

лю „Московского Вестника“» (1828) пишет второе письмо, предположительно к тому же Раевскому (1829), делает «Наброски предисловия к „Борису Годунову“» (1829) и готовит наиболее обширную, в известной мере подытоживающую все ранее сказанное, статью «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» (1830). Сюда же примыкают два уже известные нам отрывка о драматургии Байрона и несколько мелких заметок. Все это большей частью дошло в незавершенном и черновом виде. Но перечитывая их все вместе, убеждаешься, какими широкими, вдумчивыми и углубленными были эти «размышления», которые, взаимно дополняя друг друга, дают цельное представление о взглядах Пушкина на драматическое искусство и, больше того, являются драгоценным материалом для суждения о системе его эстетических взглядов вообще.

Письмо к Раевскому 1825 г. прежде всего примечательно тем, что, обращаясь к другу-романтику, только что укорявшему его в отсутствии романтизма в первой главе «Онегина», Пушкин сразу же высказывает свое несогласие по коренному — гносеологическому — вопросу о природе драматического искусства, его задачах и возможностях, из этого вытекающих, не только с «классиками», но и с возлагавшими на него свои главные надежды «романтиками». И это в высшей степени знаменательно, свидетельствует о начале теоретического осознания Пушкиным нового и существеннейшего этапа, стремительно возникающего и утверждающегося в его творческом развитии. А в повторяющем многие мысли этого письма «Письме к издателю „Московского Вестника“» поэт уже прямо подымается над обоими противостоящими друг другу основными литературными лагерями: «Так и быть, каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы, — поясняет он, — должны ли суеверно поработать литературную совесть?» (XI, 66). Как видим, именно изучение Шекспира и одновременная работа над «Борисом» помогли Пушкину осознать односторонность не только классицизма, но и романтизма и выйти на путь новой, не имевшей еще тогда названия, но по существу реалистической эстетики.

«И классики и романтики», пишет Раевскому Пушкин, окидывая мысленным взглядом историю развития европейской драматургии от античности и до своей современности, при всей противоположности их поэтик исходили из общего стремления придать драматическому искусству иллюзию его тождественности реальной действительности: «...основывали свои „законы“ (loix)» (у классиков, призывавших к «подражанию изящной природе», ставший к эпохе романтизма уже пресловутым закон трех единств; у романтиков, стремившихся «подражать Nature», — понятие, в которые они вкладывали гораздо более широкий по сравнению с классиками смысл, — требование так называемого местного колорита) «на правдоподобии». Между тем такое внешнее, механическое понимание правдоподобия, подчеркивает Пушкин, «исключается самой природой драматического произведения». «Не говоря уже о времени и проч., какое к чорту может быть правдоподобие, — восклицает поэт, — в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто невидимых для тех, кто находится на подмостках» (XIII, 197, 541). Привожу эту широко известную цитату, потому что аргумент, в ней заключенный и повторяемый Пушкиным в дальнейших набросках на эту тему, позволяет сразу же погасить упорный спор вокруг «Бориса Годунова», начатый многими современниками поэта, считавшими, что он не только не поддается постановке на сцене, но что и сам поэт предназначал его, как и другие свои пьесы, лишь для чтения. Спор этот порой вспыхивает и по сей час. Между тем уже из данной цитаты совершенно очевидно, что под «драматическим произведением» Пушкин (в отличие от «шекспировской» драмы Гёте «Гец фон Берлихинген», которую автор «Бориса Годунова» знал и высоко ценил, и в особенности его же «Фауста», принадлежавших скорее к жанру так назы-