

Сектор газетных и журнальных вырезов
 Москва, Ленинский проспект, 26-Б
 Выписка из газеты
 Криминский полковник
 от
 Сифорова
 Кривосей
 1929 г.

...в состоянии творческого состояния, в связи с мыслями о «вдохновении и восторге».

Пушкинское бестрашие в данном случае — то вдохновение, которое он так прекрасно охарактеризовал в заметке 1824 года: «Вдохновение есть расположение души к изящному приятно впечатлительный и сообразно понятию, следовательно, и к объяснению оных». Вдохновение это является (что прекрасно разъяснено не профессионалом-пушкинистом, а покойным И. Н. Певцовым) тем состоянием «творческого покоя», при котором пестрота восприятий и впечатлений переходит в стройные формы самоконтролирующегося, созидательского творческого процесса. От «живости воображения» драматург приходит к «бесстрастию» именно для того, чтобы со всей мощью творческой мысли измерить глубину человеческой страсти. Здесь как бы устанавливается параллель к учению Дидро об актере, который в бестрастии творческого процесса образам страстей потрясает зрителя.

Драма должна представлять зрителю «истину страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Эта формулировка переключается с мыслью о правдоподобии: «что если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие». Здесь Пушкин нацеливает на основное противоречие театра, над разрешением которого, в сущности говоря, трудились все системы драматургии. С одной стороны, «сущность драматического искусства исключает правдоподобие», с другой — природа театра требует «истины страстей и правдоподобия чувствований». Как Пушкин разрешает это противоречие? Он разрешает его с той гениальной простотой, с какой оно разрешалось и Шекспиром, и Кальдероном, и Расином, — он признает его законность и необходимость, видя в нем как раз одно из наиболее мощных средств театальной убедительности. «Истина страстей и правдоподобие чувствований» должны наличествовать в «предполагаемых» обстоятельствах, но эти обстоятельства отнюдь не должны рабски следовать законам «правдоподобия». В этих обстоя-

тельствах может наличествовать «маска преувеличения» и может отсутствовать «строгое соблюдение костюма, красок времени и места». Для Пушкина основное в драме — «заведывание страстями и душою человеческой», и это «заведывание» может осуществляться лишь при условии той высокой «истины страстей», которая превозмогает «предполагаемые обстоятельства» и увлекает зрителя «вольными и широким изображением характеров», как это пытался сделать поэт, няя по стопам Шекспира. Так, признавая основное противоречие театра, Пушкин тем самым снимает его. Признание как необходимости этого противоречия становится основным условием свободы драматического писателя. Попытки же его искусственной ликвидации ведут лишь к закреплению драматургического сознания. Тем самым Пушкин предугадывает драматургии путь к истине ее внутреннего содержания через глубокое понимание законов театральности, чрез применение той «маски преувеличения», которую знал и должен знать подлинно народный театр. Рядом примеров Пушкин показывает, что подлинное величие того же Шекспира, того же Расина и Кальдерона основывается именно на признании этого противоречия. Для них оно являлось источником величайших драматургических достижений.

Замечательные слова о том, что «смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаясь драматическим волшебством», становятся особенно реальными в сопоставлении с только что очерченными мыслями Пушкина о природе театра и драмы. Зритель потрясается драматическим действием и «волшебством драмы» в своем воображении. Иначе говоря, воздействие драмы на восприятие зрителя идет по линии того творческого сознания зрителя, которое пытается противоречием природы театра и через это противоречие, признавая и тем самым снимая его театральную ирреальность, приемлет как воображаемую реальность страстей и чувствований. Эта воображаемая реальность имеет, видимо, свою логику, логику той «истины страстей», которая разворачивается в «предполагаемых» обстоятельствах. Следовательно, драматург для того, чтобы потясти зрителя «драматическим волшебством», должен учитывать силу творческого воображения зрителя. Те «аристократические» каноны искусства, о которых упоминает Пушкин и в конце своей заметки о драме и в ряде своих высказываний о «Борисе Годунове», предполагают как раз отсутствие в известном кругу зрителей возможности творческого «воображения». Если в «чертогах драма изменялась, голос ее понижался, если она оставила здесь маску преувеличения и пришла над собою законы аристократически-придворных вкусов, то причиной этому была, конечно, «надменность» привычек малого, ограниченного круга публики и «мелочная, привычная критика». Так пушкинский манифест о театре превращается в п-мфлет на господствующего зрителя его эпохи. Здесь Пушкин остается верен всем своим классовым и сословным воззрениям. Здесь, так же как в его многочисленных заметках о русской аристократии, ясно оказывается его враждебность к той придворной «черни», к тому новому дворянству, которое аннобиандует у ступеней трона и живет лишь отраженным светом придворного блеска. Стремления Пушкина к «народности» в драме, его поиски «истинных страстей», его мысли о «вольности суждений площади», о «наречии, понятном народу» и т. д. и т. д., все это перекликается с его социологическими и социально-политическими воззрениями.

Эти воззрения, вместе с тем, подсказывают ему и пути литературно-теоретической полемики на два фронта — и против отживших уже классических правил, как в драматургии, так и в театре («Слышу отсюда драмоторжественный рев Глухарева» — из письма к А. С. Пушкину, 4 сентября 1822 г.), и против неправильно понятого, ложного романтизма. Отвергая в своих высказываниях о Шекспире и Байроне романтический метод построения сценического характера, Пушкин в «вольности и широте» шекспиров-



Рисунок А. С. Пушкина