

прихотью вкуса. Отвергая «варварскую» (слово, в сущности повторяющее определение Вольтера) поэтику Шекспира, смелый новатор, Байрон, шедший в авангарде всего возглавляемого им европейского литературного движения современности (ее предпушкинского периода), став драматургом, сделал, казалось бы, совершенно неожиданный, но в свете только что сказанного объяснимый, шаг назад от «просвещенья века» в становившуюся все более архаичной поэтику классицизма. «Он, который никогда в жизни ничему не подчинялся и никогда не обращал внимания на законы, — добродушно «посмеивался» в связи с этим Гёте, — в конце концов признал над собой власть глупейшего закона т р е х е д и н с т в »¹⁴. Наоборот, то, что Пушкин взял за образец поэтику и, в особенности, метод Шекспира, дало возможность русскому поэту первым сделать гигантский, меряя его масштабами всей современной ему европейской литературы, шаг вперед — в мир поэзии действительности — русского и европейского реализма XIX столетия.

Младший (тремя годами) современник Пушкина, Гюго в своих романтических драмах, писавшихся позднее «Бориса» («Кромвель», 1827, «Эрнани», 1829) воинственно ломая каноны французского классицизма, также ориентировался на поэтику «бога театра» Шекспира. Но по методу его драматургия тяготела к Шиллеру. Для Пушкина поэтика и метод Шекспира составляли нераздельное, взаимообусловленное целое, складывались в единую «систему», которую, рассматривая этот вопрос в теоретико-философском плане и, одновременно, в широкой, не только историко-литературной, но и историко-социальной перспективе развития всей европейской драматургии, он считал наиболее отвечающей природе словесного искусства.

«...Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия... сильных ощущений... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Эти исконные черты сохранились в драматургии Шекспира, но, в соответствии с общественно-историческим развитием, ростом просвещения, более зрелыми интересами, влечениями, «занимательность» была поднята в ней на более высокую ступень: «...Драма стала заведовать страстями и душою человеческою» (XI, 178). «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» — ставит Пушкин вопрос и тут же отвечает: «Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419). Цель быть «занимательным, высоким и поучительным» изображением «страстей и излияний <?> души человеческой» трагедия сохраняет и в эпоху французского «классицизма» XVII в. Остается она верна и «первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство». Но социально-историческая почва, на которой она теперь развивается, существенно изменилась: «...Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного общества... оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Этим обусловлена поэтика классицизма, не позволяющая писателю «вольно и смело предаваться своим вымыслам», сковывающая его цепями заранее заданных предписаний и правил, создающая, подменяя «правду» внешним «правдоподобием»¹⁵, свои «узкие» драматургические формы и всем этим принимающая вместо «трагедии народной, Шекс<пировой>» обличье «драмы придворной, Расиновой» (XI, 178).

Эти социологические определения вносят вполне конкретное историческое содержание в поставленную перед собой Пушкиным сверхзадачу. В связи с ожидаемыми им «великими переменами» (его выражение из более поздней статьи о «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева), на

¹⁴ Эжкерман И. П. Разговоры с Гёте, с. 271.

¹⁵ Способствует пониманию в данном случае пушкинской семантики этих слов фраза из его отрывка «Гости съезжались на дачу». «В светском уложении правдоподобие равняется правде» (XIII, 39).