прощанье Бориса, бой между русскими и наемными иностранными войсками с одной стороны и поляками — с другой, и др. И это мастерское выполнение своей художественной задачи поэт достигает слиянием в драме эпической и лирической поэзии. Лирика Пушкина в «Борисе Годунове» поднимается до огромных высот национальной патетики, а эпос — широкий, величественный, спокойный сказ — приобретает все элементы напряженности, которую порождает субъективная заинтересованность автора.

«Борис Годунов» приобрел характер народной по форме драмы, аккумулятивной не только народных предания, народный сказ. В этой трагедии достигли своей полноты — народность лиц, сюжета, идеи и обстановки. Ибо что такое сюжет, как не коллизия, конфликт, столкновение разных интересов? Что является основой сюжета? Жизненные противоречия, борьба решающих сил, преодоление препятствий для движения вперед. Это — основа драматического действия. Разве не сюжет (так понимаемый) решает судьбу драмы? Но народность сюжета и должна выражать народность идеи. А идея этой трагедии выражена словами и поступками ее героев. Это героическая, народная идея борьбы нашей страны против иноземного нашествия. Погибает тот, кто исчерпал свои внутренние силы, кто не питается соками народа. Подвержен гибели тот народ, который не борется за свою независимость. Судьба человеческая — говорит Пушкин — это судьба народная.

Говоря о «Борисе Годунове» я, как можно заметить, не разбираю подробно трагедию в целом. Это делалось другими неоднократно. И не в этом заключалась моя задача. Задача моя заключалась в том, чтобы рассеять особенно прочно укоренившиеся предрассудки в отношении «Бориса Годунова» и очистить этой прекрасной трагедии дорогу к советскому театру. Величие Пушкина и вечная слава его в том, что он вдохнул в русский народ новую, боевую мощь: непокорную силу, сознание своего национального достоинства, достоинство человека и гражданина. И эта сила через столетие стала советской несокрушимой, всенародной мощью.

Итак, закончим. В подавляющем большинстве своих произведений Пушкин рисует конфликты между человеком и действительностью. Герои его в большинстве случаев внутренне глубоко убеждены (хотя и не всегда до конца) в своей правоте, и это придает им силу убедительности и человечности. Антитезы Пушкина не схематические, нарочито очерченные противопоставления, а реальные, жизненные и борющиеся противоположности.

Оттого и люди Пушкина, награжденные каждый своими отличительными чертами и свойствами, живут своей отличной и общечеловеческой жизнью.

Оттого они правдивы до конца, правдивы художественно и исторически, несмотря на их бытовую неправдоподобность.

Оттого и драматические ситуации Пушкина правдивы и жизненны до конца, несмотря на их «бытовую неправдоподобность».

Отсюда же — от столкновения характеров, от «вдруг» возникающих острых драматических ситуаций, подготовленных невидимым для нас ходом событий, от истинно-человеческой вдохновенности, — идет народность пушкинской драматургии. И опять неправ Достоевский. Он неправ, говоря о смиренности, применительно к пушкинской народности, так же, как неправ, утверждая и метафизическую «чисто славянскую» способность Пушкина перевоплощаться. Вдохновенные и умные слова сказал Достоевский о пушкинских маленьких трагедиях, но происхождение их объяснил неверно. Дело не в пассивном «перевоплощении» Пушкина, а в умении глубоко проникать в мировые проблемы, в глубины мировой культуры, в человеческой близости к этим вопросам.

Русский гениальный поэт был интернационален в своей народности. В начале статьи я уже сказал, откуда идет этот интернационализм пушкинской поэзии.

Он был передовым сыном своего драматического века и своей страны. Немудрено, что именно в драме (известно, что он всячески вытраивал бытовизм в своих пьесах) он отметил общность судеб человеческих и народных. Художник, обладавший обширными знаниями, разносторонней культурой и огромной художественной интуицией, он умел проникать вглубь психологии и нерусских драматических образов.

Он не ведал границ именно потому, что был целиком народен и черпал идеал человека не из квасного патриотизма, заключенного в узконациональные границы, а из мировой истории и живой жизни человечества. Всякий мировой гений появляется как национальный гений. Всякий национальный гений, если он гений, становится общечеловеческим. Драматизм Пушкина олицетворяет борьбу человеческого гения за всеобщее счастье, непокорность и дерзновенное движение вперед.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

К Н И Г А
ЧЕТВЕРТАЯ



Г О С Л И Т И З Д А Т

1 9 • А П Р Е Л Ь • 3 7