

свидетельству Мицкевича, он «не любил» в веймарском «олимпийце» Гёте²³.

Закончив «Бориса», поэт помышлял, подобно серии шекспировских хроник, продолжить историю эпохи «многих мятежей» — написать еще две трагедии о Самозванце и Марине и о Василии Шуйском. И не сделал он этого лишь потому, что в эту пору, как вскоре убедился, еще не было и не могло быть не только актеров, способных сценически воплотить их, но и читателей, и зрителей, которые могли бы на них отозваться. А для будущего — для преобразования театрального искусства, к чему Пушкин так стремился, — достаточно было, полагал он, уже созданной им художественной «модели» — «Бориса». Но вскоре же с немалым бесстрашием Пушкин заглянул в своих «маленьких трагедиях» в то, что в этом отношении дополняло и развивало его, — в шекспировскую пропасть человеческой души, пожираемой злой и обезчеловечивающей страстью.

Вместе с тем светлый, жизнеутверждающий и жизнерадостный гений Пушкина придавал ему то духовное мужество, то самообладание художника — «сына гармонии», с которыми он мог, заглядывая в эту столь притягивающую к себе бездну, удерживать себя на краю ее. Характерным для Пушкина, органически соответствующим природе его столь полного жизненных сил, воли к здоровью душевному и в самой сути своей столь человеческого — д о б р о г о — дарования, был и способ, которым он как писатель преодолевал у ж а с б е з д н ы — могучую силу ее притяжения. «Со смехом ужас несовместен», — писал поэт еще в своей первой завершенной поэме. Именно таким, не выражающим собой ужас, а, наоборот, освобождающим от него — катарсическим, был легкий и веселый «смех» Пушкина, то крыловско-русское «веселое лукавство ума», с которым он спародировал в главе о путешествии Онегина романтические странствия байроновского Чайльд-Гарольда и его демонического творца²⁴.

Тот же процесс имел место и в сфере «шекспиризма» поэта. От своей «подражавшей» Шекспиру трагедии о судьбе народной он почти сразу же после ее окончания «отшутился» «Графом Нулиным», в котором, как сам поведал, «пародировал» и «историю и Шекспира». Подобно этому «отшутился» Пушкин позднее от обезчеловеченных персонажей своих «маленьких трагедий» и их вальсингамовски настроенного творца пародийно-автобиографическим образом кроткого и добродушного Ивана Петровича Белкина, приохотившего себя с детства «к чтению и занятию по части русской словесности», но страдающего «недостатком воображения» автора-рассказчика невыдуманных повестушек из жизни и быта, как правило, самых что ни на есть обыкновенных людей, принадлежавших к различным слоям тогдашнего русского общества. Причем в отличие от обычных — канонических — форм пародии шутливое пушкинское переименование, подобное только что указанному, отличается таким внутренним изяществом и такой филигранной тонкостью рисунка, что без авторских указаний оно зачастую могло бы остаться просто незамеченным читателями.

Но для самого Пушкина-писателя излюбленный им прием такой шутки-пародии имел исключительно серьезное, конструктивное значение, давал возможность, отталкиваясь от уже пройденного, подниматься на все новые и новые ступени своего, круто и стремительно восходящего ввысь, творческого пути. Так, «Графом Нулиным» Пушкин явил первую у нас реалистическую повесть в стихах, в которой, как и в баснях Крылова, Белинский имел основание увидеть зерно русской «натуральной школы» 40-х годов. А «Повестями Белкина» поэт вступил во вторую — и никак не менее значительную, чем первая, — половину своего творческого развития: начал блистательно создавать ведущую форму последующего русского реализма XIX столетия — отечественную прозу.

²³ Мицкевич А. Собрание сочинений, т. 4, с. 96.

²⁴ Подробнее о характере и сущности пушкинского приема пародии и роли, которую играла она в динамике его творческого развития, см. Благой Д. Смех Пушкина. — («Известия АН СССР. Серия литературы и языка». 1969, т. 28, вып. 3, с. 185—195).