
ХАРАКТЕРЫ ПУШКИНА

А. Г. ЦЕЙТЛИН

I

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Это замечательное определение, брошенное Пушкиным в одном из его критических фрагментов, красноречиво свидетельствует о том месте, которое занимало в его творчестве создание характера, искусство глубокого, всестороннего и правдоподобного изображения человеческой психики. Постоянные заботы Пушкина о характерах действующих лиц широко отразились уже в его критических отзывах. Высказываясь в 1836 году о творчестве Радищева, Пушкин отметил в числе достоинств его шуточной поэмы образ ее главного действующего лица: «Характер Бовы обрисован оригинально и разговор его с Каргою забавен». Давая в 1828 году оценку творчеству Баратынского, Пушкин между прочими достоинствами поэмы «Эда» выделил «очерк характеров, слегка, но мастерски означенных». Еще более положительным был отзыв Пушкина о героине романтической поэмы Баратынского «Бал», характер которой нов, «развит соп атоге (с любовью. — А. Ц.), широко и с удивительным искусством, для него поэт наш создал совершенно свободный язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики — для нее расточил он всю элегическую негу, всю прелесть своей поэзии».

Лучшие произведения русской литературы интересовали его прежде всего со стороны психологического «правдоподобия» и искусства содержащихся в них характеров; вспомним хотя бы об отзыве, данном Пушкиным комедии Грибоедова «Горе от ума». «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следственно не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его — характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб

превосходны. Софья начертана не ясно: не то (.), не то московская кузина. Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса? старая пружина — но штатский трус в большом свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен. Les propos du bal, сплетни, рассказ Репетилова о клобе, Загорецкий, всеми отъявленный и везде принятый, — вот черты истинно комического гения. — Теперь вопрос. В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный (молодой человек) и добрый малый, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остроумиями и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляда узнать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб. Кстати, что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров. Зачем делать его гадким? довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях. Это смирение чрезвычайно ново на театре, хоть кому из нас не случалось конфузиться, слушая ему подобных кающихся? Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого к любви Софии к Молчалину — прелестна! и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия — но Грибоедов видно не захотел — его воля. О стихах я не говорю: половина — должны войти в поговорку» (из письма к А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.).

Этот замечательный отзыв не может быть в настоящее время принят нами без существенных оговорок. Пушкин, несомненно, недооценил художественность образа Чацкого, преувеличив в нем черты, сближающие грибоедовского героя с «резонерами» классических комедий. Эта недооценка Чацкого могла, впрочем, объясняться и чисто внешними причинами: Пушкин, по его собственному признанию, «слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин». Но, недооценив Чацкого, Пушкин понял художественность образов Скалозуба и Фамусова; замечания его о Репетилове и Софье безусловно справедливы, а упор, который Пушкин сделал на «прелестной» недоверчивости Чацкого в отношении Софии, обнаруживает большую проницательность и на полвека предвосхищает «Миллион терзаний», классический этюд Гончарова, открывший собою новую эпоху в изучении грибоедовского шедевра.

Но Пушкин не только подвергал острой и проницательной

оценке образы русских писателей: с той же взыскательностью он относился и к собственным характерам. Замечательно обилие суждений, высказанных Пушкиным по адресу кавказского пленника, Мазепы, персонажей «Онегина» и прочих образов. Создавая историческое произведение, Пушкин подвергал тот или иной занимавший его персонаж детальному комментированию. Вспомним, например, о мастерском анализе образов Марины Мнишек, Шуйского и Самозванца, развернутом в черновом письме Пушкина к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 года. Пространный объем этих исторических комментариев и острота высказанных в них суждений равно свидетельствовали о глубоком внимании Пушкина к историческим прототипам своих героев. Создатель первой нашей реалистической трагедии настойчиво стремился проникнуть в сущность этих характеров, всесторонне очертить содержащиеся в них психологические изломы и противоречия.

II

В годы, когда Пушкин пришел в русскую литературу, в ней был еще широко популярен нормативно-рационалистический метод создания человеческого образа. Метод этот базировался на статической подаче действующего лица, экспонируемого уже в самом начале трагедии, хвалебной оды или романа и не претерпевавшего в дальнейшем существенных изменений. Галерея традиционных персонажей классицизма предусматривала создание двух глубоко контрастных друг другу групп образов, — «добродетельных» героев и низких «злодеев», которых автор наделял всеми возможными и невозможными пороками. Зрелому Пушкину была глубоко чужда эта трафаретная манера обрисовки литературного персонажа. Однако в раннюю пору своей литературной деятельности Пушкин еще не овладел трудным искусством создания глубокого характера, в котором бы полностью преодолевался схематизм школы Сумарокова.

Некоторая трафаретность образов действующих лиц давала себя знать и в лицейской лирике Пушкина, и в первом большом его эпическом произведении, созданном в легко-классической манере. Лицейские стихотворения молодого поэта изобиловали беглыми, лишенными внутреннего содержания зарисовками образов, взятых на прокат из мира классической мифологии. Обратимся, например, к циклу стихотворений под общим названием «Фавн и пастушка». Мы найдем здесь девушку Лилу: «с пятнадцатой весною, как лилия с зарею, красавица цветет; все в ней очарованье: и томное дыханье, и взоров томный свет, и груди трепетанье, и розы нежный цвет — все юность изме-

няет...» В этих лицейских стихах нам встретится и мужской образ мифологического существа, с досадой глядящего на жертвенник богини любви: «то Фавн, угрюмый житель лесов и гор крутых, докучливый гонитель пастушек молодых». Фигуры «томной» красавицы и «несчастливого» фавна в равной мере восходят к поэтической традиции конца XVIII и начала XIX века. Образы эти в изобилии фигурируют у Парни и Батюшкова, и специфически пушкинском в них еще нет ничего. Столь же традиционный отпечаток свойственен персонажам поэмы «Руслан и Людмила», в разработке которых молодой поэт все еще пользовался в достаточной мере чертами чувствительной красавицы или отважных рыцарей, освобождающих ее из-под власти коварного чародея.

Ах, как мила моя княжна!
Мне нрав ее всего дорож:
Она чувствительна, скромна,
Любви супружеской верна,
Немного ветрена... так что же?
Еще милее тем она.

Образы богатырей в этой поэме построены на основе одной доминирующей и неизменной в дальнейшем черты. Таковы, например, соперники Руслана: «Один — Рогдай, воитель смелый, мечом раздвинувший пределы богатых киевских полей, другой — Фарлаф, крикун надменный, в пирах никем непобежденный, но воин скромный средь мечей; последний, полный страстной думы, младой хазарский хан Ратмир; все трое бледны и угрюмы, и пир веселый им не в пир». Охарактеризовав Фарлафа в начале своей поэмы как труса и хвастуна, Пушкин будет затем неустанно подчеркивать эти комические черты. Вспомним, например, описание бегства Фарлафа от Рогдая («Остановись, беглец бесчестный... презренный, дай себя догнать»), или его нападение на спящего Руслана в пятой песне, или его пребывание в стольном Киеве, где Фарлаф, «чуждаясь славы, вдали от вражеских мечей, в душе презрев тревоги стана, стоял на страже у дверей», за которыми дремала «чудным сном» красавица Людмила. В раскрытии образов «надменного крикуна» и ему подобных Пушкин пользовался ассортиментом достаточно внешних и трафаретных черт, всецело предусмотренных поэтикой легкого классицизма.

Однако пройдут один-два года, и Пушкин сбросит с себя связывающие его догмы классической характерологии. Этот поворот с особой резкостью отразился в письмах, относящихся к середине 20-х годов, и в позднейших критических фрагментах. Критикуя в эти годы «Ивана Ивановича Расина», Пушкин отметит, что «план и характеры «Федры» — верх глупости и ничтожества в изобретении» и что «Расин

понятия не имел об создании трагического лица» (письмо его Л. С. Пушкину в начале января 1824 года). Критикуя в 1830 году образы этого виднейшего представителя классической драматургии, Пушкин отметит «робкую чопорность» и «смешную надутость», «странный, нечеловеческий образ изъяснения его» героев. «У Расина (например) Нерон не скажет просто: je serai caché dans ce cabinet, но caché près de ces lieux je vous verrai, Madame. Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью: Oui c'est Agamemnon... Мы к этому привыкли, нам кажется, что так и быть должно. Но надобно признаться, у Шекспира этого незаметно. И если иногда герой выражается в его трагедиях как конюх, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» (отрывок, начинающийся словами «Драматическое искусство родилось на площади...»). Если ранее Пушкин увлекался произведениями Вольтера, то, характеризуя его творческий метод в 1834 году, Пушкин отметит, что автор «Орлеанской девственницы» «60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставлял.. свои лица кстати и не кстати выражать правила своей философии» (из статьи «О русской литературе с очерком французской»). Еще раньше, в третьей главе «Евгения Онегина», Пушкин подвергнул язвительной пародии традиционный для XVIII века типаж сентиментального романа, в котором

Свой слог на важный лад настроя,
 Бывало пламенный творец
 Являл нам своего героя
 Как совершенства образец.
 Он одарял предмет любимый,
 Всегда неправо ионимый,
 Душой чувствительной, умом
 И привлекательным лицом.
 Питая жар чистейшей страсти,
 Всегда восторженный герой,
 Готов был жертвовать собой,
 И при конце последней части
 Всегда наказан был порок,
 Добру достойный был венок.

III

Уже к началу 1820-х годов Пушкин освободился от этих сковывавших его творческую свободу штампов классической и сентименталистской характерологии, при которых характер, внутренний мир человека изображались при помощи трафаретных черт и особенностей. Исключительную по своей силе и значению помощь Пушкину в его борьбе с традицией оказал европейский романтизм, в частности

Байрон, по которому автор «Бахчисарайского фонтана», по его собственным признаниям, «с ума сошел» во времена своей южной ссылки. Начиная с «Кавказского пленника» и кончая «Цыганами», Пушкин создает целый ряд новых, до той поры совершенно не фигурировавших в нашей литературе образов разочарованного отщепенца света, простодушных пасынков природы, гордой и страстной женщины, контрастной с ней робкой и томной красавицы и т. п. Типаж байроновских поэм был использован Пушкиным для романтического изображения образа разочарованного отщепенца, жизнь которого прошла в тяжелых разочарованиях, в непрерывной и безуспешной борьбе со средой. Таков уже Кавказский пленник:

Людей и свет изведал он,
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви — безумный сон.
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

В этой характеристике героя первой романтической поэмы ярко отразились различные автобиографические черты самого Пушкина; он недаром писал В. П. Горчакову, что «характер Пленника неудачен. Это доказывает (добавлял тут же Пушкин), что я не гожусь в герои романтического стихотворения». Однако, наряду с этим субъективным, лирическим содержанием, в романтическом характере Пленника заложены были черты, свойственные его времени: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века». Характеристика эта содержит несомненные элементы типологического по существу своему задания. Вспомним, что такой же характерности образа для своей среды требовал от Пушкина и такой читатель, как Чаадаев. «Видишь ли ты иногда Чадаева (спрашивал Пушкин в феврале 1823 года князя Вяземского)? он вымыл мне голову за Пленника, он находит, что он недовольно *blasé*¹; Чадаев по несчастию знаток по этой части».

Не будучи вполне удовлетворен изображением своего героя, Пушкин признавался Горчакову: «Конечно, поэму приличнее было бы назвать «Черкешенкой» — я об этом не подумал». Но и образ героини и прочие персонажи «Кавказ-

¹ пресыщенный.

ского пленника» набросаны были Пушкиным с достаточной беглостью, и поэт считал своей ошибкой, что он не сумел «оживить рассказа происшествиями, которые сами собой истекали из предметов» и тем самым помогли бы углублению характеров главных лиц. «Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником моей избавительницы... Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег...» (из черновика письма к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г.).

Уже в первой своей романтической поэме Пушкин взял, таким образом, твердый курс на изображение разочарованного героя, на описание его несчастной любви к красавице, отделенной от него пропастью среды, взглядов и отсутствием ответного чувства. Этот характерный для «Кавказского пленника» конфликт повторен и в «Бахчисарайском фонтане» и в «Цыганах». Страстная, полная властолюбия и ревности жена хана Зарема представляет собою яркий образ своевольной в своем чувстве южной красавицы. Зарема любит Гирея, помыслы которого отданы пленной Марии. Несмотря на все свое могущество, Гирей не мог добиться любви тихой Марии. Трагическая смерть девушки, повидимому заколотой кинжалом соперницы, заставила Гирея вновь отдаться «злым набегам», снова стать мрачным и кровожадным воином, несущим смерть в «чужой предел».

Драматические образы «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» продолжены в персонажах «Цыган»: в романтическом отщепенце «света» Алеко, в страстной и своевольной цыганке Земфире, в старом цыгане, произносящем свой приговор над своевольным эгоистом, и пр.

Южные поэмы сыграли несомненно важную роль в творчестве Пушкина; в них наш поэт со всей страстью отдался изображению сильных в своих устремлениях человеческих характеров, мятежных и своевольных личностей, полных чувства протеста по отношению к лживому и развращенному обществу. В этих образах содержалось несомненно новое, реалистическое содержание; но наряду с этим существовало много условного. Замечательно, что Пушкин не создавал себе никаких иллюзий насчет психологической глубины этих образов, которые вскоре перестали удовлетворять его и занимать творческое сознание поэта. В набросанных в 1830 году критических фрагментах Пушкин вспоминал о том, как эти незрелые произведения уже во время их создания подвергались насмешкам его друзей и собственной критике поэта: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил; он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам. Но зато Николай и Александр Раевские и я, мы вдоволь над ним смея-

лись. «Бахчисарайский фонтан» слабее «Пленника» и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сошел. Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство. Его, кажется, не критиковали: А. Раевский хохотал над следующими стихами:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет etc.

Молодые писатели, — добавлял Пушкин, — вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама.

Эта автокритика во многом верна и превосходно характеризует рост в Пушкине вкуса, непрерывное повышение его авторской взыскательности. Однако, как ни недостаточен был психологический анализ в поэмах «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», он был огромным шагом вперед по сравнению с трафаретами классического и сентиментального романа. Поставив в своих южных поэмах задачу обрисовки «противочувствия страстей», Пушкин не мог ее целиком выполнить: конкретное изображение страстей могло быть достигнуто только при помощи реалистического изображения человека, для чего у Пушкина в эти годы еще не было возможностей. Но не содержа реалистического охвата характера, южные поэмы уже содержали в себе элементы верного изображения действительности. «Здесь (в Ларсе. — А. Ц.) нашел я измаранный список «Кавказского пленника» и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно, но многое угадано и выражено верно» («Путешествие в Арзрум»).

IV

При всем том отход Пушкина от образа романтического героя несомненен. Этот отход совпадает во времени с резким охлаждением его к Байрону и с возникновением острого интереса к характерам Шекспира. Общеизвестна та глубоко положительная оценка, которую Пушкин в начале 1820-х годов давал образам Байрона. «Напиши своего «Монаха», — просит он Дельвига. — Поэзия мрачная, богатая, сильная, байроническая — твой истинный удел» (23 марта 1821 г.). «Должно быть Байроном, чтоб выразить

столь страшной истиной первые признаки сумасшествия...» (Н. И. Гнедичу, 27 сентября 1822 г.). Однако, чем дальше движется в своем творческом развитии Пушкин, тем менее удовлетворяют его «мрачные» и «бурные», но «однообразные» характеры Байрона, субъективность их содержания, однообразии их форм. «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. В «Каине» он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все кроме некот...¹ отнес он к сему мрачному могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сложного и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» («О Байроне и его подражателях», 1827). Но всего решительнее Пушкин критикует характеры Байрона в своем письме к Н. Н. Раевскому в июле 1825 года: «...что за человек этот Шекспир? Не могу притти в себя! Как Байрон-трагик мелок по сравнению с ним! Байрон, который постиг всего на всего один характер (именно свой собственный)... итак Байрон... разделил между своими героями те или другие черты своего собственного характера: одному дал свою гордость, другому свою ненависть, третьему — свою меланхолию и т. д., и таким образом из одного характера, полного, мрачного и энергичного, создал несколько характеров незначительных — это уже вовсе не трагедия. (Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец, — читайте Шекспира). Существует и еще одна склонность (склонность, достойная романа Авг. Лафонтена): создав в своем воображении какой-нибудь характер, писатель старается наложить отпечаток этого характера на все, что заставляет его говорить, даже по поводу вещей, совершенно посторонних (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга). Заговорщик говорит: Д а й т е м н е п и т ь , как заговорщик, — и это только смешно. Вспомните «Озобленного» Байрона (ha pagato)². Это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость — естественно ли это? Смотрите у Шекспира. Отсюда и эта неловкость и эта робость диалога. Читайте Шекспира (это мой припев!) Он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, — он заставляет его говорить со всею жизненною непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру».

¹ Слово написано Пушкиным неясно.

² Он заплатил! Пушкин имеет в виду восклицание Лоредано в исторической драме Байрона „Двое Фоскари“.

Критика английского романтика, как мы видим, целиком продиктована у Пушкина заботами о создании сложного и «значительного» характера. Обращение к Шекспиру в огромной степени объясняется именно этими заботами о создании разностороннего, полного жизни и противоречий реалистического образа, при которых автор «Чайльд Гарольда» оказывался для Пушкина полностью пройденным этапом.

Написанный в 1825 году «Борис Годунов» со всей силой отразил этот «шекспировский» интерес Пушкина к сложным и глубоким характерам. Обращаясь к изображению «эпохи многих мятежей», драматург рисует на фоне ее событий исторические образы, полные внутренних, реалистически раскрытых «противочувствий». Таков прежде всего сам царь Борис. Известно, что взгляд Пушкина на Годунова был predetermined «Историей государства российского»: подобно Карамзину драматург считал Годунова вдохновителем и виновником убийства царевича Димитрия, подобно Карамзину Пушкин заставил Бориса уже в пору своего наивысшего политического торжества испытывать тяжкие муки совести.

Если брать известный монолог Бориса на эту тему вне контекста всей трагедии, легко не заметить в нем нового содержания и счесть его ходульным героем романтической мелодрамы. Так воспринимал Годунова Белинский, усмотревший, как известно, в этом монологе «жалкую мелодраму, мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека, мораль, которую себе читает злодей, вместо того чтобы всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах». Кто бы, однако, ни был прав в этом споре, данная в «Борисе Годунове» характеристика царя далеко не исчерпывается этим монологом. В последующих сценах трагедии Борис предстает перед нами как убежденный приверженец начал просвещения («учись, мой сын: наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»), как государственный деятель, задумавший множество важных реформ («Не род, а ум поставлю в воеводы; пускай их спесь о местничестве тужит, пора презреть мне ропот знатной черни и гибельный обычай уничтожить»). Считая Бориса безусловно виновным в злодейском убийстве царевича, Пушкин вместе с тем нисколько не умаляет его превосходства перед своекорыстными боярами и перед беспечным авантюристом Самозванцем¹.

Но Борис Годунов далеко не единственный образ трагедии, построенный на обрисовке различных сторон человеческой психологии. Этот «шекспировский» принцип раскры-

¹ В часто цитирующемся в этой статье письме Пушкина к Н. Н. Раевскому отмечено „ветреное великодушие“ это о „милого авантюриста“.

тия характера лег в основу образа Пимена, летописца, который в ночной тиши Чудова монастыря воссоздает кровавое прошлое русской земли:

Борис, Борис! Все пред тобой трепещет;
 Никто тебе не смеет и напомнить
 О жребии несчастного младенца —
 А между тем отшельник в тесной келье
 Здесь на тебя донос ужасный пишет:
 И не уйдешь ты от суда мирского,
 Как не уйдешь от божьего суда.

«Характер Пимена, — писал Пушкин, — не есть мое изображение. В нем собран я черты, пленившие меня в наших старых летописях: умилительная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, набожность к власти царя, данной им богом, — совершенное отсутствие суетности пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших. ...Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца» (из наброска предисловий к «Борису Годунову» (1827)). В этой авторской характеристике Пимена более отчетливо чем где-либо выступает как широта его характера, его внутренняя сложность («нечто младенческое и вместе мудрое»), так и реалистический метод изображения образа на основе черт, взятых из «наших старых летописей», которые автор «Бориса Годунова» изучал с таким вниманием и любовью¹.

Тот же курс на всестороннее изображение характеров взят был Пушкиным и в отношении других персонажей трагедии. В образе Самозванца совсем не использован тот традиционный ассортимент хитрости, предательства, злодейства и проч., который классическая трагедия так усердно эксплуатировала еще со времен Сумарокова. Пушкин действует здесь вразрез с традицией: Самозванец великодушен (сцена с русским пленником), милосерден («Ударить отбой! Мы победили! Довольно; щадите русскую кровь»). У пушкинского Самозванца открытый и независимый характер; отсюда его внезапное желание открыться Марине в том, что он не царевич: «Нет! полно: я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей». Так же сложен и противоречив образ Марины: она поражена неожиданным признанием Самозванца («О стыд! О горе мне!»). Но Самозванец быстро овладевает собою — поляки, заинтересованные в раздорах и войне, не поверят ее разо-

¹ «Трагедия моя идет и думаю к зиме ее закончить; следствие чего читаю только Карамзина и летописи» (из письма В. А. Жуковскому, 17 августа 1825 г.).

блечениям. И Марина, учитывая все это, решается примириться с «бродягой безымянным»:

Постой, царевич. Наконец
Я слышу речь не мальчика, но мужа.
С тобою, князь — она меня мириг.
Безумный твой порыв я забываю
И вижу вновь Димитрия. Но — слушай...
Пока тобой не свержен Годунов,
Любви речей не буду слушать я.

«...Я заставил... Димитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер... это была странная красавица; у нее была только одна страсть — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе и представить. Посмотрите, как она, попробовав царской власти, опьяненная призраком, отдается одному проходимцу за другим, разделяя то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей хотя бы слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она стойко переносит войну, нищету, позор и в то же время сносится с польским королем, как коронованное лицо с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и столь необычное существование». Этот отрывок из письма к Н. Н. Раевскому (30 января 1829 г.) говорит о том, что «странный» и «бешеный» образ Марины в «Борисе Годунове» был использован Пушкиным лишь частично.

Реалистическая разработка исторического образа легко может быть прослежена и на таком, казалось бы, второстепенном образе «Бориса Годунова», как князь Василий Шуйский. Уже в первой сцене трагедии он выступает как скрытый недруг Бориса, предлагая Воротынскому «народ искусно волновать, пускай они оставят Годунова, своих князей у них довольно, пускай себе в цари любого изберут». Торжественное восшествие Бориса на престол заставляет Шуйского на время отложить свой тайный план. Отсюда замечательный диалог между ним и простодушным боярином Воротынским («Ты угадал». — А что? — «Да здесь, наемни, ты помнишь?» — Нет, не помню ничего. — «Когда народ ходил в Девичье поле, ты говорил...» — Те пер ь н е в р е м я п о м н и т ь...») «Лукавым царедворцем» остается Шуйский и в тайном свиданьи с держащим руку Самозванца Пушкиным («Прав ты, Пушкин. Но знаешь ли? Об этом обо всем мы помолчим до времени»). Это не помешало Шуйскому на следующий день явиться к царю с сообщением о грозящей ему опасности. Шуйский «выручает» бояр в царской думе своим предложением всенародно обнаружить Самозванца Лжедимитрия. К этому вожаку боярской партии Борис Годунов относится отрицательно: «А Шуйскому не должно

доверять: уклончивый, но смелый и лукавый»; однако перед смертью он рекомендует этого боярина царевичу Феодору:

Советника во первых избери
Надежного, холодных зрелых лет,
Любимого народом — а в боярах
Почтенного породой или славой —
Хоть Шуйского.

Пройдет немного дней — и Шуйский передастся на сторону Самозванца с тем, чтобы вскоре стать во главе заговора против этого же ставленника польских панов... Шуйский, — характеризовал его в письме к Н. Н. Раевскому Пушкин, — «представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера. Слуга Годунова, он одним из первых бояр переходит на сторону Димитрия. Он первый начинает заговор, и он же, заметьте, первый старается извлечь выгоду из положения, он же кричит, обвиняет, из начальника делается буйном. Он близок к тому, чтобы лишиться головы, но Димитрий милует его уже на лобном месте, посылает в ссылку, а затем... снова призывает его к своему двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший под топор и на плаху? Он спешит сделать новый заговор, добивается успеха, делается царем, падает, причем в крушении своем сохраняет больше достоинства и силы духа, чем в продолжение всей своей жизни». Эта характеристика замечательна: она лишний раз свидетельствует об исторической эрудиции автора «Бориса Годунова», который каждый даже второстепенный образ рисовал после всестороннего, исчерпывающего изучения доступных ему исторических источников.

У

Если «Борис Годунов» был первым образом русской реалистической трагедии, то «Евгений Онегин» положил собою начало реалистическому роману. Это прежде всего сказалось в характерах. «Дальновидные критики, — писал Пушкин в предисловии к первой главе «Евгения Онегина», — заметят конечно недостаток плана. Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу одного. Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на кавказского пленника...» Устанавливая эту зависимость, Пушкин, очевидно, имел в виду те строфы, в которых рисовалось разочарование его героя, его пресыщение светской жизнью (строфа 38-я и следующие). Но, конечно, это сходство, не безынтересное для творческой истории данного образа, имеет чисто внешнее значение. Если в «Кавказском пленнике», в «Цыганах» и других произведе-

ниях романтического периода Пушкин интересуется гордым отщепенцем света, изображая его вне породившей его среды, то первая глава «Онегина» ставит перед собой уже чисто реалистические цели, заключая, по формулировке автора, «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 г.».

Преодолевая романтическую манеру, Пушкин в своем романе в стихах дает реалистический образ в его различных сторонах и опосредствованиях. Таков, например, Ленский. В начале второй главы читатель получает о нем всесторонние сведения, узнавая и об образовании Ленского, и о характерных чертах его внешности, и об его мировоззрении, и о характере его связи с семьей Лариных, отношениях с Онегиным, любви к Ольге и т. д. Но, нарисовав Ленского в этой главе, Пушкин вовсе не считает свою работу над этим образом оконченной. Чем дальше разворачивается повествование, тем больше прибавляется в Ленском новых, на первый взгляд неожиданных черт.

Конец пятой главы рисует романтического поэта в состоянии «ревнивого негодованья», которое с неизбежностью приводит его к дуэли. Описав смерть Ленского, Пушкин рисует его возможную дальнейшую судьбу. Как истый реалист он не становится здесь на догматическую точку зрения. Из Ленского мог получиться высокий образ рожденного для славы поэта, чья «умолкнувшая лира» «гремучий непрерывный звон» в «веках поднять могла».

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Этот сугубо прозаический конец Ленского, конечно, не мог иметь места в *Nachgeschichte* Кавказского пленника или Алеко: странно было бы представить себе мрачного и озлобленного героя «Цыган» счастливым и «рогатым» помещиком наподобие мужа Наталии Павловны в «Графе Нулине». Но для Ленского такой конец был, конечно, вполне естественен, знаменуя собою процесс постепенного одряхления его натуры и перехода от романтических мечтаний юности к прозаическому усадебному прозябанию.

Известно, как настойчиво подчеркнул Белинский этот наиболее вероятный жизненный конец пушкинского героя. «Мы убеждены (писал он в восьмой своей статье о Пушкине), что с Ленским сбылось бы непременно последнее. В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и во-время для своей репутации умер. Это не была одна из тех натур, для которых жить — значит развиваться и идти вперед. Это — повторяем — был романтик, и больше ничего. Останься он жив, Пушкину нечего было бы с ним делать, кроме как распространить на целую главу то, что он так полно высказал в одной строфе». Пушкин не пошел, однако, по пути «снижения» образа Ленского и предпочел очертить эту возможность быстрым рисунком 38-й строфы шестой главы. За Ленским до конца был сохранен его романтический ореол, и, не останавливаясь на вопросе о возможной судьбе этого типа, поэт переходил к новым поэтическим темам: «Но что бы ни было, читатель, увы, любовник молодой, поэт, задумчивый мечтатель, убит предательской рукой!..» При всем этом несомненно, что в Ленском, одном из самых центральных образов романа в стихах, во весь рост виден новый, глубоко реалистический подход Пушкина к характеру.

Этот подход очевиден и в отношении второстепенных образов романа. В Ольге Лариной, например, зарисован образ «уездной барышни», ничем не выделяющейся из своей среды: «Всегда скромна, всегда послушна, всегда как утро весела, как жизнь поэта простодушна, как поцелуй любви мила... ее портрет: он очень мил; я прежде сам его любил, но надоел он мне безмерно». В образе старухи Лариной запечатлена столь же типическая для той поры фигура помещицы, от «писывания кровью» в альбомы нежных дев пришедшей к усадебной «прозе», к деятельному хозяйствованию, сопряженному с битьем служанок и со сдачей в солдаты крепостных. В «Евгении Онегине» Пушкин впервые обратился к изображению широкой галереи бытовых образов дворянства, ничем не возвышающихся над этой средой, но типичных в этой серой и будничной своей неприязнательности. Вспомним галерею гостей, бегло очерченных в пятой главе романа: «толстого Пустякова», «седую чету Скотининых», «превосходного хозяина, владельца нищих мужиков» Гвоздина, «сплетника и плута» Флянова и др. Все они представляют собою типические явления провинциальной дворянской среды, все они нужны для фона, на котором должна разворачиваться любовная история между Онегиным и Татьяной. Но эта второстепенность не мешает Пушкину придать каждому из этих образов специфические, лично им присущие черты и в то же самое время нарисовать их членами одной и той же среды.

Такими же глубоко неприглядными особенностями отличается столичное общество; вспомним, например, родных, которым представляют приехавшую в Москву, «на ярмарку невест», Татьяну:

Но в них не видно перемены,
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же голевый чепец;
Все белится Лукерья Львовна,
Все то же жжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп,
У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосье Финмуш,
И тот же шпиз, и тот же муж.
А он, все клуба член исправный,
Все так же смирен, так же глух,
И так же ест и пьет за двух.

Эта 45-я строфа седьмой главы представляет собою замечательную по своей отчетливости массовую характеристику московского дворянского общества. Каждый из этих родных Татьяны очерчен всего лишь одной доминирующей в его бытовом облике чертой. Для «Евгения Онегина» типично это постоянное внимание автора к типическим образам современного ему общества: вспомним характеристику людей, «глядящих в Наполеоны», «друзей от нечего делать», вспомним, наконец, об изображении Пушкиным «героя времени», который нарисован в романах той поры

довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивый и сухой,
Мечтабую преданный безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Эта характеристика «современного человека» дает отчетливое представление об изменившемся отношении Пушкина к тому романтическому герою, которого он еще не так давно рисовал с неподдельным сочувствием.

В «Евгении Онегине» и других произведениях 20-х годов Пушкин дал широкое реалистическое изображение (по Белинскому — «энциклопедию») русской действительности; в своих маленьких трагедиях он впервые соединил изображение Запада с исторической характеристикой прошлого. Персонажи «маленьких трагедий» безусловно характерны для породившей их эпохи, для взрастившей их социальной среды. Таков сын средневекового вассала, Франц, влюбленный в сестру рыцаря, красавицу Клотильду, и мучающийся сознанием своей общественной неполноправности: «Дворя-

нин, у которого нет ничего, кроме зазубренного меча да заржавленного шлема, счастливее и почетнее отца моего... Разве мещанин не достоин дышать одним воздухом с дворянином? Разве не все мы произошли от Адама?» Таков «скупой рыцарь», в образе которого Пушкин намечает огромной силы драматический конфликт между еще не истребленными свойствами его человеческой природы и неукротимой жадной богатства.

Высочайшее реалистическое искусство присуще и образу Сальери. Несмотря на свою гордость, он стал «завистником презренным». Свою ненависть к Моцарту пушкинский Сальери прикрывает успокоительными уверениями («Что пользы, если Моцарт будет жив и новой высоты еще достигнет?.. Наследника нам не оставит он...» и т. д.). Уже Белинский дал доселе непревзойденный анализ внутренних противоречий, обуревавших Сальери: после простодушной реплики Моцарта о «несовместности» гения со злодейством он бросает в стакан Моцарта яд, а бросив этот яд, наслаждается гармонией его Реквиема: «Друг Моцарт, эти слезы, не замечай их. Продолжай, спеши еще наполнить звуками мне душу...» Так, в своих драматических сценах 1830 года, заключенных в небывало сжатую форму, в своих «маленьких трагедиях» Пушкин создает богатые образцы психологических «противочувствий», развертывая человеческий характер в его внутреннем противоречии, в борении в нем страстей, в сложном процессе его становления и развития.

Пушкин был реалистом даже в тех своих произведениях, в которых историческое прошлое страны отчасти вопреки его воле оказалось искаженным, неполным, ущербным. Таковы, например, характеры «Капитанской дочки». В этой последней повести Пушкина нечего, разумеется, искать верного и полного изображения крестьянско-казацкого восстания 1773—1774 годов. Но Пушкин сумел нарисовать в «Капитанской дочке» образы, безусловно свойственные той эпохе, создать в ней характеры, доселе поражающие своей глубиной. Таков прежде всего сам Гринев, офицер, в силу ряда случайностей встретившийся с Пугачевым и оказавший ему услугу, которая впоследствии так помогла ему устроить его личную судьбу. Пушкин не делает Гринева твердокаменным защитником правительства, как это сделал бы на его месте любой верноподданный писатель той поры. Но его Гринев в то же время не становится изменником; в этом образе правдиво воссоздано дворянское мироощущение этого рядового, типического представителя своего класса.

Сквозь призму восприятия Гринева подан в «Капитанской дочке» и Пугачев. И в нем почти нет реальных историче-

ских черт вождя крестьянского и казацкого восстания XVIII века, и, тем не менее, Пугачев очерчен с несомненной психологической правильностью: именно так должен был воспринять вождя восстания герой и рассказчик «Капитанской дочки», сквозь классовые предубеждения которого явственно проступили благодарность к Пугачеву и интерес к «удалому разбойнику». Последнее большое произведение Пушкина художественно прежде всего психологической глубиной и правдоподобностью своих характеров, поданных сквозь субъективное восприятие героя — мемуариста. Рассказы Пушкин обо всем случившемся от своего лица, он, несомненно, был бы заподозрен одними — в сочувственном отношении к пугачевщине, а другими — в непонимании ее общенародной роли. Образ Гринева и манера семейного мемуара блестяще разрешают все эти трудности. Но Гриневым и Пугачевым не исчерпывается галерея характеров «Капитанской дочки»; вспомним о таких образах, как отец героя, как капитан Миронов, как Маша, как Савельич. Объединяющая все эти образы верность своему долгу разработана в каждом отдельном случае в особой глубоко специфичной для него форме, и это было одной из причин того, что персонажи «Капитанской дочки» быстро приобрели широкое типическое содержание, во многом пережившее ту эпоху, в которую они были созданы.

VI

Таковы основные характеры Пушкина. Беглый анализ их с неоспоримостью указывает на непрерывный рост в Пушкине внимания к изображению человеческой психики. Созданные им в начале его творческого пути образы еще почти целиком традиционны, в персонажах романтического периода еще много личного, субъективного, автобиографического. Но уже к половине 1820-х годов Пушкин сумел стать на позицию наблюдения своих героев со стороны, на путь объективного художественного творчества:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт.
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

1825-й год был переломным в истории работы Пушкина над своими характерами. В эту пору Пушкин создает образ

Татьяны и весь разнообразный типаж усадьбы Лариных, в этом году будет создан и «Граф Нулин», в эту пору создатель «Бориса Годунова» «не смущаемый никаким иным влиянием» будет следовать за Шекспиром «в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов». От романтического образа героя, во многом полного еще субъективного содержания, Пушкин в эту пору решительно обратится к действительности.

Реалистические характеры Пушкина неизменно рисуются на фоне подготовивших их условий истории и быта. Эти условия очерчены поэтом быстро и бегло, но ничего не теряют от этого в своей выразительности. Характеризуя, например, героя «Медного всадника», Пушкин в нескольких стихах отметит знатное происхождение Евгения и захудалость его рода: «наш герой живет в Коломне, где-то служит, дичится знатных и не тужит ни о почившей родне, ни о забытой старине». Рисуя в своем «Каменном госте» женщину, увлекшую Дон Гуана, он вкладывает в уста Донны Анны слова:

...мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Это, казалось бы, вскользь брошенное признание объясняет то равнодушие Донны Анны к памяти своего мужа, которое она так тщетно старается скрыть во время первой своей встречи с Дон Гуаном. Возьмем образ новой среды — богатого и своевольного помещика Троекурова. Как живо дополняется сущность его характера пушкинским указанием на свойственное ему гостеприимство важного барина: «Звон тарелок и ложек слился с шумным говором гостей. Кирила Петрович весело обзирал своим трапезу и вполне наслаждался счастьем хлебосола». Пушкин далек от того, чтобы нарисовать Троекурова неизменно ненавидящим своего бедного соседа, «злодеем», как это не преминул бы, конечно, сделать писатель XVIII столетия. Для характеристики психологического искусства Пушкина важна такая деталь, как внезапное решение Троекурова помириться с ограбленным им же стариком. Когда получилось известие о том, что имение Дубровского присуждено ему, «Кирила Петрович смутился. От природы не был он корыстолюбив, желание мести завлекло его слишком далеко, совесть его роптала.. удовлетворенное мщение и властолюбие заглушали до некоторой степени чувства более благородные, но последние наконец восторжествовали; он решился помириться с старым своим соседом, уничтожить и следы ссоры, возвратив ему его достояние».

Благое намерение своевольного вельможи, как известно, не было выполнено; по приказанию молодого Дубровского слуга потребовал от Троекурова, «чтоб он скорее убирался, пока его не выгнали со двора». Невозможно было нанести более тяжкого удара самолюбию всесильного барина, невозможно было более ожесточить его, и Пушкин подчеркнул это обстоятельство краткой, но выразительной ремаркой: Кирила Петрович выслушал слугу, «сидя на дрожках, лицо его стало мрачнее ночи, он с презрением улыбнулся, грозно взглянул на дворню и поехал шагом около двора». Бытовая деталь, незначительная с первого взгляда, неизменно ценилась Пушкиным, который как никто умел при помощи ее подчеркнуть особенности изображаемого им персонажа.

Реалистические характеры Пушкина неизменно соответствуют требованиям психологического «правдоподобия»¹. Пушкин высоко ценил психологический анализ и требовал от литературы широкого использования его возможностей. «Ты сознаешься, — пишет он в начале декабря 1825 года В. К. Кюхельбекеру, — что характер поэта² неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отседе новые, комические черты». Отмечая в своей рецензии на «Фракийские элегии» (1836) ряд художественных достоинств, свойственных сборнику стихов Теплякова, Пушкин делает ему, однако, упрек в несоблюдении психологического правдоподобия: «Песнь, которую поэт влагает в уста Назоновой тени, имела бы более достоинства, если бы г. Тепляков более соображался с характером Овидия, так искренно обнаруженным в его плаче». Те же требования защищались Пушкиным и применительно к его личной художественной практике. Ему нередко приходилось иметь дело с упреками критиков, обвинявших его в психологической немотивированности того или иного образа. Так обстояло, например, с «Полтавой». «Старый гетман, предвидя неудачу, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его мальчиком и сумасшедшим. Критики, со всею важностью, укоряют меня в неосновательном мнении о шведском короле. В одном месте у меня сказано,

¹ Пушкин не употреблял термина „реализм“, который отчасти заменялся термином „правдоподобие“. Требование им от драмы „правдоподобных положений“, несомненно, приближается к тому, что Энгельс называл „типическими обстоятельствами“ (см. письмо Н. Н. Раевскому, написанное в конце июля 1825 года).

² Речь идет о драматической шутке В. К. Кюхельбекера „Шекспировы духи“ (1825), в которой фигурировал помещик-поэт, увлекающийся Шекспиром.

что Мазепа ни к чему не был привязан. Чем же опровергают меня критики? Они ссылаются на собственные слова Мазепы, уверяющего Марию в моей поэме, что он любит ее больше славы, больше власти. Таким понятно, так знакомо драматическое искусство!» (Из письма П. А. Плетневу, октябрь 1829 г.; разрядка моя. — А. Ц.). Пушкин не наделяет образы действующих лиц несвойственными им побуждениями и переживаниями: ему как никому «знакомы» законы «драматического искусства». «Ибрагим, оставшись наедине, поспешно распечатал письмо... Графиня заклочала письмо страстными уверениями в любви и заклочала его хоть изредка ей писать, если уже не было для них надежды снова свидеться когда-нибудь». Но вот появляется привезший это письмо Корсаков и сообщает своему другу, что графиня «сначала очень была огорчена твоим отъездом», а потом «разумеется мало-по-малу утешилась и взяла себе нового любовника», ибо «долгая печаль не в природе человеческой, особенно женской». Как бы согласясь с суждением парижского щеголя, Ибрагим оставляет мысли о графине — его пламенному чувству нанесен сильный удар.

Еще более мотивирована история дуэли между Онегиным и Ленским. Это важнейшее событие романа в психологическом отношении подготовлено целой вереницей с первого взгляда незаметных, но существенных происшествий: робостью Татьяны за именинным столом; раздражительностью Евгения, которому пришлось сделаться свидетелем и почувствовать себя невольным виновником «трагичервических явлений, девичьих обмороков, слез», решением его «отомстить» Ленскому за то, что тот привез его на этот «пир огромный». Дальнейшее уже целиком мотивировано юношеской страстью Ленского к Ольге и его ревнивым негодованием на своего лучшего друга и на Ольгу, оказавшуюся «хитрым» и «ветреным ребенком»:

Не в силах Ленский снести удара;
Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня
И скачет. Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его ¹.

Психологически мотивированы в пушкинском романе и сомнения Онегина, который приходит на дуэль после дол-

¹ «Ему (отвечал Пушкин на придирки критика „Атеня“, Воейкова) странно, что тихий (?) мечтательный (?) Ленский за сущую безделицу хочет вызвать Онегина на дуэль и называет свою бесстрастную невесту кокеткой и ветреным ребенком, ибо молодые люди обыкновенно стреляются за дело и любовники никогда не поревнуют по пустякам» (1828 г.)

гих внутренних колебаний. Пушкин несколько раз подчеркивает, что решающим доводом, заставившим Онегина принять вызов, была боязнь «светской молвы». («Но шопот, хохотня глупцов...»). На месте дуэли эти колебания возникают с новой силой и устраняются все тем же характерным для светских предрассудков Онегина доводом: «Не засмеяться ль им, пока не обагрилась их рука, не разойтись ль полюбовно?.. Но дико светская вражда боится ложного стыда».

Мы видим, что Пушкин блестяще подчеркнул внутреннюю логику тех переживаний и событий, которые привели к трагической развязке. Принципы психологического правдоподобия полностью действуют и в отношении Онегина. Встреча с Татьяной в петербургском «свете» производит на этого разочарованного «дэнди» впечатление не столько сама по себе, сколько по разительному контрасту с их прежней деревенской встречей: «Та девочка... иль это сон?... та девочка, которой он пренебрегал в смиренной доле, ужели с ним сейчас была так равнодушна, так смела?» И Татьяна прекрасно понимает, что во вновь вспыхнувшем чувстве повинно больше всего уязвленное самолюбие Онегина: «Тогда — не правда ли? — в пустыне, вдали от суетной молвы, я вам не нравилась... что ж ныне меня преследуете вы?» Она любит Онегина и, тем не менее, отказывает ему, отказывает прежде всего потому, что не чувствует в нем сильного чувства, навстречу которому ей стоило бы пойти:

А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? Какая малость!
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

Если у развитой, обогащенной всем литературным опытом Запада Татьяны отказ ее Евгению обусловлен ее высокой требовательностью к человеку, психологические возможности которого ей прекрасно известны, то в более патриархальной и покорной Маше Мироновой преобладают иные мотивы беспрекословного подчинения родительской воле: «Нет, Петр Андреич, отвечала Маша, я не выйду за тебя без благословения твоих родителей. Без их благословения не будет тебе счастья. Покоримся воле божией. Коли найдешь себе суженую, коли полюбишь другую — бог с тобой, Петр Андреич, а я за вас обоих...» Тут она заплакала и ушла от меня; я хотел было войти за нею в комнату, но чувствовал, что был не в состоянии владеть самим собой, и воротился домой» («Капитанская дочка»).

Как известно, восьмая глава «Онегина» первоначально была девятой—ей предшествовало путешествие Онегина по России, которое Пушкин в конце концов исключил из своего романа. «П. А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение может быть и выгоднее для читателей, вредит однако ж плану целого сочинения; ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне — знатной даме становится слишком неожиданным и необъясненным». Пушкин отозвался об этой оценке своего друга, как о «замечании, обличающем опытного художника». Едва ли, однако, эта перестройка романа отозвалась на художественной цельности образа Татьяны: есть какая-то особая прелесть в том, что Татьяна вполне вошла в роль светской дамы. Причина ее перерождения в конце концов едва ли могла быть объяснена тем, что со времени ее разлуки с Онегиным прошло несколько лет: дело было здесь, конечно, во внутренних переживаниях Татьяны, которая, как она сама позднее признавалась, в петербургском свете осталась той же, какой она была в первых главах романа. На образе Татьяны больше чем на каких-либо иных образах «Евгения Онегина» видно это замечательное, исключительное искусство Пушкина в деле психологического развития образа. Пушкин проводит свою героиню через все этапы ее развития — от ее детства, когда она «в семье своей родной казалась девочкой чужой», через девичью задумчивость и мечтательность, через ее «милую» непосредственность и свойственную ей необычную решимость: в противоположность холодному и сдержанному Евгению Татьяна «любит без искусства, послушная влеченью чувства». Самый момент возникновения в ней чувства к Онегину неразрывно связан с увлечением героями прочтенных ею романов: «Счастливой силою мечтанья, одушевленные создания, любовник Юлии Вольмар, Малек Адель и де-Линар, и Вертер, мученик мятежный, и бесподобный Грандиссон, который нам наводит сон, все для мечтательницы нежной в единый образ облеклись, в одном Онегине слились». Друг Ленского предстал перед Татьяной, как одушевленное воплощение ее давних девичьих мечтаний; отсюда слова ее письма, уверяющие Онегина в том, что он «в сновидениях ей являлся, незримый был ей мил». Образ Татьяны психологически оправдан на всех этапах его становления и развития.

Стремление Пушкина дать полный и всесторонний рисунок характера своего героя приводит к тому, что он часто рисует сумасшествие, то есть изображает наиболее сложный и трудный этап в развитии характера. Так сходит с ума Мария, «безумные речи» которой и «дикий смех» драмати-

чески звучат в финале «Полтавы». Так лишается рассудка Евгений при виде катастрофы, постигшей домик, где жила его невеста.

Он остановился.
Пошел назад и воротился.
Глядит... идет... еще глядит.
Вот место, где их дом стоит;
Вот ива, были здесь ворота,
Снесло их, видно. Где же дом?
И полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, удара в лоб рукою,
Захохотал.

В этом описании внезапного сумасшествия бедного Евгения Пушкин избегает каких-либо подробностей и клинических деталей (к которым позднее будет прибегать Достоевский). Потерю рассудка Пушкин изобразит с ее внешней стороны, отметив впечатление, оказанное ею на окружающих: «Дубровский молчал... вдруг он поднял голову, глаза его засверкали, он топнул ногою, оттолкнул секретаря с такою силой, что тот упал, схватив чернильницу, пустил ею в заседателя... Сторожа сбежались на шум и насилу им овладели... Троекуров вышел вслед за ним, сопровождаемый всем судом. Внезапное сумасшествие Дубровского сильно подействовало на его воображение и отравило его торжество».

VII

Психологическая глубина образа, наличие в нем внутренних изломов и противоречий, неизменный бытовой фон — все эти качества пушкинских характеров объясняют их огромную типичность. Образы Пушкина широко характеризовали свою эпоху. Типичен был граф Нулин, светский вертопрах, возвращающийся из чужих краев, «где промотал он в вихре моды свои грядущие доходы». Типична была гувернантка Лизы Муромской, мисс Жаксон, «сорокалетняя чопорная девица, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала «Памелу», получала за то две тысячи рублей и умирала со скуки в этой варварской России». Типичен был и такой второстепенный образ «Евгения Онегина», как Зарецкий, который был некогда «буян, картежной шайки атаман, глава повес, трибун трактирный» и который с течением лет сделался «надежным другом» и «мирным помещиком». Типичным для этой эпохи был и образ мельника, с его советами дочери заманивать любимого человека «то строгостью, то лаской; порою исподволь обиняком о свадьбе заговаривать... а коли нет на свадьбу уж надежды, то все-таки, по крайней мере... какой-нибудь барыш себе — иль пользу родным да выгадать». Но, ко-

нечно, всего типичнее в наследии Пушкина образы Онегина, Ленского и Татьяны, каждый из которых отразил в себе черты, характерные для целых слоев дворянской молодежи той поры. Огромное потомство, которое вызвали к жизни эти пушкинские образы в творчестве В. Ф. Одоевского, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого и др., как нельзя лучше свидетельствовало об их величайшей типологической ценности.

В своей статье о жизни и сочинениях Озерова князь Вяземский заметил, что Озеров «с искусством умел противопоставить мрачному и злобному Старну, тающему во глубине печальной души преступные надежды, взаимную и простосердечную любовь двух чад природы, искренность Моины, благородство и доверчивость Фингала». Пушкин возразил Вяземскому на полях его статьи: «Противоположности характера вовсе не искусство, но пошлая пружина французской трагедии». Это замечание 1826 года раскрывает собою всю логику работы Пушкина над характерами: от противопоставления примитивных образов Пушкин шел к раскрытию их внутренней и противоречивой (в своем единстве) сложности. Еще в своем посвящении к поэме «Кавказский пленник» Пушкин обещал своему читателю:

Ты здесь найдешь воспоминанье
Быть может милых сердцу дней,
Противуречия страстей,
Мечты знакомые, страданья
И тайный глас души моей.

«Противуречия страстей» нашли себе многообразное выражение во всем дальнейшем творчестве Пушкина. Тоска по родине Марии, ревность Алеко, любовь Марии Кочубей, Татьяны и Маши Мироновой, кокетство Натальи Павловны, властолюбие Мазепы, пресыщение жизнью Онегина, романтические мечтанья Ленского, зависть Сальери, скупость средневекового рыцаря, мстительность Дубровского, верность своему долгу капитана Миронова, — нет, кажется, такого человеческого чувства, которого бы не коснулся Пушкин, которое он не изобразил бы в своем художественном творчестве. Его внимание привлекали к себе не только «страсти», но и будничные, казалось бы, переживанья: любовь няни к Татьяне изображена была Пушкиным так же внимательно, как и чувство, рождающееся в душе ее питомицы.

Работа Пушкина над характером развертывалась под такими лозунгами, которые сохранили всю свою актуальность для наших дней. Пушкин со всей решительностью настаивал на внимании к образу, — как созвучно это его требование литературе нашей поры, ставящей себе целью изображение

гигантского многообразия людей нашей социалистической действительности! Пушкин неустанно подчеркивал необходимость у писателя глубокого внутреннего интереса к образу. «Черкешенка моя мне мила, любовь ее трогает душу» (из письма к Гнедичу). «Ах как мила моя княжна! Мне нрав ее всего дороже» («Руслан и Людмила»). «Письмо Татьяны предо мною; его я свято берегу, читаю с тайною тоскою и начитаться не могу» (глава третья «Евгения Онегина») и т. д. Как сокрушительно бьет эта теплота в отношении Пушкина к своим героям по мертвому и бесплодному объективизму писателей, зачастую только наблюдающих характер со стороны, созерцающих его равнодушным взором повествователя. Критические высказывания Пушкина и его художественное творчество одинаково решительно ратуют за изображение человека во всех сторонах его психики, во всех противоречиях его сложного характера. «Лица, созданные Шекспиром, не суть как у Мольера типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, смеллив, мстителен, чадолобив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря. 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. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» Так писал Пушкин в своем *Fable Talk*. Как ярко отражено в этой заметке 1834 года стремление Пушкина к созданию «разнообразных и многосторонних характеров». Сделанная Пушкиным характеристика образов Шекспира сохраняет всю свою актуальность для теории литературы (проблема «шекспиризации» литературы) и для уяснения специфических особенностей художественного образа. Пушкин был подлинным создателем реалистических характеров в русской литературе. Это искусство сохраняет всю свою величайшую актуальность и для нашей современности. Лозунги «правдоподобия» образа, его внутреннего «разнообразия» и «многосторонности», постоянное требование бытового окружения и исторической конкретности, ставка на объективность, никогда не переходящую в объективизм, — все эти замечательные черты пушкинской характерологии сыграли огромную, подлинно ре-

волюционизирующую роль в литературе 20—30-х годов прошлого столетия. Принципы эти сохраняют всю свою силу и для литературы наших дней, изображающей действительность художественным методом социалистического реализма. В этой области, как и во всех других, нам предстоит многому поучиться у Пушкина, родоначальника новой русской литературы, создателя нашего литературного языка, бессмертного творца «вольных» и «широких» характеров.

Литературная
УЧЕБА

**ОРГАН СОЮЗА
СОВЕТСКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ**

СЕДЬМОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

1

январь 1937

С