

ПУШКИН И ТЕОРИЯ РЕАЛИЗМА

1

Когда мы говорим: «Пушкин и теория реализма», мы указываем на две задачи исследования. Речь может идти, во-первых, о том, что дает современной теории реализма *творчество* Пушкина, его *искусство*, и во-вторых, речь может идти о том, что дают теории реализма теоретические *взгляды* Пушкина на искусство: его статьи о литературе, его рецензии, заметки, письма.

В настоящей статье речь идет именно о Пушкине как о теоретике реализма, точнее — о тех суждениях Пушкина об искусстве, которые и сегодня помогают нам осмыслить явление и, следовательно, понятие реализма.

Эстетика Пушкина не изложена ни в каком специальном сочинении поэта. Она не рядится в одежду «технических» философских и эстетических терминов. Она не выступает от лица какой-либо известной философской системы. Развиваясь в литературной и критической среде, захваченной влиянием шеллингизма и романтизма, Пушкин был далек от распространенной в 20-е и 30-е годы моды на метафизический лексикон, на щеголяние философскими терминами, за которыми не стояло действительно продуманное философское содержание.

Однако, избегая философского оформления своих эстетических понятий, Пушкин поступал так вовсе не потому, что пренебрегал теоретическими основами эстетики. Пушкин сторонился легкомысленных и необоснованных притязаний на философичность. Именно в этом смысле он оправдывал перед А. А. Дельвигом свое отношение к московским шеллингизмам из редакции «Московского Вестника». — «Ты пеняешь мне, — писал Пушкин, — за Московский Вестник — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а чорт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы. . .»¹

Пушкин отрицает не глубокомыслие, но подмену глубокомыслия поверхностной и модной схоластикой. Пушкин высмеял Полевого за невежество и за имитацию философской образованности. Пушкин представил его в образе ветреного мальчика Алеши, которому логика казалась «наукою прошлого века, недостойною наших просвещенных времен», и который на упреки учителя, бранившего его «за *вокабулы*», отвечал ему именами Шеллинга, Фихте, Кузенья, Геерена, Нибура, Шлагеля и проч.» (VII, 112).

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, том X, Изд. АН СССР, М—Л., 1949, стр. 226 В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

Посмеиваясь над Полевым, Пушкин благожелательно смотрел на деятельность московской философской молодежи. Он не только с полным сочувствием отозвался об «Обозрении» Ивана Киреевского, напечатанном в альманахе «Денница» в 1830 году, но прямо связал свое одобрение с указанием на философскую школу, к которой принадлежал молодой критик. «Автор,— писал Пушкин,— принадлежит к молодой школе московских литераторов, школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева, заслужившего одобрительное внимание великого Гёте, и Д. Веневитинова, так рано оплаканного друзьями всего прекрасного» (VII, 114).

Спустя шесть лет, оглядываясь в споре с М. Е. Лобановым на путь, пройденный русским шеллингианством, Пушкин дает этому течению оценку сочувственную и положительную. В успехах философии в России Пушкин видит причину совершенствования специальных наук, в том числе литературоведения и эстетической критики. Пушкин связывает успехи философии с преодолением беспринципного эмпиризма. «Умствования великих европейских мыслителей,— возражал он Лобанову,— не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и, хотя говорили они языком, мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно» (VII, 408).

Положительное значение немецкой философии Пушкин противопоставляет значению философии французской. При этом, однако, Пушкин руководится отнюдь не пристрастием к идеализму немецкой теории. Французскую философию он ставит ниже немецкой, потому что видит в ней — так ему кажется — учение скептицизма. Именно в ограждении от скептицизма Пушкин усматривал неоспоримое превосходство немецкого умозрения: «Философия немецкая,— разъяснял Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург»,—... кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии...» (VII, 276).

В современной ему русской литературе и критике Пушкин осуждал отсутствие твердо выработанных теоретических основ, недостаток и несовершенство ее эстетических понятий и принципов, теоретическую беззаботность и беспечный эмпиризм. Он бранит журналы за то, что о литературе они судят «наобум, понаслышке, безо всяких основательных правил и сведений...» (VII, 222). От критики, по Пушкину, «требуется не одного здравого смысла, но и любви и науки» (VII, 398). «Между тем,— писал Пушкин,— как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы всё еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда...» (VII, 211).

Определение истинной критики сливается у Пушкина с определением эстетики: критику он определяет как науку «открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы». По Пушкину, критика эта основывается: 1) «на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях»; 2) «на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» (VII, 159).

Успехи развития мировой и русской литературы Пушкин ставил в зависимость не только от литературных талантов, но также и от наличия правильной эстетической теории, которой могло бы руководиться искусство. Несчастье эпохи, когда создавались средневековые мистерии, Пуш-

кин видел в том, что тогда «не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии» (VII, 35). «Критики греческой,— жаловался Пушкин А. А. Бестужеву,— мы не имеем» (X, 144). Жалоба эта повторяется Пушкиным неоднократно. «Литература у нас существует,— разъясняет он в заметке о полемике,— но критики еще нет. У нас журналисты бранятся именем *романтик*, как старушки бранят повес франмасонами и волтерьянцами— не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмасонстве» (VII, 519).

От критики Пушкин требовал точности в определении понятий, которая делает критический приговор не только высказыванием личного вкуса, но эстетическим и философским суждением.

В то же время Пушкин сознавал, что в современной ему русской критике требование это остается только пожеланием. По наблюдению Пушкина, в критике русской не был еще выработан даже «технический» язык, который мог бы сообщить эстетическим понятиям требуемую точность. «Метафизического языка,— писал Пушкин еще в 1824 году,— у нас совсем не существует». Хотя «просвещение века,— разъяснял он,— требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись...» (VII, 18).

Вопрос о «метафизическом языке» был для Пушкина не вопросом одной лишь формы: в отсутствии специального философского языка Пушкин видел признак незрелости и молодости современной ему эстетической мысли. «Проза наша,— писал Пушкин в статье о предисловии Лемонте к переводу басен Крылова,— так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (VII, 31). Поэтому Пушкин советовал Ивану Киреевскому избегать ученых терминов и стараться их переводить, т. е. перефразировать: «это будет,— пояснял он,— и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку» (X, 404). В замечаниях этих нет ничего парадоксального: именно в силу отсутствия в тогдешней литературе выработанного эстетического и философского языка Пушкин отвергал несамостоятельное применение иностранной терминологии, усматривал в нем «леность», которая «охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (VII, 31). Поэтому всякий действительный успех в развитии русского философского, или «метафизического», языка Пушкин радостно приветствовал. В заметке «„Бал“ Баратынского» Пушкин восторгается «удивительным искусством», с каким этот поэт «создал совершенно своеобразный язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики» (VII, 84). В этом же смысле Пушкин отмечает легко узнаваемую характеристичность «станцов метафизических» Вяземского (VII, 125).

Зато с тем большим огорчением Пушкин отмечает незрелость современной ему критики, отсутствие в ней твердо установленных и усвоенных эстетических понятий, неспособность руководить эстетическими мнениями публики. В разрез с мнением А. А. Бестужева Пушкин доказывает, что в современной ему России есть «кой-какая» литература, но нет критики. «Что же ты называешь критикою? — спрашивает Пушкин Бестужева.— Вестник Европы и Благонамеренный? библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? Но признайся, что это все не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почестся уложением вкуса». «Именно критики у нас и недостает» (X, 145). Ту же мысль Пушкин повторяет спустя четыре года — в заметках о критике и полемике. «Литература у нас,— пишет здесь Пушкин,— существует, но кри-

тики еще нет»² (VII, 519). «У нас критика,— разъясняя Пушкин Погодину,— конечно, ниже даже и публики, не только самой литературы. Сердиться на нее можно, но доверять ей в чем бы то ни было — непростительная слабость» (X, 414). Никто сильнее Пушкина не чувствовал потребности в критике, способной руководить эстетическими вкусами читателя. Пушкин не только утверждал, что «голос истинной критики необходим у нас», он вместе с тем пояснял, что критика эта должна иметь влияние на судьбу произведения, должна быть в силах «забрать в руки,— как говорил он Катенину,— общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление» (X, 200).

2

Искусству Пушкин указал, как его высший предмет, изображение крупных исторических явлений жизни народной, изображение больших людей и деятелей, представляющих исторические силы и движения эпохи, изображение и сцены жизни народной.

Задачей, поставленной Пушкиным перед искусством, определяются и средства ее выполнения. Художественным методом пушкинской поэтики — поэтики исторической трагедии, исторической повести, поэмы, романа — стал реализм. Пушкин сам признал себя писателем-реалистом, или, как он выразился, «поэтом действительности» (VII, 116). Такой характеристикой он заменил более пространную и менее точную характеристику его творчества, развитую Ив. Киреевским в «Обзрении русской словесности 1829 года». К реализму Пушкин пришел не только как художник, но и как мыслитель. Работе над «Борисом Годуновым» предшествовала большая работа эстетической мысли: создавая «Бориса», Пушкин продумал вопросы об эстетических основах исторической трагедии, об отношении ее образов к исторической действительности, о допустимом в искусстве правдоподобию и т. д.

От творца исторической трагедии Пушкин требует в первую очередь верного исторической действительности изображения. Отказавшись добровольно от выгод, представляемых *классической* системой трагедии, оправданной опытом и утвержденной привычкой, Пушкин, по собственному признанию, старался заменить этот недостаток «*верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...*» (VII, 73; курсив мой.— В. А.). Свои труды над трагедией он называет «ревностными и добросовестными» (VII, 165).

Работая над «Борисом», Пушкин подражал — как он сам признавался — не только Шекспиру и не только историку Карамзину, но также русским древним летописям (VII, 74, 164). Так, он говорил, что характер Пимена не есть его поэтический вымысел. «В нем собрал я,— пояснял Пушкин,— черты, пленившие меня в наших старых летописях...» (VII, 74). Критикуя изображение Мазепы в одной романтической повести, Пушкин находил, что автор лучше бы поступил, если бы сумел развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, *не искажая своевольно исторического лица*. Вынужденный защищать «Бориса» перед Бенкендорфом, который выступал в качестве передатчика цензурных решений и критических замечаний императора, Пушкин пытался растолковать шефу жандармов, что драматический писатель обязан заставить выведенные им исторические личности «говорить в соответствии с установленным их характером» («parler selon leur caractère connu») (русский перевод; X, 807).

² «...Ни критики, ни публика,— писал Пушкин П. В. Нащокину,— не достойны зельных возражений» (X, 367).

Правдивое изображение исторической были, не искажающее истины, не нарушающее действительного хода событий, действительного характера участвующих лиц — таково, по Пушкину, требование исторической трагедии. Пушкин одобрял «Марфу Посадницу» Погодина за то, что находил в этой драме исполненным свое требование. «Драматический поэт — беспристрастный, как судьба,— писал Пушкин в разборе драмы Погодина,— должен был изобразить — столь же искренно. . . *отпор погибающей вольности*, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии,— *но люди минувших дней*, их умы, их предрассудки. Не его дело *оправдывать и обвинять, подсказывать речи*. Его дело *воскресить минувший век во всей его истине*» (VII, 218; курсив мой.— В. А.).

Не следует ошибочно понимать пушкинское отрицание тенденциозности. Пушкин никогда не призывал художника к отказу от понимания и оценки исторического значения изображаемых явлений и деятелей прошлого. Он отвергает не тенденцию, а только внесение современной тенденции в исторические образы и их искажение. Требование Пушкина — оценивать прошлое как прошлое, но не вносить настоящее в изображение этого прошлого и не оценивать под видом суждения о прошлом то настоящее, черты которого примешаны художником к историческим персонажам и явлениям. Так, в 1827 году, давно уже закончив «Бориса», Пушкин признавался, что от напечатания трагедии его удерживает только опасение за те ее места, которые могут быть истолкованы как тенденция, как намек на современность. «Хотите ли знать,— писал он,— что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применениям, намекам, *allusions*» (VII, 75).

Свое понимание исторического реализма Пушкин противопоставлял тенденциозности современной ему французской исторической трагедии. «Благодаря французам,— утверждал он,— мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказатья от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый». Француз,— продолжает он далее,— пишет свою трагедию с *Constitutionnel* или с *Quotidienne* перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Цицеллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много *красноречивых журнальных выходов*, но *трагедии истинной не существует*» (VII, 75; курсив мой.— В. А.). Напротив, подобных «применений» Пушкин не усматривал в драмах великих французских писателей XVII века: «Заметьте, что в Корнеле вы применений не встречаете, что, кроме Эсфири и Вереники, нет их и у Расина».

Пушкин был недоволен теми слушателями своей трагедии, которые «обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми» (VII, 74). Он потешался над «нелепостями романтических анахронизмов», над неискренними и неловкими подражателями Вальтеру Скотту — за то, что «в век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений». «Под *берегом*, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу *á la Henri IV* проглядывает накрахмаленный галстух нынешнего *dandy*. Готические героини воспитаны у *Madame Campan*, а государственные люди XVI-го столетия читают *Times* и *Journal des débats*» (VII, 102).

Не менее ошибочным считал Пушкин и такое отношение к произведению, когда читатель или критик не делают никакого различия между взглядами и мнениями автора и взглядами и мнениями выведенных им лиц. Широкое и верное исторической истине изображение действующих в трагедии лиц исключает, по Пушкину, ответственность автора за направление мыслей и за способ изъяснения его героев. Автор отвечает не за слова и мысли героев, а за историческую верность и точность своего изображения. Не без горечи отмечает Пушкин ребячество рецензентов «Полтавы», которые, сопоставив слова Мазепы с тем, что о нем говорит сам Пушкин, нашли в поэме противоречие. «У меня сказано где-то, — разъяснял Пушкин, — что Мазепа ни к кому не был привязан: критики ссылались на собственные слова гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее больше славы, больше власти. Как отвечает, — восклицает Пушкин, — на таковые критики?» (VII, 192). «Драматический писатель, — разъясняет Пушкин в одном из писем, — не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей» (русский перевод; X, 807).

Но, отклоняя решительно ответственность автора за те или иные высказывания действующих лиц, Пушкин ни в малейшей мере не слагал с него ответственности за действие его произведения в целом, за общее направление, в нем выраженное. Именно в этом смысле он разъяснял, что читателям и критикам — надлежит обращать внимание «лишь на дух, в каком задумано все сочинение, на то впечатление, которое оно должно произвести» (русский перевод, X, 807).

Вопросы исторического реализма составляли лишь грань более широкой проблемы реалистического изображения. Вплотную Пушкин подошел к ним, когда работал над «Борисом». Обдумывая проблемы исторической трагедии, Пушкин поднялся до общих положений реалистической эстетики. Он отдавал себе ясный отчет в широком, выходящем из рамок одной лишь исторической драмы значении своих воззрений. В конце июля 1825 года он набрасывал черновик письма Н. Н. Раевскому, в котором сообщал, что, сочиняя свою трагедию, он «стал размышлять над трагедией вообще» («J'ai réfléchi sur la tragédie en général») (русский перевод; X, 774). Еще в 1831 году он сообщает барону Е. Ф. Розену о своем намерении написать «письмо» для второго издания «Бориса» «и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию» (X, 389).

Одним из важных вопросов этих размышлений стал для Пушкина вопрос об эстетической норме правдоподобия. В правдоподобии, в подражании природе современная Пушкину эстетика классицизма видела главную задачу поэтического изображения. «Правдоподобие, — разъяснял Пушкин, — все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства». «... Мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе...» (VII, 212, 211). В правдоподобии видели задачу искусства и француз Буало и «тяжелый педант» немецкого классицизма Готшед, и некоторые эстетики романтизма. Однако, по мнению Пушкина, правдоподобие, предписанное ими искусству, было лишь формальным и условным понятием. «Правдоподобие» это сводилось не столько к способности искусства изображать действительную жизнь, сколько к его способности представлять то, что выдавалось за природу и что на деле было лишь условным и искусственным ее заместителем. Эстетика правдоподобия склонялась либо — как это было у классицистов — к условным иероглифам реальности, либо — там, где она исповедывалась романтиками — к смешению реализма с натурализмом, навая-

званию искусству задачи изображения предмета точно таким, каков он есть в действительности.

Обдумывая драматургические основы своего «Бориса», Пушкин отверг и классическое и романтическое понятие правдоподобия.

Он объявляет несостоятельными все ходячие эстетические понятия о трагедии. Трагедия — утверждает он — «может быть, наименее правильно понимаемый род поэзии» («le genre le plus méconnu»). «...А между тем, — говорит Пушкин, касаясь вопроса о правдоподобии, — именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие (*quel diable de vraisemblance*) в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках» (русский перевод; X, 774, 775). «Читая поэму, роман, мы часто, — по словам Пушкина, — можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие, — спрашивает Пушкин, — в здании, разделенном на две части, на коих одна наполнена зрителями...» (VII, 212).

Соображения Пушкина метят непосредственно в театральную эстетику современного Пушкину классицизма и — отчасти — романтизма. Однако действие этих аргументов не ограничивается областью только театра и только современной Пушкину эстетики. Правдоподобие — так думает Пушкин — не может быть критерием достоинства произведения не только в драме, но и в искусствах образительных и в поэзии. Если бы правдоподобие было мерилom этих искусств, то «почему же статуи раскрашенные, — спрашивает Пушкин, — нравятся нам менее чисто мраморных и медных. Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?» (VII, 211—212).

С другой стороны, правдоподобие как эстетическую норму Пушкин отвергает и в отношении античного театра. «Вспомните древних, — говорит Пушкин, — их трагические маски, их двойные роли (*leur double personnage*), — все это не есть ли условное неправдоподобие?» (русский перевод; X, 775).

Некоторые эстетики пытались свести правдоподобие к натуралистическому истолкованию, полагая правдоподобие в «строгом соблюдении костюма, красок, времени и места». Но Пушкин отвергает и этот — натуралистический — вариант сценического правдоподобия. «Если мы будем полагать правдоподобие, — рассуждает он, — в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что *величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу*. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула *на дуэль* и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза. Римляне Корнеля суть или испанские рыцари, или гасконские бароны, а Корнелеву Клитемнестру сопровождает швейцарская гвардия. Со всем тем, — заключает Пушкин, — Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов» (VII, 212; курсив мой. — В. А.).

По Пушкину, с классической и романтической мерой правдоподобия несовместимы ни язык, ни время, ни место сценического представления. «Посмотрите, — говорит Пушкин, — как Корнель ловко управился с Сидом. „А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте“ — и нагромоздил событий на 4 месяца» (русский перевод; X, 775).

«Условное неправдоподобие» драматического искусства Пушкин выводит из народных источников драмы. «Народ,— писал Пушкин,—... требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений... Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоклет, Эдип, Лир)» (VII, 213).

Не в правдоподобию видит Пушкин «первый закон драматического искусства». «Изо всех родов сочинений,— писал он в статье о трагедии,— самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения *драматические*, а из сочинений драматических — *трагедии*, ибо зритель должен забыть, по большей части, *время, место, язык*, должен усилием воображения согласиться в известном наречии, *к стихам, к вымыслам*» (VII, 37—38; курсив мой.— В. А.).

Признав неизбежным законом драматического искусства то, что он назвал «условным неправдоподобием», Пушкин критически относился ко всяким попыткам частичного, неполного, компромиссного ослабления этого свойства драмы. Он полагал, что всякая частичная реформа, частичное уменьшение условности известных элементов драмы не только не может устранить исконное присущее ей «условное неправдоподобие», но что, поскольку это уменьшение всё же может быть достигнуто, оно достигается за счет увеличения какой-то другой условности. «На мой взгляд,— писал он,— ничего не может быть бесполезнее мелких поправок к установленным правилам: Альфиери крайне изумлен нелепостью речей *в сторону*, он упраздняет их, но зато удлиняет монологи, полагая, что произвел целый переворот в системе трагедии; какое ребячество!» (русский перевод; X, 775).

Напротив, «истинные гении трагедии,— утверждает Пушкин,— никогда не заботились о правдоподобию» (*ne se sont jamais souciés de la vraisemblance*) (русский перевод; X, 775). Единственный вид правдоподобия, к которому они стремились, есть, по Пушкину, правдоподобие положений и правдивость диалога: «Правдоподобие положений и правдивость диалога,— писал Пушкин,— вот истинное правило трагедии» (*voilà la véritable règle de la tragédie*) (русский перевод; X, 775).

Норма классического правдоподобия не была единственной, которую Пушкин отверг в качестве обязательной нормы театрального произведения. Однако отрицание эстетических норм классицизма никогда не превращается у Пушкина в безусловное и безоговорочное отрицание всяческих норм искусства вообще. Пушкин не просто отвергает правдоподобие. Отвергнув ложное правдоподобие, не отвечающее сущности искусства, но тут же задается вопросом о правдоподобию истинном. «Какого же правдоподобия,— спрашивает Пушкин,— требовать должны мы от драматического писателя?» (VII, 212—213; курсив мой.— В. А.). И на поставленный вопрос отвечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (VII, 213). Отвергая натуралистическое и археологическое правдоподобие в условиях сценического действия, Пушкин сохраняет как обязательное и существенное для драмы реалистическое правдоподобие: правдоподобие положений, характеров и диалога. Отказавшись вовсе от классических единств места и времени и едва-едва соблюдая единство действия, Пушкин выразительно подчеркивает, что он «старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...» (VII, 72—73).

С редкой пронизательностью Пушкин подметил, что правдоподобие, необходимое для истинно реалистического художника, и особенно для драматурга, должно быть прежде всего правдоподобием обстоятельств. Именно «обстоятельства,— пояснял он,— развивают перед зрителем их разнообразие и многосторонние характеры» (VII, 516).

Пример формирующего действия обстоятельств Пушкин видит в шекспировском Фальстафе. «Разбирая характер Фальстафа,— пишет Пушкин,— мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» и т. д. (VII, 516—517).

В этих своих суждениях об условиях и признаках реалистического правдоподобия Пушкин приблизился ко взгляду на реализм как на творческий метод, изображающий типические характеры в типических обстоятельствах.

При этом заслуживает внимания развитое Пушкиным понимание типа. По разъяснению Пушкина в изображении, отвечающем требованиям истинного правдоподобия, характер не есть тип какой-то одной страсти или одного порока: именно потому, что тип развивается в сложных обстоятельствах, он развивается в сложный характер. В отличие от следования этому закону создания типа Пушкин видел огромное преимущество реалиста Шекспира над классицистом Мольером. «У Мольера,— поясняет Пушкин,— скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (VII, 516).

И обобщая это наблюдение, Пушкин находил, что «лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков».

3

Такой же — одновременно и разрушающий, критический, освобождающий и созидательный, нормативный, ограждающий подлинные приобретения реалистического искусства — характер имеют суждения Пушкина о законах формального построения драмы, а также о родах и жанрах искусства. Эстетика Пушкина не отрицает необходимости известного нормирования форм искусства, но зато безусловно отбрасывает всякое нормативное доктринерство. Пушкин сам называл «важным» свое признание, в котором он заявлял, что он «в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты» для него «равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону» (VII, 71—72). Он преклоняется перед мощью, широтой и свободой Шекспира, но отдает должное и искусству Расина, Корнеля. Он пишет не только «Бориса», — трагедию, в которой, согласно его собственному признанию, действие расположено «по системе Отца нашего Шекспира» (VII, 72), но также и маленькие

драмы, поэтика которых ближе к поэтике классического театра, чем к поэтике шекспировой. Возражая доктринам нормативной эстетики, он говорил, что «обряды и формы» не должны «суеверно поработать литературную совесть» (VII, 72). Противникам же правил, представителям романтизма, замечал, что писатель должен «повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка». Писатель должен, пояснял Пушкин, «владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» (VII, 72).

Чуждый малейшего формализма, он высоко ценил форму как доведенное до совершенства выражение мысли и чувства. Поэтому же он — как это ни странно может показаться поверхностному читателю — предлагал отличать произведения романтической поэзии от произведений других литературных школ не по общему духу, но по формам. Он протестовал против сбивчивости французских теоретиков, которые обыкновенно относили «к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных», и утверждал, что подобное определение — «самое неточное» (VII, 32—33). Он разъяснял, что «стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому» (VII, 33). Не «дух», в котором написано стихотворение, но его форма должна быть основанием — так утверждает Пушкин — для отнесения стихотворения к классическому или романтическому роду. Так, к классическому «должны отнести, — по Пушкину, — те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили; следственно, — поясняет Пушкин, — сюда принадлежат. эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, ирония, эклога, элегия, эпиграмма и баснь». «Если, — говорит Пушкин, — вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно писано, — то никогда не выпутаемся из определений» (VII, 33).

Утверждения эти вовсе не доказывают, будто Пушкин не придавал значения различию между «духом» литературных школ и направлений. Но именно потому, что в подлинном произведении искусства «дух» должен найти отвечающее ему и достойное его воплощение, Пушкин предпочитал судить о направлениях не по намерениям, из «духа» возникающим, но по их подлинным результатам, то есть по уже созданным вещам, в которых единство «духа» и формы уже достигнуто.

И наоборот, там, где это единство не было достигнуто, где форма выступала не как естественное выражение мысли и чувства, но как исключительный предмет не руководимых мыслью усилий и забот художника, — Пушкин отказывал такой «форме» в праве быть критерием при определении поэтических родов и направлений. Так, Пушкин не одобрял работы французского теоретика-стиховеда Сент-Бева за то, что тот, как казалось Пушкину, «слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; — писал Пушкин, — но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» (VII, 242—243).

Чуждый доктринерства в вопросе об эстетических нормах, Пушкин смело и свободно ставит вопрос о законах драмы. «Драматического писателя, — утверждает он, — должно судить по законам, им самим над собою признанным» (X, 121). Законы эти вовсе не произвольны, но и не могут быть рассматриваемы как непреложное, для всех случаев неиз-

менное и обязательное предписание. Законы драматического произведения определяются, по Пушкину, задачей или целью, которую автор ставил перед собою в этом произведении. Различные задачи требуют и различных драматургических средств для своего разрешения. Поэтика драмы не может поэтому быть кодексом априорных и единообразных правил. Чтобы судить о достоинстве или недостатках произведения, необходимо рассматривать законы, по которым оно построено, не отвлекаясь от основной задачи автора. Следует помнить, что задачей этой диктуется в каждом особом случае и особая система правил и законов, этой задаче отвечающих. Нормы не предписываются как абсолютные веления богов искусства. Нормы выбираются и даже создаются художником в зависимости от поставленной им перед собой задачи целого произведения.

Взгляд этот Пушкин развил всего подробнее и яснее в своем разборе «Горя от ума». Уже при первом чтении комедии от острого взгляда Пушкина не укрылось, что Грибоедов мог повести драматургическое развитие пьесы и по другой драматургической системе, чем та, которая оказалась принятой в его пьесе. Пушкин даже думал, предваряя идею известной статьи Гончарова, что Грибоедову следовало бы сделать драматургической осью комедии колебания и сомнения Чацкого, его неспособность поверить в любовь Софьи к Молчалину. В комедии Грибоедова Пушкин ясно усматривал зародыш этой линии драматургического построения. «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии,— писал он А. А. Бестужеву,— недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! — и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...» (X, 122).

Но Пушкин ясно видел, что эта — возможная и, согласно его личному взгляду, наиболее естественная и даже предпочтительная — линия развития не была осуществлена автором. Разъясняя, на чем, по его мнению, должна была бы вертеться вся комедия, Пушкин прибавляет: «но Грибоедов, видно, не захотел». И Пушкин безоговорочно признает право Грибоедова выбрать иную драматургическую систему, вытекающую из особой задачи, которую он перед собой поставил: «Его воля», — писал Пушкин о выборе Грибоедова. Разъясняя, что драматического писателя «должно судить по законам, им самим над собою признанным», Пушкин прибавлял: «следственно не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его — характеры и резкая картина нравов» (X, 121). Недостатки «Горя от ума», о которых Пушкин почти в те же дни — в конце января 1825 — писал П. А. Вяземскому и которые, по его отзыву, состоят в том, что во всей комедии «ни плана, ни мысли главной, ни истины» (X, 120), были в его глазах недостатками не безотносительными, но только с точки зрения той драматургии, которую он хотел бы видеть в «Горе от ума», которая не была осуществлена в комедии, но которую он вовсе не считал обязательной для самого Грибоедова.

Закостенелости эстетических норм искусства Пушкин противопоставлял их подвижность и гибкость, способность служить различным задачам содержания и изображения. Так, он решительно раздвигает рамки сатиры и эпиграммы, вводит в них острейший материал политического обличения, политической характеристики. Он возражает против консервативного взгляда Вяземского, который находил, будто уголовное обвинение «выходит из пределов поэзии». «Я не согласен», — отвечал ему Пушкин. «Куда недотягивает меч законов, туда достает бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля. Сам Вольтер это чувствовал» (X, 41).

Сторонник высокого назначения поэзии, почитавший трагедию, исторический роман, эпопею высшими родами поэтического творчества, Пуш-

кин в то же время горячо защищает право поэта на легкое и веселое искусство, на шутку и сатиру. Он возражает Бестужеву, критиковавшему «Онегина» как слишком легкое произведение, и просит Рылеева передать Бестужеву, что тот неправ. «...Скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии? следственно должно будет уничтожить и Orlando furioso, и Гудибраса, и Pucelle, и Вер-Вера, и Ренике-фукс, и лучшую часть Душеньки, и сказки Лафонтена, и басни Крылова etc. etc. etc. etc. . . . Это немного строго» (X, 118).

Не признавая абсолютных границ между родами поэзии, он сам писал поэмы, которые, как он понимал, не могли быть строго приурочены к известным установленным формам. В письме Н. И. Гнедичу он предлагает называть своего «Кавказского пленника», «сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак...» (X, 35).

Но в то же время свобода, с какой Пушкин расширял и порою стирал традиционные границы между родами и жанрами, никогда не переходила у него в эстетический нигилизм, в беспринципное и по сути неосуществимое отрицание всех вообще норм, определяющих различие между родами и жанрами.

Далекий от мысли приписывать этим различиям абсолютное значение, Пушкин своим тактом гениального художника был постоянно побуждаем к размышлениям о границах между родами и жанрами, о своеобразии каждого из них и о наиболее целесообразном использовании этого своеобразия.

Работая над «Онегиным», он обращает внимание своих друзей на жанровые особенности своего романа. «...Я теперь пишу,— сообщал он Вяземскому,— не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (X, 70). Он рекомендовал А. Бестужеву перестать писать «быстрые повести с романтическими переходами» и объяснял, что «роман требует болтовни; высказывай все начисто» (X, 147). Он находил, что характер главного героя в «Кавказском пленнике» «приличен более роману, нежели поэме...» (X, 647).

Он не допускал, чтобы произведения, в которых жанровое своеобразие сильно и резко выражено, могли быть переносимы — без ущерба для их художественной ценности — в формы других жанров. Так, он находил, что «Каин» Байрона «...имеет одну токмо форму драмы, но его бессвязные сцены и отвлеченные рассуждения в самом деле относятся к роду скептической поэзии „Чайльд-Гарольда“» (VII, 52). Поэтому же он находил нелепой затею некоего Олина, который вздумал превратить байроновского «Корсара» в романтическую трагедию, но достиг только того, что заменил «очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу» (VII, 70).

Он высказывал некоторые сомнения по вопросу о том, может ли у Баратынского получиться комедия, и мотивировал эти сомнения, ссылаясь на жанровое своеобразие комедии сравнительно с жанрами, в которых обычно писал Баратынский и в которых он сумел добиться большого успеха. «Его элегии и поэмы,— писал Пушкин Ивану Киреевскому,— точно ряд прелестных миниатюр; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?» (X, 404).

Еще решительнее отзывался Пушкин о пьесах Байрона, которому он вообще отказывал в драматическом даровании. «Байрон,— говорил Пушкин,— бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, по-

том отвратился от них и погрузился в самого себя» (VII, 52). Сосредоточенность поэта на удивительно богатом мире собственных мыслей нашла великолепное выражение в его поэмах, где обычно выводится на сцену лицо, которое является «во всех его созданиях и которое наконец принял он сам на себя в „Чайльд-Гарольде“» (VII, 69). Ошибка Байрона состояла, по Пушкину, в том, что однажды найдя поэтику, соответствовавшую глубоко личному содержанию своего творчества, Байрон пользовался ею и в своих пьесах, где природа сценического искусства требовала уже иного: требовала «кисти резкой и широкой», а также выработанного плана, построения. Но Байрон — так говорит Пушкин — «мало заботился о планах своих произведений, или даже вовсе не думал о них: несколько сцен, слабо между собою связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин». «Вот почему,— заключает Пушкин,— несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения, и драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной «Паризины») не имеет никакого достоинства» (VII, 70).

Так связывает Пушкин свое понимание реалистических задач поэзии и драмы с вопросом о своеобразии их формальных средств. Пушкин понимал, что для решения современных задач реалистическое искусство не только создает новые формы. Создавая их, оно также вынуждено прибегать к формам, которые не впервые им созданы, которые имеют длительную традицию и долгое развитие в литературной истории. Он понимал, что, приспособляя традиционные формы для выражения нового — реалистического — содержания и соответственно изменяя их и перерабатывая, новое искусство должно в своей переработке блюсти меру — с тем, чтобы применение традиционных форм не потеряло всего своего смысла. Пушкин был великим диалектиком в творчестве и в теории искусства. С безошибочным тактом он умел синтезировать никем не предвиденную новизну реалистического содержания и формы с той верностью уже давно сложившимся формам, которая одинаково далека и от эстетического нигилизма, расплавляющего все формы в смутности новых замыслов, и от косного педантизма, не понимающего, каким образом новое вино следует наливать в новые меха.

