

пекта и шел своею дорогой». Даже странное превознесение Байроном Попа, который «ничто перед ним», Гёте готов был объяснить его боязнью быть подавленным Шекспиром²¹. Пушкин этого не страшился. Напротив, разносторонне объективный метод Шекспира вошел в плоть и кровь его творчества и, больше того, стал важнейшей частью его мировоззрения писателя-реалиста — отношения к природе, людям, истории. Недаром не «односторонним», как у «французских трагиков», а «взглядом Шекспира» (XIII, 259) стремился он два месяца спустя по окончании своей трагедии осмыслить «трагедию» декабристов, разыгранную на его глазах историей.

В отличие не только от Вольтера, но и Байрона, Шекспир продолжал оставаться одним из неизменных литературных спутников Пушкина до конца его жизни («маленькие трагедии», жанровым образцом для которых послужила драматургия Бари Корнуола, но в которых был в максимальной степени осуществлен синтез двух драматургических «систем» — глубины шекспировского проникновения в душу и судьбу человека и «узкой формы» Расина; «Анджело»; помимо уже указанных критических набросков пронизательнейшие суждения-заметки о трагедии «Ромео и Джульетта», об образах Отелло, Шейлока, Анджело). Кстати, напомним еще один пример замечательной пушкинской широты. В заметке о Фальстафе с безусловным сочувствием противопоставляется одностороннему методу Мольера «многосторонний гений» Шекспира. Однако примерно тогда же Пушкин «разнес» Гоголя за неуважительное суждение о Мольере, подчеркивая, что комедийный гений его столь значителен, что, какую бы форму он ни придавал своим созданиям, мы с великой благодарностью должны принимать их.

Но было в творчестве Шекспира и нечто такое, что действительно и ужасало, и одновременно притягивало к себе Пушкина. До нас дошли две почти буквально совпадающие записи признаний поэта о том необычном душевном состоянии, которое он испытывает «после чтения Шекспира»: «Я всегда чувствую кружение головы; мне кажется, будто я глядел в ужасную мрачную пропасть»²². (Невольно вспоминаются позднейшие строки вальсингамовского «гимна в честь чумы» об «упоении», которое испытываешь «бездны мрачной на краю».) Говоря об этом своем ощущении, Пушкин, конечно, имел в виду содержание шекспировских трагедий, ужасающих не вымышленными страхами, на которых строился интерес столь популярного в эпоху предромантизма «черного», «готического» романа с его таинственными преступлениями, роковыми тайнами, привидениями и т. п. (это, как известно, имелось и в некоторых трагедиях Шекспира, но в «Борисе» совершенно отсутствует), а правдой изображения того, что таится в подспудных — палеонтологических — пластах, темных и извилистых тайниках и закоулках человеческой души и что так мучительно-жестоко развращается на залитых кровью, переполненных злодейством путях, по которым шла история человечества. В этом отношении из трех уже названных «струн», которыми должен владеть истинный трагедиограф, дабы волновать ими людские души, — «смех, жалость и ужас» — в трагическом мире Шекспира с особой, потрясающей силой звучала именно последняя, настолько, что даже самый смех бывал порой окрашен в зловещие, мрачные тона. «Иногда ужас выражается смехом, — замечал Пушкин. — Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом (так, кстати, и сказала Гамлету тень отца, — Д. Б.) от Гамлетовых шуток» (XI, 73). Но примерно такой создав и свою трагедию, Пушкин не пытался «отделаться» от этого, уходя в «философский скептицизм и художественную бесстрастность», которые, по

²¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте, с. 288 и 174.

²² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 36; см. аналогичное высказывание на с. 12 (здесь вместо «пропасть» сказано «бездну»).