А. АНИКСТ

**ТЕОРИЯ ДРАМЫ В РОССИИ**

**ОТ ПУШКИНА ДО ЧЕХОВА**

Издательство «Наука», Москва 1972

СОДЕРЖАНИЕ

|  |  |
| --- | --- |
| Предисловие | 5 |
|  |  |
| **Часть 1. Эпоха Грибоедова и Пушкина. 1800-1835** |  |
| Драма первой трети XIX века | 10 |
| Теория и критика драматургии | 13 |
| А.С. Грибоедов о «Горе от ума» | 16 |
| «Горе от ума» в оценке критики 20-30-х годов | 22 |
| А.С. Пушкин и проблема драматургии в России начала XIX века | 35 |
| «Борис Годунов» в оценке современной критики | 59 |
| Н.А. Полевой и теория романтической драмы | 74 |
| Н.И. Надеждин | 82 |
| П.А. Вяземски | 87 |
|  |  |
| **Часть 2. Гоголевский период. 1836-1855** |  |
| Драматургия | 100 |
| Критика 1830-1840-х годов | 104 |
| Н.В. Гоголь о драме | 106 |
| Современная критика о «Ревизоре» | 131 |
| В.Г. Белинский как теоретик драмы | 140 |
| А.И. Герцен о драме | 176 |
| Н.А. Некрасов как театральный критик | 181 |
| И.С. Тургенев и вопросы реализма в драме | 183 |
| М. Сухомлинов | 188 |
|  |  |
| **Часть 3. Шестидесятые годы** |  |
| Реалистическая бытовая драма | 190 |
| Критика шестидесятых годов | 193 |
| Н.Г. Чернышевский и вопросы теории драмы | 194 |
| Н.А. Добролюбов об Островском | 209 |
| М.Е. Салтыков-Щедрин и проблемы драматургии | 224 |
| Эстетическая критика | 242 |
| Аполлон Григорьев | 251 |
| Д.И. Писарев об Островском | 270 |
| А.Н Островский о драме | 282 |
| «Горькая судьбина» А.Ф. Писемского и её оценка в критике | 299 |
| А.А. Потехин как представитель консервативной народнической драматургии | 318 |
| Первые отзывы о трилогии А.В. Сухово-Кобылина | 327 |
|  |  |
| **Часть 4. Историческая драма шестидесятых** |  |
| Расцвет исторической драмы | 330 |
| Л.А. Мей | 331 |
| Современники об исторических пьесах А.Н. Островского | 337 |
| А.К. Толстой – комментатор своей исторической трилогии | 363 |
| Трилогия А.К. Толстого в оценке критики | 379 |
|  |  |
| **Часть 5. Семидесятые и первая половина восьмидесятых годов** |  |
| Вступительные замечания | 398 |
| И.А. Гончаров о драме | 399 |
| Д.В. Аверкиев и его трактат «О драме» | 410 |
| А.Н. Островский в оценке критики 70-х годов | 429 |
| А.Н. Островский в критике 80-х годов | 461 |
|  |  |
| **Часть 6. Драма конца XIX века** |  |
| Драматурги конца века | 480 |
| Критики и историки литературы о драме | 481 |
| Л.Н. Толстой о драме | 484 |
| Борьба идей вокруг «Власти тьмы» Л.Н. Толстого | 502 |
| Современники о «Плодах просвещения» и «Живом трупе» | 533 |
| А.П. Чехов о драме | 552 |
| Дореволюционная критика о драматургии Чехова | 568 |
|  |  |
| Избранная библиография | 631 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга является продолжением моей «Истории учений о драме», первая часть которой «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга» вышла в 1967 году. Я имел в виду посвятить вторую часть обзору всей европейской теории драмы в XIX веке. Однако в процессе работы открылось нечто непредвиденное, и я изменил первоначальный план.

Намечая план исследования, я исходил из того, что количество специальных теоретических сочинений о драме в России невелико. Поэтому казалось возможным объединить в одном томе рассмотрение русских и западных теорий драмы. Но чем больше я читал, тем очевиднее становилось, что хотя специальных трактатов действительно было мало, тем не менее русские писатели и критики высказали в несистематизированной форме чрезвычайно много важного об искусстве драмы. К тому же оказалось, что никто из исследователей истории русской литературы и драмы еще не собрал весь этот материал. А он так богат и интересен, что заслуживает быть представленным на всеобщее обозрение. Более того, этот материал показывает, что хотя Россия не имела ни одного теоретического трактата, равного «Поэтике» Аристотеля или «Гамбургской драматургии» Лессинга, суждения о драме, высказанные русскими писателями и критиками, имеют важнейшее принципиальное значение для всей драматургии нового времени. Глубочайший смысл теоретических суждений русских писателей и критиков определяется тем, что понимание драмы формировалось в теснейшей связи с развитием реализма XIX века.

Теория драмы в России — это теория реалистической драмы нового времени. Правда, она не приобрела систематизированной формы, не получила окончательных формулировок, которым придавалось бы значение непререкаемых законов. Недостатком это может показаться только тем, кто привык к школярской дисциплине в вопросах искусства. Сама природа реализма XIX века такова, что исключила возможность превращения теории реализма в доктрину.

5

В наше время, когда реализм XIX века стал классикой, забылось, что он утверждался в борьбе с неизжитыми до конца традициями рационалистической поэтики классицизма XVII — XVIII веков и с поэтикой романтизма XIX века. Реалистическая теория драмы развивалась и в борьбе против метафизических эстетических концепций, имевших значительное влияние в XIX веке. Сторонники реализма отвергали строгую регламентацию, ограничения в выборе сюжетов, обязательность традиционных сценических эффектов, словом, все, что сковывало стремление к правде жизни. Еще более настойчиво, чем романтики, сторонились эстетического догматизма реалисты. Поэтому и оказалось возможным такое плодотворное развитие русской драмы, в котором сдвиги и перемены, обновлявшие драму, происходили необыкновенно часто.

В середине 1820-х годов появляются «Горе от ума» и «Борис Годунов», в середине 1830-х годов — «Ревизор», во второй половине 1840-х годов — пьесы Тургенева и первые произведения Островского; во второй половине 1850-х годов — «Гроза» Островского, «Горькая судьбина» А. Писемского, «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина; :в 1860-е годы — исторические драмы А. К. Толстого и Островского; в 1880-е годы Л. Н.Толстой создает «Власть тьмы», а Чехов вступает в драматургию водевилями и «Ивановым»; в 1890-е годы развитие драмы XIX века венчают «Чайка» и «Дядя Ваня».

Естественно, что столь богатое развитие драматического искусства вызвало стремление осмыслить его природу. Надо отметить, что в отличие от классицизма и романтизма реализму XIX века не предшествовали манифесты. Хотя, конечно, стремление к реализму у драматургов было вполне осознанным, теория чаще всего возникала как осмысление уже достигнутого в художественной практике. «Горе от ума» и «Ревизор» послужили поводом для размышлений писателей и критиков о путях русской драмы, и вокруг этих шедевров кристаллизовалась теория реализма в драме. В середине века осмысление законов драматического искусства происходило в полемике вокруг творчества Островского.

Теория драмы формировалась не безотносительно и не догматически со ссылками на образцы искусства и теории прошлых веков, а в процессе осмысления живого творческого процесса. Важнейшую роль в ней играла критика, быстро и непосредственно откликавшаяся на появление значительных пьес. Критика же, как известно, играла в XIX веке роль главного органа общественного мнения.

Если литература была зеркалом русской жизни, выразителем общественных настроений, то критика осмысляла и формулировала главные вопросы жизни в свете широких философских и социально-политических концепций. Обсуждение значительных драматических произведений никогда не замыкалось в XIX веке

6

в сферу чисто художественную. Даже сторонники направления, отвергавшего служение литературы общественным задачам, социальных и политических вопросов не обходили.

Воззрения русских писателей и критиков на драму невозможно оторвать от больших общественных проблем, рожденных противоречиями русской жизни. Драматургия отнюдь не была прикрытием, маскировкой для обсуждения вопросов, волновавших людей в стране, лишенной возможности свободного изъявления мыслей. Если литература в целом жила основными вопросами русской жизни, то драма по самой своей природе не могла не выявлять особенно острые конфликты российской действительности.

Конечно, и драма испытывала на себе ограничения, накладываемые цензурным контролем самодержавно-помещичьего государства. Политические конфликты современности не могли получать в ней прямого отражения. Драматурги, правда, подчас переносили их в прошлое. Но они не оставляли и задачи создать живое драматическое- изображение современности. Их стремления увенчались успехом: даже в ограниченных рамках семейно-бытовой драмы русские писатели смогли отразить некоторые из противоречий, важных для жизни всего общества. Семейная и нравственная тематика обнаружила достаточную емкость, чтобы выразить идеи, затрагивавшие самые основы социальной жизни.

В силу этого обсуждение вопросов драматургии у писателей и критиков неизбежно перерастало в рассмотрение коренных проблем социального развития страны. Теория драмы в России XIX века формировалась как теория реалистической и социальной драмы. Вопросы искусства как такового, проблемы формы, специфики драмы — все это, включая и частные вопросы поэтики, органически связано в суждениях русских авторов с общественно-нравственными проблемами. Как увидит читатель, общественная сторона не подавляла художественную.

Необходимо подчеркнуть, однако, что, как и предыдущая работа по истории драматических учений на Западе до XVIII века, данная книга — не история русской драмы XIX века, а история *взглядов* на драму, в первую очередь отечественную.

Между историей драматического искусства и теоретическим осмыслением драмы полного соответствия нет. Так, например, не приходится говорить о том, какое важное значение имели в истории русской драмы Лермонтов и Сухово-Кобылин. Между тем читатель не найдет здесь глав, посвященных их взглядам на драму. Объясняется это тем простым обстоятельством, что они не оставили сколько-нибудь существенных высказываний о драме. Конечно, можно было бы привести сведения об их вкусах и предпочтениях в отношении тех или иных шедевров драмы, но это не дало бы нам представлений об их теоретических воззрениях.

Читателю предоставляются прямые высказывания драматургов и критиков, выражающие их взгляды. Я систематизировал и анализировал эти высказывания под определенным углом зрения,

7

стремясь четко и выпукло представить все, что имеет принципиальное значение для теории драмы. Конкретные разборы драм, производимые писателями и критиками, интересовали меня тоже только в плане общетеоретическом. Поэтому, хотя в книге много внимания посвящено «Горю от ума», «Ревизору», «Грозе», «Власти тьмы», пьесам Чехова, сам я эти шедевры не анализирую, останавливаясь лишь на вопросах, имеющих значения для формирования основ реализма в драме.

Вместе с тем большое внимание обращено на общую оценку творчества крупнейших драматургов их современниками. Она тоже имела принципиальное значение. Но я не останавливаюсь на том, какова была судьба того или иного писателя в последующей критике. Исключение сделано для Пушкина, чья драматургия получила глубокое освещение у Белинского уже после смерти поэта, и для Грибоедова, так как споры о «Горе от ума» продолжались и полвека спустя после создания комедии.

Признаться, было трудно провести грань между теорией драмы в точном смысле слова и драматической критикой вообще. Понимание драмы формировалось в текущей критике, и это получило отражение в том месте, какое она заняла в моей книге, сочетающей теорию драмы с историей русской драматической критики.

Были трудности и в расположении материала. В основном я придерживался хронологического принципа. Но он не везде выдержан. Так, хронология требовала бы отнесения высказываний Н. Надеждина и особенно П. Вяземского во вторую часть, посвящённую критике 1836—1855 годов, в книге же они поставлены в конце первой части как критики, в сущности принадлежащие эпохе до Белинского. Работы некоторых критиков я соединил в отдельные главы, что же касается других, то я разбил их высказывания по отдельным темам. Так, хотя о П. Вяземском есть отдельная глава, его оценка «Ревизора» включена в главу о спорах по поводу этой комедии. А. Скабичевский и П. Боборыкин много высказывались о драме, но их статьи рассматриваются в разных разделах, поэтому «портрет» этих критиков в книге не дан. Для того, чтобы получить полное представление о том, как освещена мной деятельность ряда критиков, читателю придется прибегнуть к оглавлению.

Мне много помогли в работе критические замечания и советы моих товарищей по Институту истории искусств, участвовавших в обсуждении отдельных глав. Я обязан также рецензентам рукописи А.Г. Дементьеву и Е.Г. Холодову. Всем им приношу мою искреннюю благодарность.

ЧАСТЬ I. ЭПОХА ГРИБОЕДОВА И ПУШКИНА 1800—1835

ДРАМА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В 1804 году В. А. Озеров поставил трагедию «Эдип в Афинах», а в 1825 году Пушкин закончил «Бориса Годунова». В 1806 году И. А. Крылов поставил свою «Модную лавку», а в 1823 году Грибоедов создал «Горе от ума». Сопоставляя эти даты, легко убедиться в том, какой поразительный скачок делает русская драма на протяжении первой четверти XIX века. В первые годы столетия еще в полном цвете традиции просветительской драмы, соблюдаются правила классицизма, хотя одновременно в старую форму подчас проникают сентиментальные мотивы. В преддверии восстания декабристов, на волне прогрессивного движения дворянской интеллигенции возникает драматургия, новая по всему своему складу, драматургия, в подлинном смысле слова открывающая путь в XIX век. Не только напыщенный Озеров, но и насмешливый Крылов как художники принадлежат прошлому; Пушкин и Грибоедов — создатели произведений, сохранивших художественную силу не только для своего столетия, но и для нашего.

Стремительное развитие драмы происходило в атмосфере революционного брожения в передовых кругах общества, в обстановке перелома, совершавшегося в духовной культуре и искусстве. Начало века отмечено в русской литературе скрещением самых разнородных художественных течений. Классицистская по форме драма впитывает сентиментальный дух, сентиментальная поэзия осваивает романтические мотивы, просветительство перерастает в революционный романтизм, сентиментализм дает реалистические плоды. Историку литературы и драмы нетрудно запутаться в этом смешении художественных идей и тенденций. Возникло оно потому, что по меньшей мере второй раз русская художественная мысль, питаясь, с одной стороны, национальными традициями, вместе с тем спешила освоить все новое, что возникло на Западе, и отобрать из него элементы, пригодные для развития самобытного русского искусства.

Сентиментализму, точнее Руссо и Гердеру, европейская художественная мысль обязана идеей народности и самобытности. Романтизм укрепил эти тенденции. Русские писатели и мыслители с этого времени все более задумываются над тем, что стране нужна культура, не уступающая по широте и глубине западной, но отвечающая духу и потребностям своего народа, патриотический подъем которого в 1812 году показал, какие огромные силы таятся в народной массе.

Сентиментализм и романтизм помогают взрывать во многом искусственные художественные формы классицизма, цивилизующая роль которого в России была недолгой и к началу XIX века

10

уже исчерпалась. Ломка художественных форм сопровождается идейным обогащением литературы, жадно впитывавшей социально-политический опыт эпохи буржуазной революции во Франции, потрясшей основы феодализма не только на западе, но давшей толчок освободительным стремлениям и на востоке Европы.

Продолжая традиции «слезной комедии» XVIII века, развивалась сентиментальная драматургия начала XIX столетия. Ее крупнейшим представителем был Н. И. Ильин (1777 — 1823), прославившийся в свое время пьесами «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803).

Возрождение классицизма в русской трагедии начала XIX века возглавил В. А. Озеров (1769 — 1816). Его трагедии «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Дмитрий Донской» (1807) воспринимались современниками как явления высокого искусства. Озеров, однако, не был «чистым» классицистом. Его пьесы приближались по духу к сентиментальной драматургии.

Традиции просветительского реализма и сатиры продолжает И. А. Крылов (1768 — 1844) в «шуто-трагедии» «Подщипа» («Трумф») (1800), комедиях «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807). Множество комедий нравов создал известный театральный деятель А. А. Шаховской (1777 — 1846). Особенно большой успех имели его «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) и «Пустодумы» (1819). Шаховской осмеял сентиментализм в комедии «Новый Стерн» (1805) и своих противников из «Арзамаса» в «Аристофане, или Представлении комедии «Всадники»» (1826). В жанре комедии нравов подвизался и М. Н. Загоскин (1789 — 1852), из пьес которого прославились «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821), «Благородный театр» (1828). Веселые развлекательные комедии создавал Н. И. Хмельницкий (1789 — 1845), часто на сюжеты, заимствованные из французской литературы. Его «Говорун» (1817), «Воздушные замки» (1818), «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (1820) и другие были комедиями интриги. В комедийном жанре выступали также А. А. Жандр и С. Н. Бегичев, близкие друзья Грибоедова. Отрицательное отношение к сентиментальной драме объединило драматурга старшего поколения А. А. Шаховского с молодыми Н. И. Хмельницким и А. С. Грибоедовым для создания комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817). Антисентиментализм привел также к сотрудничеству Грибоедова и П. А. Катенина (1792 — 1853), написавших комедию «Студент» (1817).

Развитие жанра трагедии идет по двум направлениям. С. Н. Глинка в исторических драмах «Михаил, князь Черниговский» (1808) и «Минин» (1809) занимает явно охранительные консервативные позиции. Этому же драматургу принадлежит инсценировка повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», пользовавшаяся большим успехом. А. Шаховской в своих трагедиях

11

(«Дебора, или Торжество веры», 1810, и др.) также стоит на позициях, вполне приемлемых для правящих верхов. Он ищет сюжетов сенсационных в драматическом отношении, но нисколько не выходящих за пределы дозволенного. Ему, между прочим, принадлежит также инициатива создания первой русской мелодрамы «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» (1832).

Второе направление в развитии трагедии характеризуется прогрессивными и радикальными общественными тенденциями. «Среди произведений, позволяющих ясно увидеть начало формирования трагедии нового типа с характерным для нее высоким накалом вольнолюбивых патриотических чувств, обращением к национальной истории, тяготением к романтически усложненной трактовке личности, большой интерес представляет трагедия Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1809)»1, Освободительный дух преддекабристского времени получил выражение также в трагедии Л. Н. Новаховича «Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого века» (1809). Но вершиной этой линии русской драмы была трагедия В. К. Кюхельбекера «Аргивяне» (1824). Правда, нельзя не отметить, что тираноборческие идеи сочетались в этом произведении с архаическими элементами драмы. Кюхельбекер, как, впрочем, и Ф. Иванов, вводит в свои пьесы хоры. Выражая демократические тенденции авторов, эти хоры явно принадлежат к уже отжившим формам трагедии. Это не шекспировские плебеи и не живая народная толпа Пушкина. Так или иначе, в русской драме возникла трагедия нового типа. О создании трагедии помышлял К. Ф. Рылеев, много работал над замыслом трагического произведения А. С. Грибоедов, но исторические условия были неблагоприятны для развития гражданской трагедии. Рылеев погиб на виселице, а оставшиеся в живых декабристы должны были осмыслить новую ситуацию, возникшую после их разгрома, и ничего нового в этом направлении они создать не смогли.

Преддекабрьский период завершается великой комедией Грибоедова «Горе от ума», поднявшейся на невиданный до тех пор в русской комедии художественный и общественный уровень. Последекабрьский период начинается великой трагедией Пушкина «Борис Годунов», сказавшей совершенно новое слово в русской драме. Поднявшись над борьбой современных ему литературных течений, из которых одно продолжало традиции классицизма, а другое стремилось утвердить романтизм, Пушкин открыл русской драме новый путь — к реализму.

1 *Т. Родина.* Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961, стр. 175. Там же разбор этой трагедии.

12

ТЕОРИЯ И КРИТИКА ДРАМАТУРГИИ

Начало века застает еще в полном расцвете просветительскую теорию литературы и драмы. И. П. Пнин в «Опыте о просвещении относительно к России» (1804) отводит театру важную роль в просвещении народа. «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» и связанные с ним журналы «Северный вестник», «Лицей», «Цветник» уделяют значительное внимание проблемам отечественной драмы. Пропаганде просветительского взгляда на театр посвящен сборник, составленный А. Писаревым, — «Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил» (1809). Просветительство в идеологии шло об руку с классицизмом в искусстве.

«Северный вестник» в 1804 году (ч. IV, № 11) критиковал В. Т. Нарежного за то, что в его «Димитрии Самозванце» нарушено единство места. В. Озерову ставили в заслугу строгое следование трем единствам. Журнал «Лицей» писал о нем: «...автор не из тех умов легкомысленных, которые восстают против правил театральных и почитают оные несносным для себя игом...» 1

В журнальных статьях и рецензиях начала века неоднократно затрагивается проблема демократизации драмы. А. Писарев высоко оценил «Рекрутский набор» Н. Ильина за соответствие русской действительности: «...автор совершенно знает обычаи, разговоры, образ мыслей, чувства и нравы русского народа»2. На высокомерно дворянское осуждение этой пьесы журналом «Патриот» «Северный вестник» ответил утверждением права писателя изображать даже самую низкую по общественному положению среду. «Драматический вестник» положительно оценил комедии И. Крылова за правдивое изображение нравов. Антидемократические позиции проявились в статье И. И. Дмитриева «О русских комедиях», напечатанной в «Вестнике Европы» (1802, № 7) и в уже отмеченной статье «Патриота» против пьесы Ильина.

Журнальные статьи и рецензии свидетельствуют о том, что критика все более активно обсуждает проблемы современной драматургии, оставаясь, впрочем, в пределах художественных понятий, выработанных в прошлое столетие. Такова во многом была позиция А. А. Шаховского, который в предисловии ко вто-

1 Цит. по кн.: «История русской критики в двух томах», т. 1. М. — Л., 1958, стр. 181. Гл. II. «Литературная критика на рубеже двух столетий» (автор Н. Л. Степанов) содержит особый раздел о драматической критике начала XIX в.

2 Там же.

13

рому изданию пьесы «Пустодумы» (1820) ограничивал задачи комедии критикой дурных нравов и осуждением пороков. Что же касается художественных средств, применяемых для этих целей, то, по мнению Шаховского, они давно выработаны, и драматургам остается лишь использовать оправдавшие себя сюжеты, драматические коллизии и типы персонажей. Поощряя заимствования из других литератур, Шаховской, однако, признает необходимость приспособления сюжетов к русским нравам. Если в XVIII веке, когда драматургия России еще только осваивала европейские формы, такая позиция была прогрессивной, то в начале XIX века она, уже многих не удовлетворяла.

Так, И. М. Муравьев-Апостол в обстановке патриотического подъема, вызванного Отечественной войной, написал «Письма из Москвы в Нижний Новгород», опубликованные в «Сыне Отечества» (1813), в которых он выступил против классицизма и настаивал на необходимости создания драмы и театра, свободных от подражания иностранным образцам. Еще дальше пошел А. Д. Улыбышев, связывая перспективы развития русской драмы с грядущим освобождением России от оков самодержавия. В утопии «Сон» он воображает жизнь страны, какой она станет после преобразования гражданской жизни: «Великие события, разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения». В частности, под влиянием свободы происходит кристаллизация национального характера: «Нравы, принимая черты все более и более характерные, отличающие свободные народы, породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную. Наша печать не занимается более повторением и увеличением бесполезного количества этих переводов французских пьес, устаревших даже у того народа, для которого они были сочинены»1.

Утопиями дело не ограничивалось. Литературные деятели преддекабрьского периода выдвигали задачу служения поэзии и театра гражданским стремлением. Н. И. Гнедич (1784 — 1833) в «Рассуждении о причинах, замедливших развитие нашей словесности» (1814) осуждал театр за то, что он стал «зрелищем одних любовных приключений», и писал, что театру пора освоить гражданскую тематику.

Прогрессивное просветительское направление в классицизме не являлось единственным. Сохранялось консервативное направление классицистской теории литературы, представленное двумя учеными авторами — А. Ф. Мерзляковым (1778 — 1830), написавшим «Краткое начертание теории изящной словесности» (1822), и Н. Остолоповым, составившим первую русскую литературную энциклопедию — «Словарь древней и новой поэзии» (1821). Оба

1 Цит. по кн.: *Т. Родина.* Русское театральное искусство в начале XIX века, стр. 147.

14

автора, касаясь вопросов драматургии, выражали взгляды, созданные теоретиками XVII — XVIII веков. Их книги до сих пор могут служить источником для ознакомления с классицистским пониманием общих понятий о драме, ее видах и о различных компонентах драматургии.

Любопытным явлением начала века было участие драматургов в теоретических спорах о литературе. В этой связи надо особенно отметить А. А. Шаховского, который в некоторых комедиях колко и остроумно критиковал слезливость сентиментализма. В «Новом Стерне» сюжет повторяет типичную для сентиментальной литературы ситуацию: чувствительный граф Пронский влюбляется в крестьянку Маланью и изливает свою страсть в стиле карамзинских сентенций. Слуга графа Ипат позаимствовал от своего господина приемы выспренних речей. Он знает, однако, что его «доброго господина друзья писатели свели с ума». Резонер Судбин на вопрос Ипата: «откудова выехала к нам эта сентиментальная чертовщина», — отвечает сатирическим афоризмом: «Она сформировалась в Англии, попортилась во Франции, раздулась в Германии, а к нам ее вывезли в таком жалком состоянии, что...» Ипат подхватывает мысль Судбина: «Что и курам на смех!» Шаховской обличает всю относительность барски-сентиментального народолюбия. В комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховской создал эпизод, пародировавший кладбищенские мотивы немецкой и русской романтической поэзии. Приверженцы Жуковского и члены возникшего вскоре литературного общества «Арзамас» стали отвечать на выпады Шаховского. Тот, в свою очередь, продолжил полемику пьесой «Аристофан, или Представление комедии «Всадники»». Шаховского поддержал М. Н. Загоскин в пьесе «Комедия против комедии, или Урок волокитам».

Загоскин защищал право драматургов создавать сатиры на определенных лиц. Этим он и Шаховской подготовили возможность создания портретных характеристик, чем в полную меру воспользовался впоследствии Грибоедов. Расчищал М. Загоскин путь Грибоедову также в защите разговорной интонации драматической речи. За традиционное понимание языка драмы выступает граф Фольгин: «Надобно, чтоб в стихах была всегда какая-то величественная шероховатость, которая придает им вид важный, особенно в мрачных описаниях». Шаховской же придал стихотворной речи разговорную живость и легкость. Естественно, что литературному староверу стиль Шаховского не понравился: «Сколько ни старался я заметить, но до сих пор не знаю, чем она [комедия] написана: стихами или прозой». Отвечая Фольгину, Изборский выражает новый взгляд на то, каким должен быть язык комедии: «Тем лучше — следственно стихи так плавно и легко написаны, что трудность размера и ударений в них совсем неприметны». Не приходится говорить о том, насколько эти новые представления о драматической речи были важны для русской

15

комедии, в частности, для возникновения грибоедовского комедийного стиха. Вспомним также, что в начале литературной деятельности Грибоедов был вместе с Хмельницким соавтором Шаховского в написании комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817). Но если говорить о предпосылках нового стиха в комедии, то нельзя забывать и о сатирической поэзии конца XVIII — начала XIX века.

Новый этап в развитии теоретической мысли о драме начался с распространением эстетических и литературных идей романтизма. Н. А. Полевой опубликовал в редактируемом им «Московском телеграфе» переводы критических статей из органа французских романтиков «Глобус». Но еще до того многие положения романтической теории были изложены в статьях русских авторов. Особенно надо назвать «О романтической поэзии» (1823) О. М. Сомова, «Разговор между издателем и классиком» (1824) П. А. Вяземского, «Несколько мыслей о поэзии» (1825) К. Рылеева, «О романтизме» (1826) А. Бестужева.

Хотя стремление освободить литературу и драму от сковывающих норм классицизма было присуще всем романтикам, в России не это определило основную направленность новой литературной теории. Русских писателей и критиков привлекало в теориях романтиков в первую очередь утверждение народности искусства, принцип национальной самобытности. Они горячо обсуждали вопрос о том, как это конкретно должно выразиться в разных родах литературы, в частности в драме.

А. С. ГРИБОЕДОВ О «ГОРЕ ОТ УМА»

Одним из наиболее выдающихся явлений в драме начала века была комедия Грибоедова «Горе от ума». К сожалению, создатель этого шедевра не оставил развернутых высказываний о драматическом искусстве. Но в краткой форме он высказал ряд ценнейших мыслей и соображений. Сделано это было в ответ на письмо П. А. Катенина, осудившего «Горе от ума». Катенин, как известно, был одно время близок с Грибоедовым. Автор «Горе от ума» считал себя в духовном отношении многим обязанным Катенину, но его критики он не принял. Хотя письмо Катенина не сохранилось, о его содержании легко догадаться по ответу Грибоедова, который сам излагает упреки, предъявленные ему приятелем и прежним соавтором.

Ответ Грибоедова интересен не столько тем, что в нем изложены критические замечания Катенина, сколько тем, что, отвечая

16

на них, Грибоедов лаконично, но выразительно определил некоторые принципы своего творчества. Правда, мы не можем считать это исчерпывающей литературной программой, но и то немногое, что сказано, имеет большую ценность. Грибоедов сознавал новаторский характер «Горе от ума», но при этом доказывал, что, при всей новизне его комедии, она не нарушает коренных законов драмы.

Катенин находил в «Горе от ума» «главную погрешность в плане» 1. Грибоедов возражает: план «прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку [...]; и этот человек разумеется в противоречии с обществом, его окружающим» (527). Так сразу намечаются два основных мотива сюжета — личный и общественный. По мнению Грибоедова, они достаточно тесно связаны друг с другом. Как он сам показывает, действие определяется нарастанием конфликта между Чацким и окружающим обществом. «Противуречие» героя с миром московского барства проходит через ряд последовательных ступеней. Чацкого «никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих» (527).

Решительно все в поведении Чацкого вызывает враждебное отношение окружающих — Софьи, Фамусова и остальных людей их круга. Вот как, по определению самого Грибоедова, развивается конфликт по стадиям:

1) «…Сначала он весел, и это порок: *«Шутить и век шутить, как вас на это станет!»*

2) «Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесить, но все-таки: «*Не человек! змея!»*

3) «А после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме: *«Унизить рад, кольнуть, завистлив, горд и зол!»*

4) «Не терпит подлости: *«ах, боже мой, он карбонарий».*

5) «Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил и все повторяют...».

6) «...Голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой он единственно явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков» (527).

Грибоедов добавляет относительно Софьи и Молчалина: «Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича» (527). Таким образом прочерчены драматические линии двух центральных персонажей — героя и героини.

Нельзя не признать точности анализа действия комедии, предложенного автором. Думается, что такой разбор действия вы-

1 *А. С. Грибоедов.* Соч.. под ред. В. Н. Орлова. М., 1953, стр. 527. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

17

ражает не оправдание, придуманное Грибоедовым уже после написания комедии, а вполне определенный предварительный замысел, заранее продуманный план, который был последовательно осуществлен.

В таком развитии сюжета есть твердая логика, но Катенин не разглядел ее. В его представлении у Грибоедова «сцены связаны произвольно». Мы видели, что у действия есть сквозная линия. Но Грибоедов не оспаривает того, что к внешней связи сцен он не стремился. Действие и в самом деле распадается на отдельные эпизоды, не обязательно связанные необходимостью, как она понималась теорией драмы классицизма. Признавая отсутствие такой железной необходимости и некоторую случайность стечения обстоятельств, Грибоедов возражает Катенину, что в «Горе от ума» действие развивается «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных» (527). Возникновение неожиданных обстоятельств, не подготовленных ранее, не только не помеха, но даже достоинство в смысле сценической эффектности: события «чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство». Элемент неожиданности возбуждает любопытство зрителя, и, наоборот, плохо, когда заранее можно предвидеть дальнейшее развитие событий. «Я, когда по первой сцене угадываю десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра» (527).

Не приняв композиции действия комедии, Катенин отверг и грибоедовские характеристики персонажей: «Характеры портретны». С точки зрения классицизма это большой порок, ибо характеры должны быть обобщенными, представлять собой типы, а не личности. «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии» (527), — возражает Грибоедов Катенину и всем приверженцам классицистской типизации. Это не означает, однако, отрицания художественного обобщения. Смысл грибоедовского утверждения заключается в том, что писатель отказывается от абстрактно создаваемых типов персонажей. Портретность в данном случае означает возвращение к живой натуре, заимствование образов из действительности, а не из набора комических или трагических типов, уже созданных литературой. Таким образом, данное положение Грибоедова знаменует его отказ от принципов просветительского реализма и выдвижение нового художественного закона. Но Грибоедов писал не трактат, а личное письмо (хотя, по-видимому, придавал ему принципиальное значение), поэтому формулировка нового принципа еще не откристаллизовалась в его ответе Катенину. Смысл выдвигаемого им положения ясен, тем более что утверждение «портретов» сопровождается таким дополнением: «в них, однако, есть черты, свойственные многим другим людям, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на своих двуногих собратий» (527). Грибоедов добавляет: «карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь» (527); возможно, это тоже было возражением на упрек Катенина.

18

Последний упрек Катенина, которого касается Грибоедов: «Дарования более, нежели искусства», — формулирован тоже вполне в духе классицизма, требовавшего, чтобы творческое воображение подчинялось строгим правилам искусства. Грибоедов может опереться в полемике с Катениным на эстетику сентиментализма, которая ставила «гений» выше «правил». Не будучи сентименталистом, Грибоедов использует это завоевание современной ему эстетической теории, принятое на вооружение также романтиками. То, что в глазах Катенина недостаток, по мнению Грибоедова, «самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать», и тут же скромно добавляет: «...не знаю, стою ли ее» (528).

Ответный тезис Грибоедова для читателей нашего времени утрачивает свой истинный смысл из-за того, что слово «подделываться» имеет в устах писателя иное значение, чем теперь. «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование» (528), — эту фразу Грибоедова на нашем языке следовало бы сформулировать так: «искусство только в том и состоит, чтобы следовать своему дарованию». Иначе говоря, не талант должен подделываться под правила искусства, а правила следует приспособлять к стремлениям таланта. Художник старого — классицистского — типа теперь уже не ко времени: «в ком более вытверженного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам, то есть делать глупости, в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям, нежели собственной творческой силы, — тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось в окошко» (528).

Грибоедов к тому времени имел уже достаточный опыт работы в драматургии и знал, что если нет вечных и незыблемых правил, то «техника» литературного письма существует, — хотя лишь как подсобное средство: «Знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем менее их, тем скорее дело» (528).

Писателю, однако, было отлично известно, что литературная сторона дела не решает всего. Уже в процессе работы перед Грибоедовым вставали вопросы — для какого театра предназначается его комедия? какая публика будет смотреть ее? Вопрос о публике имел первостепенное значение. Об этом свидетельствует то, что ей уделили внимание в своих размышлениях о театре и Вяземский, и Пушкин. Грибоедов тоже определил свое отношение к будущим зрителям комедии.

В заметке по поводу «Горе от ума», представляющей собой нечто вроде наброска предисловия, вырисовывается такая история великой комедии. По-видимому, в первоначальном замысле изложение мыслей Грибоедова о современном обществе имело более серьезный и возвышенный характер. Но понимая, что необходимо приспособить произведение к требованиям театра и публики, он изменил замысел, снижая его до уровня зрителей, тре-

19

бующих от театра только развлечения. «Первоначальное начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подверглись той же участи, — так мне ли роптать?» (382).

Подлинное искусство требует художественно воспитанных зрителей; оно обретает утонченность, когда автор может рассчитывать на полное понимание. Художник выражает свои мысли и чувства в той мере, которая достаточна, чтобы возбудить работу творческого воображения зрителя или читателя. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание» (382).

Этим условиям не соответствует современная Грибоедову публика, занятая собой, своими интересами и равнодушная к искусству. Публика входит и выходит из зрительного зала, нимало не считаясь с тем, что творится на сцене. Чтобы увлечь ее, требуются сильные средства, в особенности же нужно научиться «угождать ей, то есть делать глупости» (383).

На этих горьких словах набросок обрывается. Но в нем сказано достаточно, чтобы понять, насколько остро стояла перед драматургами начала века проблема зрителя. «...Сколько привычек и условий, ни мало не связанных с эстетическою частью творения, — однако надобно с этим сообразоваться» (383). Это горестное замечание художника показывает, в каких сложных условиях развивалась новаторская драматургия: помимо чисто художественных задач, которые и сами по себе были трудны, приходилось еще считаться с тем, что публика была не подготовлена к восприятию того нового, что хотел выразить писатель.

В какой мере пошел Грибоедов на компромисс с современной ему публикой? Об этом лучше всего говорит комедия и реакция на нее критики. Но из сказанного в заметке не следует делать вывода, будто Грибоедов поступился чем-то принципиальным для того, чтобы увидеть свое произведение на сцене. На этот счет у него не было никаких иллюзий. Он писал пьесу в расчете на сценическое исполнение, — но в более благоприятных общественных условиях. Он не снизил свое замечательное произведение до уровня «толпы», — а ею он считал, естественно, не простонародье, которое никакого доступа в театр еще не имело, а дворянскую публику. С этой толпой писатель не мирился. Наоборот, он бро-

20

сал ей вызов в своей комедии. Если надо кратко определить, на каких же зрителей рассчитывал Грибоедов, то нельзя ответить на это лучше, чем сделал он сам в письме Катенину: «Пишу для подобных себе...» (527). Иначе говоря, комедия Грибоедова обращена к передовой части русского дворянского общества начала века, к той дворянской интеллигенции, которая составила основу революционного декабристского движения. Грибоедов не опускался до уровня отсталых зрителей своего времени, а требовал, чтобы зрители поднимались на ту нравственную, общественную и патриотическую высоту, которая отличает шедевр Грибоедова. Именно идейная высота и сделала, в конечном счете, его комедию одним из величайших явлений подлинно народного искусства в России.

Высказывания Грибоедова, при всей их лаконичности, выражают широкую эстетическую программу и вполне определенные принципы драматургического творчества. Хотя ряд сторон его комедии показывает, что в формальном отношении Грибоедов еще связан со старой поэтикой драмы, в пределах выбранного им жанра он совершает ряд существенных новаций. Писатель вырывается из тисков просветительского классицизма и намечает новый подход к искусству комедии. «Горе от ума» — важный этап в развитии реализма в русской драме. Однако еще нельзя сказать, что это произведение во всех отношениях является новым. Грибоедов стоит на перепутье. Для русской драмы, для собственной судьбы писателя главное значение имели не те черты его творчества, в которых еще сказывалось влияние традиций, а то существенно новое, что положило начало общественной комедии в русской литературе XIX века.

Переходный характер творчества Грибоедова сказался на его великом произведении. Внутренние противоречия автора почувствовали наиболее вдумчивые и взыскательные из его критиков. Отсюда возникла большая эстетическая проблема, послужившая поводом для разных толкований и споров, в которых приняли участие многие из выдающихся писателей и критиков XIX века.

Мы расстаемся с Грибоедовым, но не расстаемся с его комедией, точнее, с откликами на нее на протяжении многих десятилетий, когда она продолжала оставаться в центре общественного внимания.

21

«ГОРЕ ОТ УМА» В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ 20-30-х ГОДОВ

ПОЛЕМИКА В 20-е ГОДЫ

Еще до того как «Горе от ума» было напечатано целиком, вокруг комедии возникла полемика в журналах.

Первые печатные отзывы были положительными. Н. А. Полевой в «Московском телеграфе» (1825, № 1), комментируя отрывки из комедии, напечатанные в «Русской Талии» Ф. Булгариным, писал: «Еще ни в одной русской комедии не находим мы таких острых, новых мыслей и таких живых картин общества, какие находим в комедии «Горе от ума»»1. Правда, тут же содержались и некоторые критические замечания; «Беспристрастно судя, можно было пожелать больше гармонии и чистоты в стихах г. Грибоедова» 2. Это пожелание принадлежало не Полевому, а П. А. Вяземскому, сделавшему вставку в статью.

А. А. Бестужев в обзоре «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», напечатанном в альманахе «Полярная звезда» (1825), писал о комедии, с которой он познакомился по рукописи. «Горе от ума» — «феномен, какого не видели мы от времен «Недоросля». Толпа характеров, обрисованных смело и резко; живая картина московских нравов, душа в чувствованиях, ум и остроумие в речах, невиданная доселе беглость и природа разговорного русского языка в стихах [...]. Человек с сердцем не прочтет ее, не смеявшись, не тронувшись до слез»3. Но критик отмечает и суждения отрицательные, нападки литературных староверов: «Люди, привычные даже забавляться по французской систематике или оскорбленные зеркальностью сцен, говорят, что в ней нет завязки, что автор не по правилам нравится» (17).

Он приводит наиболее существенные из первых упреков Грибоедову: 1) нарушение правил композиции и 2) «зеркальность», то есть реализм. Бестужева не смущают подобные отзывы, так как он убежден, что «предрассудки рассеются, и будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных» (17). В немногих словах сказано много. Именно Бестужев первым признал «Горе от ума» подлинно народным произведением.

В «Вестнике Европы» (1825, № 5) была опубликована статья, подписанная инициалами М. А. Д; за ними скрывался М. А. Дми-

1 Цит. по кн.: *Е. Серчевский.* А. С. Грибоедов и его сочинения. СПб., 1858, стр. 244.

2 Там же.

3 «А. С. Грибоедов в русской критике» (сост. А. М. Гордин). М., 1958, стр. 17. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

22

триев, второстепенный драматург, движимый завистью и враждой ко всему передовому. Отметив предварительно, что он судит не обо всей комедии, а лишь об отрывках, появившихся в печати, Дмитриев зло критикует образ Чацкого. Он стремится скомпрометировать героя Грибоедова. Почувствовав, что действие выявляет конфликт героя с барским обществом, Дмитриев решительно осуждает Чацкого. «Г. Грибоедов хотел представить умного и образованного человека, который не нравится обществу людей не образованных. Если бы комик исполнил сию мысль, то характер Чацкого был бы занимателен, окружающие его лица смешны, и вся картина забавна и поучительна! Но мы видим в Чацком человека, который злословит и говорит все, что ни придет в голову; естественно, что такой человек наскучит во всяком обществе, и чем общество образованнее, тем он наскучит скорее!»1 Дмитриев находит в речах Чацкого только бессмысленную злобу. Он соглашается с мнением о нем Софьи: «не человек — змея!» и заключает: «мудрено ли, что от такого лица разбегутся и примут его за сумасшедшего?..»2. Итак, Чацкий в самом деле безумен, и общество осуждает его справедливо!

М. А. Дмитриев упрекает Грибоедова и за отсутствие оригинальности. Идея комедии, мол, заимствована из романа Виланда «Абдериты», только Грибоедов все перевернул. Герой Виланда Демокрит — умный человек, который про себя смеется над глупцами. «Чацкий же, напротив, есть не что иное, как сумасброд, который находится в обществе людей *совсем не глупых, но не образованных* и который умничает перед ними, потому что считает себя умнее, следственно все смешное на стороне Чацкого!»3 Дмитриев считает Чацкого списанным еще и с героя мольеровской комедии: «Это Молиеров мизантроп в мелочах и в карикатуре»4. Наконец, критик находит дефекты стиля и погрешности против норм языка.

М. А. Дмитриев откровенно враждебен самой идее комедии Грибоедова. Выступление «Вестника Европы» было ударом в идеологической борьбе преддекабрьского периода. Единомышленники Грибоедова приняли вызов. В его защиту выступил один из наиболее видных критиков прогрессивного лагеря, Орест Сомов. Он напечатал в «Сыне Отечества (1825, ч. 101, № X) «Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого». Сомов сразу же заявляет, что произведение Грибоедова — выдающееся явление русской литературы и принадлежит к «образцовым сочинениям» (19). Грибоедов пошел по новому пути, не следовал французским образцам от Мольера до нынешнего времени, «посему обыкновенная французская мерка не придется по его комедии» (19).

1 *Е. Серчевский.* Указ. соч., стр. 245.

2 Там же, стр. 246.

3 Там же.

4 Там же.

23

Грибоедов, пишет Сомов, отказался от приема французской комедии, где экспозиция состоит в том, что в первой сцене слуги дают характеристики главных действующих лиц и сообщают зрителю завязку. У Грибоедова «характеры узнаются, и завязка развертывается в самом действии; ничто не подготовлено, но все обдумано и взвешено с удивительным расчетом» (19 — 20).

Нападки Дмитриева были направлены главным образом против Чацкого. Поэтому Сомов подробно останавливается на характере героя. Новизна этого образа, в частности, состоит в том, что он непохож на идеальных молодых людей классической комедии. Чацкий — не идеальный герой, а живой человек. Грибоедов «представил в лице Чацкого умного, пылкого и доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей: в нем их две, и обе почти неразлучны с предполагаемым его возрастом и убеждением в преимуществе своем перед другими. Эти слабости — заносчивость и нетерпеливость» (21).

Сомов отрицает утверждение Дмитриева, будто Чацкий болтает вздор: «он нигде не говорит без разбору всего, что ни придет в голову» (23), и доказывает, что Дмитриев совершенно искажает характер общества, окружающего Чацкого. В противовес словам автора статьи в «Вестнике Европы», который считал, что Чацкого окружают люди совсем не глупые, а только недостаточно образованные, Сомов видит в окружении Чацкого людей, «набитых предрассудками и закоснелых в своем невежестве» (22). У Дмитриева общество, которое клеймит Чацкий, вызывает сочувствие; Сомов, наоборот, выражает свою симпатию герою: «...он, видимо, страдает от всего, что видит и слышит. Невольно чувствуешь к нему жалость и оправдываешь его, когда он, как бы в облегчение самому себе, высказывает им обидные свои истины. Вот то лицо, которое г. Дмитриеву угодно называть сумасбродом, по какому-то благосклонному снисхождению к подлинным сумасбродам и чудакам» (22). В глазах Сомова то обстоятельство, что Чацкий «сбросил с себя иго светских приличий» (24), является несомненным достоинством.

Очень остроумен ответ Сомова на упрек Дмитриева, будто Чацкий списан с образа Демокрита у Виланда. Показывая всю несостоятельность этого утверждения, критик дает заодно характеристику той патриотической идеи, которая составляет одну из основ комедии. «Виландов Демокрит, — пишет он, — возвратясь из путешествия, приносит с собою удивление и уважение к чужим краям и совершенное презрение к своей отчизне; напротив того, Чацкий и прежде и после путешествия питает пламенную любовь к родине, уважение к народу и только сердится и негодует на грубую закоснелость, жалкие предрассудки и смешную страсть к подражанию чужеземцам — не всех вообще русских, а людей некоторой касты» (25).

Едва ли не самое замечательное в полемической статье Сомова — ясное указание на оппозицию Чацкого определенной

24

«касте». Эту мысль критик развивает, доказывая, что Дмитриев сам принадлежит к данной «касте», чем и объясняется рвение, с каким он нападает на Чацкого. Как показывает О. Сомов, позиции Грибоедова и Дмитриева совершенно различны, и поэтому автор из «Вестника Европы» не мог одобрить пьесу. Самое большее, на что соглашался Дмитриев — это то, что Грибоедову удались отдельные портреты. Между тем «разборчивые судьи», настоящие знатоки искусства, находят в комедии «не одни портреты, но и целую картину весьма верною, а лица превосходно *группированными;* нравы общества схваченными с природы, а *противоположность* между Чацким и окружающими его весьма ощутительною» (26). Можно только поражаться точности и остроте социального анализа комедии, сделанного Орестом Сомовым. В заключение он говорит о языке комедии, особо похвалив автора за то, что тот «соблюл в стихах всю живость языка разговорного» (27), то есть именно за то, что Дмитриеву не понравилось.

Противоположный лагерь не остался в долгу. С ответом на эту статью в «Вестнике Европы» (1825, № 10) выступил драматург А. Писарев, который подписался Пилад Белугин, пародируя имя Ореста Сомова.

Писарев делает вид, будто он стоит выше враждующих партий, но изо всех сил старается подкрепить суждения Дмитриева с помощью мелких придирок и критического крючкотворства. Писарев готов признать, что в частностях комедия Грибоедова неплоха: «Должно отдать справедливость некоторым удачно изображенным характерам, смешным сценам, едкости многих эпиграмм и вообще искусству рисовать миниатюры»1. Однако в главном «Горе от ума», по его мнению, не выдерживает критики. Он пишет, что следует «общепринятым правилам, выведенным из опытности веков и произведений умов великих» — в противоположность О. Сомову, причисленному к тем критикам, которые, «не производя ничего сами, временно появляются на горизонте словесности, подобно кометам, движутся произвольно по путям неопределенным и вдруг скрываются до нового брожения»2. Исходя из «общепринятых правил», А. Писарев утверждал, что в «Горе от ума» нет завязки, плана, логически развертываемого действия.

О. Сомову нравилась безыскусственная завязка комедии, А. Писарев упрекает Сомова в непонимании композиции драмы. «Завязка комедии — поучает Белугин, — есть сумма препятствий к достижению известной цели, действием же называются все поступки лиц, клонящиеся к ослаблению или усилению препятствий...»3 А «Горе от ума»? Писарев-Белугин так излагает композицию: «Софья любит Молчалина, Чацкий любит Софью; но

1 *Е. Серчевский.* Указ. соч., стр. 267.

2 Там же, стр. 260.

3 Там же, стр. 262.

25

никто из них не делает шагу для увенчания любви своей, и потому положение всех троих ничуть не переменяется в продолжение длинных четырех действий, — то же можно сказать и о прочих лицах. — Фамусов оказывает некоторое предпочтение Скалозубу, но не предпринимает ничего в его пользу. Хлестова, которая могла бы вредить Чацкому своими сплетнями, занята только арабками. Загорецкий, представленный плутом в словах Платона Михайловича, вовсе ничего не делает и он более легковерный глупец, нежели хитрый обманщик. Полномочная Наталья Дмитриевна и покорный муж ее не замедляют, не ускоряют хода пьесы. Наконец, многоречивый Репетилов говорит о вещах совсем посторонним образом. Можно выкинуть каждое из сих лиц, заменить другим, удвоить число их, и ход пиесы останется тот же»1. Если отвлечься от некоторых неточностей изложения, то в целом Писарев-Белугин прав, — но прав он лишь с точки зрения той поэтики драмы, которая представляется ему освященной «опытностью веков». Исходя из этой старозаветной «опытности», он изрекает приговор: «Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующей. Перемените порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте, что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет *необходимости,* стало, нет завязки, а потому не может быть и *действия»2.* По правилам поэтики классицизма, упреки Писарева верны. Но пьеса Грибоедова написана на основе совсем уже иных понятий о драме. Отвечая Катенину, Грибоедов убедительно доказал, что в «Горе от ума» есть своя необходимость, — не внешняя, а определенная самим существом конфликта Чацкого с обществом Фамусовых.

Одновременно с Писаревым-Белугиным выступил представитель прогрессивного лагеря — В. Ф. Одоевский («Московский телеграф», 1825, ч. III, № X, приложение «Антикритика»), который подписался псевдонимом У. У.; он полемизировал с Дмитриевым и так же, как О. Сомов, выявлял социальное содержание основного конфликта «Горе от ума». В Чацком, пишет он, представлены «сила характера, презрение предрассудков, благородство, возвышенность мыслей, обширность взгляда», в окружающем его обществе — «слабость духа, совершенная преданность предрассудкам, низость мыслей, тесный круг суждения» (30)3. Одоевский вслед за Сомовым опровергает мнение, будто Чацкий должен быть идеальным характером.

«Вестник Европы» не успокаивался. Писарев-Белугин ответил на антикритику У. У. (1825, №№ 23 и 24) длинными придирчивыми замечаниями, уже почти не касаясь существа спора, а стараясь во что бы то ни стало доказать свою правоту и правоту М. А. Дмитриева. Номер журнала появился в декабре 1825 года.

1 *Е. Серчевский*. Указ. соч., стр. 262

2 Там же, стр. 262 — 263.

3 «Грибоедов в русской критике». М., 1968.

26

Картечные залпы на Сенатской площади положили конец и этой полемике.

Остались неопубликованными два отзыва о комедии. Один из них *—* отзыв Пушкина, изложенный в личном письме, будет рассмотрен в главе о взглядах великого поэта 1. Другой — отзыв поэта-декабриста В. К. Кюхельбекера записан в дневнике. Правда, запись Кюхельбекера датирована 1833 годом, но можно согласиться с А. М. Гординым, что это мнение Кюхельбекера сформировалось, по-видимому, в период полемики 1825 года.

Перечитывая в заточении старые журналы, Кюхельбекер наткнулся на статьи о «Горе от ума» и дал уничтожающую, но справедливую оценку хулителям комедии: «Нападки М. Дмитриева и его клевретов на «Горе от ума» совершенно показывают степень их просвещения, познаний и понятий. Степень это истинно не завидная» (37). Кюхельбекер оценивал пьесу очень высоко: «...вопреки своим недостаткам, она чуть ли не останется лучшим цветком нашей поэзии от Ломоносова до известного мне времени» (38).

В отличие от Дмитриева и Белугина, Кюхельбекер находил, что в «Горе от ума» «гораздо более действия или движения, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке» (38). Его не смущает отсутствие интриги.

«Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники» (38).

Это поистине гениальное определение особенностей композиции «Горе от ума» содержит и совершенно новую формулировку принципов драматизма. В предшествующей записи Кюхельбекер рассказывает о том, как на его глазах рождалась комедия: «Грибоедов писал «Горе от ума» почти при мне, по крайней мере, мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано» (37). Можно предположить, что друзья обсуждали прочитанное, и мысль Кюхельбекера сформировалась под влиянием того, что говорил о своей комедии Грибоедов. Во всяком случае, сравнив запись Кюхельбекера с письмом Грибоедова Катенину, нетрудно увидеть сходство мыслей. Это говорится не для того, чтобы заявить о несамостоятельности Кюхельбекера, а в подтверждение того, что его суждение наиболее приближается к пониманию принципа композиции комедии самим Грибоедовым.

Дальнейшая критика относится ко времени после разгрома декабристов и после смерти Грибоедова, погибшего в 1829 году в Тегеране.

1 См. ниже, стр. 54 — 56.

27

В.УВАРОВ

Уже в 1830 году о комедии стали писать как о классическом произведении. «Комедия «Горе от ума»!.. Кто из грамотных россиян не знает ее наизусть, несмотря на то, что она до сих пор не напечатана и на сцене не была выставлена вполне; и кто не сознается в том, что эта известность есть самое убедительное доказательство высокого достоинства сей пьесы и совершенно уничтожает все шипения «Вестника Европы», который во дни оны, общими силами своих клевретов, острил жало на бессмертное творение Грибоедова?» (44). Так писал в «Московском телеграфе» (1830, XI) В. А. Уваров в связи с представлением третьего действия комедии под названием «Московский бал».

Критик делит комедии на три типа: 1) комедии интриги, 2) комедии, основанные «на смешной стороне какого-нибудь порока» и 3) сатирические комедии, имеющие предметом «странности современного нам общества» (46). «Горе от ума» относится к третьему типу.

Хваля Грибоедова за яркое сатирическое изображение нравов, Уваров по-новому оценивает характер Чацкого. Как помнит читатель, враги комедии считали Чацкого недостойным быть героем, сторонники отвечали, что он хотя и не идеален, но в целом лицо положительное и, главное, вполне реальное. Под пером Уварова Чацкий преображается в романтического героя-бунтаря: «Этот пламенный, добрый, умный, благородный Чацкий, этот отважный враг всего того, что противно чести и понятию о истинно хорошем...» (47 — 48) — вот как выглядит теперь герой Грибоедова. Правда, Чацкий — противоречивая натура: «Ознакомившись с Чацким, нельзя его не полюбить, но, узнавши его характер, должно признаться, что нет средства ужиться с таким человеком!» (48). «Чацкий оказывал необыкновенный ум, склонность к насмешке и со всем тем имел душу, которая хотела любить и любить» (48). Жажда любви приходила в столкновение и с другим стремлением Чацкого — интересом к науке. Ради познания оставил он на три года Софью, любимую им, и отправился странствовать с целью познать свет. «Чацкий, по примеру Байрона, хотел осмотреть все страницы великой книги, называемой миром, и хотя в нем еще не заметно той мизантропии и даже того эгоизма, которые оказываются в знаменитом шотландском поэте, но едва ли, после всех странствований, Чацкий не был одинакового мнения с Чайльд-Гарольдом» (48).

Разбирая подробности действия, Уваров находит его совершенно правдоподобным, а поведение персонажей психологически обоснованным. Он тем более восхищен Грибоедовым, что сложное и богатое содержание комедии тот искусно вместил в тесные рамки трех единств.

28

Видя в Чацком типичного представителя своего времени, В. Уваров отмечает его отличие от нового поколения. Чацкий является как судья двух поколений. Указывая на недостатки прошедшего, он и в себе самом не утаивает недостатков, присущих ему и его сверстникам.

«Чацкий может назваться представителем наших мнений о минувшем и наших надежд на будущее, лучшее, совершеннейшее» (54). Такая высокая оценка Чацкого объясняется тем, что Уваров видит в нем воплощение качеств, которых лишены и старики и молодежь. Большинство молодых современников Грибоедова, по мнению Уварова, преследовало корыстные цели — стремилось к богатству, высокому служебному и общественному положению, зато новое поколение проникнуто стремлением к знанию. Чацкий возвышается над теми и другими своими высокими нравственными и общественными идеалами. Более ясно критик и не мог бы сказать в условиях николаевской цензуры. Возвеличивая личность Чацкого, таким образом, он создавал представление о грибоедовском герое как о человеке высокого общественного призвания. Карьеристы 20-х годов и любители науки в 30-е годы были заняты заботами о себе, тогда как в негодовании Чацкого выражено стремление усовершенствовать общество. В. Уваров заключает разбор комедии таким суждением: «Комедия «Горе от ума» принадлежит к числу тех редких явлений, которые составляют важную эпоху в истории словесности и могут назваться знамениями своего века» (55).

Н. НАДЕЖДИН

Но это мнение Уварова многие не разделяли. Были критики, признававшие общественное значение «Горе от ума», которые по-прежнему настаивали на том, что в пьесе Грибоедова есть существенные драматические недостатки. Так, Н. И. Надеждин, выступая в своем «Телескопе» (1831, № 20), решительно заявлял, что «Горе от ума» «не есть комедия, но живая сатирическая картина, вставленная в сценические рамы»1. Подтверждая верность этой картины, ее соответствие реальности, Надеждин, однако, все время оговаривает, что эффект комедии определяется все же не ее драматическими достоинствами. «Надобно видеть «Горе от ума» на сцене, чтобы удостовериться решительно, как мало в этой пьесе драматического. Первый и второй акт, несмотря на остроты, коими засыпаны, слишком ощутительно отзываются пустотою действия. Пестрое разнообразие лиц и бальная сумятица дают еще некоторое движение концу третьего

1 «Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика». М., 1972, стр. 284. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

29

акта; четвертый держится только затейливою новостью небывалой на нашем театре сцены разъезда. Но вообще совершенное отсутствие действия в пьесе изобличается тем, что содержание и ход ее не приковывают к себе никакого участия, даже не раздражают любопытства. Акты сменяют друг друга, как подвижные картины в диораме, доставляя удовольствие собою, каждый порознь, но не производя никакого цельного эффекта. Взаимная связь и последовательность сцен, их составляющих, отличается совершенной произвольностью и даже иногда резкою неестественностью, нарушающей все приличия драматической истины» (283 — 284). Надеждин подробно перечисляет все несообразности, какие он обнаруживает в деталях действия.

Но в характерах комедии он находит немало интересного. Он хвалит образы Фамусова, Молчалина, находит живые черты в Скалозубе и Репетилове, допуская, что у них могли быть конкретные прообразы в среде московского барства 20-х годов. Надеждин считает эти образы комедии обобщенными и типичными. Фамусов — «олицетворенный тип столбового барина» (286). Молчалин воплощает не менее любопытную «физиономию» «мелких насекомых, выигрывающих себе высокоблагородие в старушечий бостон и пропалзывающих к крестам на четвереньках, играя со шпицами» (287). Однако Софья в комедии «зыбко обрисована» (288), и замысел автора, насколько он угадывается, не был воплощен до конца и с достаточной определенностью. Наконец, герой комедии, по приговору Надеждина, «менее всех имеет положительной истины. Это не столько живой портрет, сколько идеальное создание Грибоедова, выпущенное им на сцену действительной жизни для того, чтобы быть органом его собственного образа мыслей и истолкователем смысла комедии» (287).

П. ВЯЗЕМСКИЙ

Мнение П. А. Вяземского, изложенное в статье «О нашей старой комедии» (1833), было серединным. Заключив обзор русской комедии XVIII века, Вяземский обратился к «Горе от ума», в котором видел единственное произведение, напоминающее «комические соображения и производство Фонвизина». Вяземский признает сатирическую силу комедии, ее живость, но считает ее далекой от художественного совершенства. «Действия в драме, как и в творениях Фонвизина, нет или еще и менее. Здесь почти все лица эпизодические, все явления выдвижные: их можно выдвинуть, вдвинуть, переместить, пополнить, и нигде не заметишь

1 *П. А. Вяземский.* Полн. собр. соч., т. V. СПб., 1880, стр. 142. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

30

ни трещины, ни приделки» (143). Вяземский приводит мнение Пушкина о характере Чацкого и вполне солидаризируется с ним: *«Чацкий* совсем не умный человек, но *Грибоедов* очень умен» (143). Зато образы Фамусова и Скалозуба по-настоящему художественны. «...Автор так искусно, так глубоко вошел в характер Фамусова, что никак не различишь насмешливости комика от замоскворецкого патриотизма самого Фамусова» (144). Иначе говоря, комическое в Фамусове дано не через осуждение его кем-либо, скажем, тем же Чацким, а в том, как сам Фамусов обнаруживает спою натуру и ограниченность в речах и поступках. Вяземский считал, что в образе Фамусова проявился дар Грибоедова создавать реальные характеры, возбуждающие смех. Он находил у Грибоедова те же достоинства, что и у Фонвизина: они «прямо, так сказать живьем, перенесли на сцену черты, схваченные ими в мире действительности. Они не перерабатывали своих приобретений в алхимическом горниле общей комедии, из коего все должно выходить в каком-то изготовленном и заранее указанном виде» (144). Вяземский отмечает реализм Грибоедова, ему нравится финал «Горе от ума» именно своей верностью жизни: «Явление разъезда в сенях, сие последнее действие светского дня, издержанного на пустяки, хорошо и смело новизною своею» (144).

Заключая отзыв, Вяземский отмечает оригинальность Грибоедова, его независимость, стремление идти в искусстве непроторенной дорогой. Если, как считает критик, ему и не все удалось, то уже сама попытка заслуживает одобрения. «В подобных покушениях успех не всегда верен или полон, но и самые покушения сии остаются в памяти народной; признаки движения, они прорезываются неизгладимыми чертами на поприще умственной деятельности, тогда как и самые успехи посредственности, протоптанные по указанным следам и затоптанные в свою очередь другими, не отделяются от грунта и друг друга поглощают. Вот почему комедия Грибоедова, в целом не довольно обдуманная, в частях и особенно в слоге часто худо исполненная, остается всегда на виду [...]. Живой живое и думает; живой живое и любит. В творении Грибоедова нет правильности, но есть жизнь; оно дышит, движется» (145).

Так в спорах о Грибоедове образовался третий лагерь. Хулители почти начисто отрицали комедию, сторонники не видели в ней никаких погрешностей, а Надеждин, Вяземский и Пушкин, высоко оценивая достоинства комедии, в первую очередь жизненную правдивость, — вместе с тем находили в ней недостатки чисто драматургического характера. К таким критикам присоединился впоследствии Белинский.

31

КСЕНОФОНТ ПОЛЕВОЙ

Но постепенно в критике все более укоренялось мнение о несомненном превосходстве комедии Грибоедова над всем, что было в русской драматургии. Уваров видел в «Горе от ума» бессмертное творение, вслед за ним и Ксенофонт Полевой способствовал утверждению взгляда на комедию Грибоедова как на классическое произведение. В рецензии на первое печатное издание текста комедии («Московский телеграф», 1833, № XVIII) К. Полевой восторженно писал: ««Горе от ума» есть произведение в своем роде единственное на русском языке и замечательное для всех словесностей. Высокое вдохновение отразилось во всех частях его» (77)1. Второе издание комедии открывалось очерком К. Полевого «О жизни и сочинениях Грибоедова» (1839).

И в той и в другой статье преобладает апологетический тон, о недостатках комедии говорится лишь бегло. Критик стремится прежде всего выявить историческое значение комедии и определить ее художественные достоинства. Он подчеркивает ее общественный пафос: «Основными стихиями «Горе от ума» были: негодование русской души против смешных недостатков современного общества и противоположность их — независимый дух русского человека» (83). Художественная ценность комедии определяется жизненной достоверностью характеров. «Грибоедов не списал, а создал их. Он схватил множество рассеянных в разных лицах черт характера московского барина, облек их истинными формами, дал им жизнь и наименовал их: Фамусов» (77). В признании жизненности и типичности Фамусова не было ничего нового, но К. Полевого отличало от большинства других критиков то, что он и в Чацком видит типичный образ. Правда, он не так значителен, как образ Фамусова, целостный и последовательный во всех отношениях, тогда как Чацкий воплощает тип, по самой природе незавершенный: «...стремление бессильное не носит на себе характера самобытности и не имеет имени. Чацкий хочет всего хорошего, но не достигает ни к чему: это человек, стоящий не много выше толпы» (77 — 78). Хотя в Чацком и есть черты, лично близкие и симпатичные Грибоедову, образ его имеет объективное значение. Важно только иметь в виду, что «Чацкий не идеал, а человек, каким, может быть, чувствовал себя Грибоедов» (83).

Подробно охарактеризовав жизненную достоверность всех главных образов комедии, К. Полевой подчеркивает оригинальность ее драматической композиции. Грибоедов не втискивал в традиционную схему комедии созданные им типы. Напротив, это они определяют развитие и структуру действия. Характер Чацкого раскрывает сущность основного конфликта: «Он так противоположен всем и всему окружающему его, что при каждом обстоятельстве, при каждой встрече должен невольно ссориться

1 «А. С. Грибоедов в русской критике». М., 1958.

32

с людьми, их мнениями, их обычаями и привычками. При таком плане комедии были невозможны мольеровские размеры. Тут не могло быть ни искусственной любви, которая служила бы завязкой пьесы, ни резонера дяди, ни ветренника юноши, ни плута слуги. Поэт взял свои лица из окружавшего его общества, а не из прежней теории комедии, и оттого все они носят свой, самобытный образ. Язык их также не мог быть подражанием каким-нибудь образцам, потому что одушевление поэта было чисто русское» (83).

То обстоятельство, что именно характеры определяют драматическую композицию, специально выделено К. Полевым. В этом он видит закон драмы вообще. Для того чтобы центральный конфликт стал очевиден, Грибоедову «надобно было создать характеры, оттенить каждый характер яркими его признаками и заставить действовать в данном положении. Такова теория всех великих драматиков, и она принадлежит не Аристофану, не Шекспиру, не Мольеру, а самому искусству, потому что без нес нет драмы» (84). Не приходится говорить о том, насколько принципиально важным было это положение. В русской драме XIX века этот принцип стал господствующим.

К. Полевой отрицает портретность образов Грибоедова. «Никого не списывал поэт, но он соединил под одним именем самые яркие черты задуманного, созданного им лица и взял только идею его из общества» (85). К. Полевой отличает ходячие типы комедии от оригинальных образов, которые он называет «первообразами», то есть характерами, впервые созданными данным автором. У Грибоедова он находит ряд таких «первообразов» — начиная от главных персонажей вплоть до эпизодических. Скалозуб, Репетилов, Загорецкий хотя и являются лицами эпизодическими, не участвующими в основной линии действия, тем не менее замечательны как воплощения жизненных типов. «Со времени «Горя от ума» Загорецкий, Скалозуб, Репетилов сделались нарицательными именами подобных им лиц. Повторите их имена, и вы нарисовали полный характер, со всеми его оттенками и подробностями» (89).

Предупреждая возможный вопрос о недостатках «Горе от ума», Полевой указывает на органичность комедии. Она не принадлежит к тем сочинениям, которые разлагаются на части, — хорошие, дурные, посредственные. Тем самым К. Полевой отвечал критикам, которые хотя и признавали комедию значительным произведением, но охотно вылавливали в ней недостатки. «Горе от ума», — утверждает К. Полевой, — «создание гениальное, где нераздельное единство скрепляет все части, все мысли, даже все слова. Какие недостатки откроете вы в слитке золота?» (91). Признавая, что комедия, может быть, и не вполне совершенна, К. Полевой отказывается выделять частные недостатки: ««Горе от ума» сделалось народным достоянием, драгоценным перлом нашей словесности, мы можем только наслаж-

33

даться ею, как наслаждаются англичане произведениями своего Шекспира, а французы своего Мольера. Какое богатство ума, чувства языка в удивительном произведении Грибоедова!» (92). И в заключение он повторяет мысль, очень важную для всей русской сатиры XIX века: «Какая поэтическая грусть в самых веселых шутках его (Грибоедова. — Л. Л.), потому что он был одушевлен высоким вдохновением и скорбел, изображая пороки и заблуждения общества!» (92).

Завершая обзор современных отзывов о «Горе от ума», надо заметить, что обсуждение комедии Грибоедова не закончилось. Она продолжала привлекать внимание на протяжении многих десятилетий. Потому что идеи пьесы еще долго затрагивали главные вопросы русской общественной жизни.

Но уже и те высказывания, которые приведены здесь, позволяют сделать некоторые выводы о том, как русские писатели и критики первой трети века воспринимали и решали проблемы драматургии.

Над всем преобладало стремление создать самобытную национальную драму. Этим определялись критерии оценок отдельных пьес. Они рассматривались не отвлеченно, а в связи с конкретными общественно-политическими условиями развития России. Уже в начале века возникает настойчивое требование комедии общественной, отражающей подлинную русскую жизнь и ее своеобразные противоречия.

В суждениях о форме драмы обнаруживаются две тенденции. Часть критиков оставалась верна классицистским принципам драматизма. Не всегда это были ретрограды вроде М. А. Дмитриева или А. Писарева. Так, например, в то время еще прогрессивный по своим общественным взглядам П. А. Вяземский тоже судил Грибоедова по законам классической композиции.

Но уже тогда возникало представление о драматизме, обусловленном не сценической коллизией, а реальными конфликтами жизни, хотя бы даже при этом не создавалась классическая коллизия и действие развивалось бы не по «необходимости». Движущие силы действия начинают пониматься иначе, чем их понимали прежде.

В этой литературной обстановке, насыщенной мыслями, идеями, спорами, формировались взгляды Пушкина — ему были лично близки Грибоедов, Вяземский, Кюхельбекер, Бестужев; он непосредственно общался с ними, он влиял на них своим творчеством и мыслями об искусстве и в свою очередь не мог не испытывать влияния этих умных и даровитых современников.

А. С. ПУШКИН И ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ В РОССИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА

ХАРАКТЕР ВЫСКАЗЫВАНИЙ ПУШКИНА О ДРАМЕ

В том титаническом творческом труде, который Пушкин проделал для преобразования русской литературы, вопросы драматургии занимали значительное место. Пушкин любил театр с самых юных лет и, когда жил в столицах, часто бывал в театрах. Но, даже находясь в изгнании в Михайловском, он неизменно интересовался театральными делами, размышлял о конкретных событиях и об общих проблемах сценического искусства. Драматургический шедевр — «Бориса Годунова» — он создал вдали от какой-либо сцены, только мечтая о том, чтобы когда-нибудь снова побывать в театре.

Суждения Пушкина о драме при его жизни почти не были известны не только широкой публике, но и тем, кто профессионально занимался проблемами драматургии. Те небольшие заметки, которые были напечатаны, отдаленно не отражают всю огромную работу Пушкина, определявшего новые пути развития драмы. Он собирался изложить принципы, положенные в основу трагедии «Борис Годунов», неоднократно набрасывал тезисы, которые могли бы стать манифестом новой русской драмы, будь они напечатаны как предисловие. Но в конце концов он ограничился изданием пьесы, предоставляя и читателям и литераторам самим делать выводы о том, какими путями должно пойти развитие отечественного драматического искусства. Большинство суждений Пушкина о драме осталось в рукописях. Они были опубликованы значительно позднее, когда русская драма уже вышла на новые пути, — в 1850 — 1880-е годы, когда уже были известны пьесы Гоголя и Островского и когда русский театр уже обрел ту жизненную силу, ту высокую общественную и литературную значимость, которые делали его искусством подлинно народным.

Это не значит, однако, что Пушкин не сыграл значительной роли и в теоретическом самоопределении русской драмы. Велико было уже само значение живых творческих примеров «Бориса Годунова», маленьких трагедий, «Русалки». Не менее важным было то личное влияние, которое он оказывал на формирование Гоголя-драматурга. И, наконец, общий дух творчества Пушкина, независимо от жанров, благотворно влиял на всю последующую русскую литературу, и в том числе на драматургию. Без того, что сделал Пушкин для обновления русской словесности, не могла бы появиться и новая драма. Сами произведения Пушкина воплощали эстетику, определившую дальнейшее развитие всех направлений и всех жанров русской литературы.

35

Эта эстетика отнюдь не была только суммой отвлеченных выводов, сделанных исследователями его художественных произведений. Она была осмыслена самим поэтом, даже сформулирована им, но только не обнародована в теоретических декларациях. Белинский понял ее и не зная рукописей Пушкина; великий критик точно определил художественные принципы Пушкина, лежавшие в основе его произведений. И когда было издано рукописное наследство и письма поэта, всем стало ясно, как тщательно продумал он принципы своей драматургии. Исследователи доказали, что, по существу, можно четко говорить об определенной серьезно и довольно подробно разработанной системе взглядов Пушкина на драму.

Поэтика драмы, сформулированная Пушкиным, сохраняет непреходящее теоретическое значение, его художественные принципы действенны не только для его эпохи.

ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ И РУССКАЯ ДРАМА

Для исследователя теории драмы знаменательно уже то, что первая из написанных Пушкиным статей посвящена театру — «Мои замечания об русском театре» (ок. 1820).

Правда, в ней не затронуты непосредственно вопросы драматургии, но в общем контексте мыслей Пушкина о театре эта статья имеет исключительно важное значение. В ней поставлен вопрос о социальной природе русского театра начала XIX в.

Драматургия не может развиваться келейно, независимо от сцены, для нее существенно, какое место занимает театр в обществе и какую роль играет в духовной жизни народа. «Публика образует драматические таланты», — пишет Пушкин1. Ведь писатель всегда имеет в виду зрителей, для которых пишет пьесы. Характер публики, заполняющей театр, — ее культурный уровень и духовные запросы — один из важных факторов, определяющих развитие драматургии.

«Что такое наша публика?» — спрашивает Пушкин и тут же отвечает: часть ее образует светская молодежь. «Перед началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми [...]. Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают. Не хочу здесь обвинять пылкую, ветреную молодость, знаю, что она требует снисходительности — [Пушкину в это время самому всего лет двадцать. — *А. А.].* Но можно ли полагаться на мнения таковых судей?» (7, 7 — 8).

1 А. С. *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 7. М., 1964, изд. АН СССР. «Критика и публицистика», стр. 7. Мы привлекаем также материалы переписки Пушкина — т. 10. М., 1066. Далее в тексте в скобках указываются номер тома и стр.

36

Другую часть публики составлял сановный мир столицы. Эта часть партера «слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)» (7, 8). Эта часть публики безнадежна: «Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее — движения какого-нибудь чувства» (7, 9). Если они и способны оказать влияние, то разве лишь отрицательное. «Сии великие люди нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители1, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах» (7, 9), охлаждают пыл актеров, не встречающих отклика из зрительного зала.

Все эти рассуждения Пушкина вели к определенному выводу: русский театр не имеет публики, необходимой для развития значительной драматургии. Такой публикой может быть только народ, ибо: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» (7, 213). Так было в Древней Греции, в Риме, на западе Европы. Иначе сложилась судьба театра в России. «Драма никогда не была у нас потребностию народною», — говорит Пушкин в незавершенной статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»» (1830). Он продолжает эту мысль, приводя факты из истории русского театра XVII — XVIII веков. «Мистерии Ростовского, трагедии царевны Софии Алексеевны были представлены при царском дворе и в палатах ближних бояр и были необыкновенным празднеством, а не постоянным увеселением. Первые труппы, появившиеся в России, не привлекали народа, не понимающего драматического искусства и не привыкшего к его условиям...» (7, 215).

Естественный путь развития драмы на Западе был таков: «народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество. У нас было бы напротив. Мы захотели бы придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь...» (7, 216).

Русская драма сформировалась как драма придворная, и это обусловило ее особый характер. Она проникнута аристократическим духом. Перенести ее на народную сцену невозможно. Точнее сказать, Пушкин не видел возможности заложить основы народного театра, просто перенося произведения придворного театра на народную сцену. «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора,

1 «Передовые» в том смысле, что они сидят в первых рядах кресел, перед самой сценой.

37

размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного приноровления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг и оскорбит надменные его привычки...» (7, 216 — 217).

Так замкнулся круг. И в двадцать, и в тридцать лет Пушкин видел, что Россия лишена народного театра, и знал, что на сцене придворного театра не может возникнуть народная драма.

Приведенные отрывки показывают, что это глубоко волновало Пушкина. Проблему народной драмы обсуждали тогда многие русские писатели и критики, предлагались разные решения. Простейшее было найдено теми, кто считал, что «народность состоит в выборе предметов из отечественной истории» (7, 38). Против этого Пушкин решительно возражал. «Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских ле. Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии Расина взяты им из древней истории» (7, 39). «Самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелей» (7, 216)1.

Пушкин смеется над примитивным пониманием народности как использования национальных сюжетов и национальных героев. *«Что есть народного в Петриаде и Россиаде, кроме имен,* как справедливо заметил кн. Вяземский. Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» (7, 39).

Не удовлетворяет Пушкина и такое понимание народности, которое ограничивается употреблением исконно русских выражений.

Чем же определяется народность произведения литературы и драмы? Пушкин отвечает: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее *отражается* в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (7, 39 — 40).

Уже эти слова свидетельствуют, что Пушкин стоял на высшем уровне тогдашней литературной мысли. Он развивал мысли, восходившие к Гердеру и Гёте; они ему были известны, вероятно, из книги Жермены Сталь «О Германии».

«Народность в писателе, — замечает Пушкин, — есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественни-

1 «Ромео и Джульетта», «Отелло».

38

ками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности» (7, 39).

Но для драмы существенны не только те признаки, которые характерны для поэзии вообще. Сопоставляя драму придворную с тем, какой должна быть драма народная, Пушкин ставит вопрос о том, «какие суть страсти сего народа?» Замечание, брошенное как бы вскользь, имеет важнейшее значение. Трагедия возможна только тогда, когда в жизни общества, народа, в речах и поступках его выдающихся деятелей проявляются такие страсти, которые делают возможными и естественными именно трагические конфликты. Это, конечно, лишь одна из предпосылок. Для того чтобы возможность стала действительностью, одних страстей недостаточно. Необходима еще и, так сказать, публичность, гласность выражения таких страстей. Там же, где общество создало идеологические покровы, скрывающие или искажающие страсти, которые владеют людьми, трагедии вообще трудно, а то и просто невозможно появиться.

Рассуждая о проблемах воспитания, Пушкин отмечал, что в России «воспитание или, лучше сказать, отсутствие воспитания есть корень всякого зла» (7, 43). «Чины сделались страстию русского народа. Того хотел Петр Великий, того требовало тогдашнее состояние России. В других землях молодой человек кончает круг учения около 25 лет; у нас он торопится вступить как можно ранее в службу, ибо ему необходимо 30-ти лет быть полковником или коллежским советником. Он входит в свет безо всяких основательных познаний, без всяких положительных правил: всякая мысль для него нова, всякая новость имеет на него влияние. Он не в состоянии ни поверить, ни возражать; он становится слепым приверженцем или жалким повторителем первого товарища, который захочет оказать над ним свое превосходство или сделать из него свое орудие» (7, 43 — 44). Эти замечания, казалось бы, не имеют прямого отношения к суждениям Пушкина о литературе. Но по существу они чрезвычайно важны. Там, где страсти имеют такое «чиновное» и «чинопочитательное» направление, едва ли есть место для трагедии.

Итак, Пушкин видел, что роковой особенностью развития русского театра было изначальное отсутствие народности. Он же стремился к тому, чтобы театр в России стал народным. И едва ли не все его высказывания о драме определяются мыслями о том, как именно повернуть театр в русло народности. Именно в народности видел Пушкин источник развития новой подлинно художественной драмы, потому что вся предшествующая русская драматургия, за исключением нескольких произведений, не отвечала его высоким критериям художественности.

39

ПУШКИН О ДРАМАТУРГИИ КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ И НА ЗАПАДЕ

Русская трагедия XVIII века была в глазах Пушкина типичным явлением придворной культуры, оторванной от народа. Творца русской трагедии Сумарокова он характеризует как «несчастнейшего из подражателей» (7, 215), следовавшего за французскими образцами. «Трагедии его (Сумарокова — *А. А.),* исполненные противусмыслия, писанные варварским, изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (7, 215). Иными словами: сумароковские трагедии были безнадежно чужды народу — чужды по языку, по мыслям, по всему строю образов, понятий и представлений о жизни. Они не могли «пристрастить» народ к театру.

Первую попытку преобразования русской трагедии Пушкин видел в творчестве Озерова. «Он попытался дать нам трагедию народную и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что поэт Франции (то есть Расин. — Л. Л.) брал все предметы для своих трагедий из римской, греческой и еврейской историй...» (7, 215 — 216). Как уже отмечалось, такое понимание народности Пушкин считал поверхностным и недостаточным.

П. А. Вяземский вспоминал: «Пушкин Озерова не любил, и он часто бывал источником наших живых и горячих споров... Он не признавал в Озерове никакого дарования... Пушкин критиковал в Озерове и трагика и стихотворца. Может быть уже и тогда таились в душе его замысел и зародыш творения, в котором обозначилось и сосредоточилось могущество дарования его. Изображение Димитрия Донского не могло удовлетворить понятиям живописца, который начертал образ Бориса Годунова и образ Димитрия Самозванца. Сочетание верности историка с вымыслом поэта, может, уже и тогда теплилось и молча созревало в нем. Пушкин-стихотворец также не мог быть доволен стихом Озерова. Уже и в то молодое время стих Пушкина выражал мысль и чувство его не только изящно и поэтически благозвучно, но, можно сказать, и грамматически и педантически точно и верно. В стихе Озерова нет той легкости и правильности: стих его иногда неповоротлив; он непрозрачен, нет в нем плавного течения: встречается шероховатость; замечается нередко отсутствие точности или одна приблизительная точность, чего Пушкин терпеть не мог. Он имел полное право быть строго взыскательным к другим [...]»1.

О спорах Пушкина с Вяземским мы можем судить не только по этим воспоминаниям, которые Вяземский приписал к своей

1 *П. А. Вяземский.* Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1878, стр 55 56.

40

статье об Озерове; на рукописи этой статьи есть пометки Пушкина, внимательно ее прочитавшего. Там, где критик в порыве увлечения превозносил Озерова, Пушкин вставлял свои охлаждающие замечания: «Тут не было ни гения, ни смелого поэта — просто вкус» (7, 550). Общее суждение Пушкина об Озерове было неблагоприятным: «Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но из любви к искусству. Ты сам признаешься, что слог его не хорош, — а я не вижу в нем ни тени драматического искусства» (7, 554).

О трагедиях 1810 — 1820-х годов Пушкин писал «После «Димитрия Донского»1, поели «Пожарского»2, произведения незрелого таланта, мы все не имели трагедии. «Андромаха» Катенина (может быть лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому) не разбудила однако ж ото она сцену, опустелую после Семеновой.

Идеализированный «Ермак»3, лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения, не есть произведение драматическое. В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии» (7, 216).

Отрицательное отношение Пушкина к русской трагедии XVIII века нельзя объяснять полемикой против классицистской поэтики. Для него беда была не в том, что русские драматурги следовали правилам трех единств, а в том, что они не были народными. Столь же нетерпим был он и к тем чертам классицистской драматургии, на которых лежала печать придворной угодливости. «При дворе [...] — писал Пушкин, — поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу [,..], привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения» (7, 214). Пушкину претит угодничество, раболепное преклонение перед сильными мира сего, религиозное почитание королей и прочих властителей, возведение их на сверхчеловеческие высоты.

У такого писателя, как Расин, это была лишь одна из черт, и к тому ж она не могла принизить его величие художника и ослабить силу его поэзии. «Кальдерой, Шекспир и Расин стоят на высоте недосягаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов...» (7, 212).

1 Трагедия В. Озерова.

2 Трагедия М. В. Крюковского.

3 Трагедия А. С. Хомякова.

41

Высоко ценил Пушкин и классическую французскую комедию, прежде всего Мольера. Он отмечал ограниченность мольеровского метода характеристики персонажей, о чем еще будет сказано дальше, но для Пушкина были неоспоримы и огромный талант Мольера, и его великое историческое значение. «Тартюф» он назвал «бессмертной» комедией и характеризовал как «плод самого сильного напряжения комического гения» (10, 146).

Характерно, что в русской драматургии Пушкин более высоко ценил достижения комедии, чем трагедии. «Комедия была счастливее. Мы имеем две драматические сатиры» (7, 216), — писал он, имея в виду, безусловно, «Недоросль» Фонвизина и, вероятно, «Горе от ума» Грибоедова. Хотя Пушкин и находил в комедии Грибоедова недостатки, тем не менее как сатиру он ее ценил несомненно очень высоко.

Мысли Пушкина о драме неотделимы от всего его творческого труда по преобразованию русской литературы. Размышляя о том, какой же должна стать русская драма, Пушкин внимательно изучал опыт европейской драматургии.

ПУШКИН И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Как ни высоко ценил Пушкин поэтические драмы Корнеля и Расина, он был убежден, что попытки перенести их принципы на русскую почву не оправдали себя. Романтический бунт сломал традиции классицистской поэтики. Любое возвращение к стилю XVII века было бы наивным архаизмом, романтики справедливо указывали на нежизненность канонов и правил классицизма, которые были нерасторжимо связаны с придворной, аристократической культурой. Между тем для русской литературы наступило время, когда дальше она могла развиваться только сближаясь с народом.

Французская романтическая драма, вокруг которой разгорелись литературные бои конца 1820-х — начала 1830-х годов, не нашла в Пушкине поклонника. Его возмущал «Кромвель» Гюго тем, каким жалким был изображен в этой драме поэт революции Мильтон1. Об «Эрнани» Пушкин отозвался со сдержанной похвалой: «Это одно из современных произведений, которое я прочел с наибольшим удовольствием» (10, 289, 817). Только и всего. И нигде у Пушкина не обнаружено даже упоминание о Предисловии к «Кромвелю», этом манифесте романтической драмы.

Видимо, Пушкин отдавал предпочтение английским романтикам. В начале 1824 года он писал брату весьма саркастически

1 См. статью Пушкина «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая»». 7, 488 — 492.

42

о «Федре», подчеркивая искусственную приподнятость всей фабулы и персонажей: «Ипполит, суровый скифский выблядок, — не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и почтительный...» (10, 81). «Расин понятия не имел о создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» (10, 81). Поэму «Паризина» Пушкин особо выделил в творчестве Байрона. «...Драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной «Паризины») не имеет никакого достоинства» (7, 70).

Романтическая драма в глазах Пушкина несомненно превосходит классицистокую. Сила и естественность выражения страстей и свободолюбивый дух романтической поэзии Байрона восхищали Пушкина, одно время даже оказывали влияние на его собственную поэзию. Позднее, уже преодолев это влияние, Пушкин писал о себе: ««Бахчисарайский фонтан» слабее «Пленника» и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил» (7, 170). Со свойственной ему поразительной объективностью и взыскательностью к себе он судил о собственном романтическом творчестве: «Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство. Его1, 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 et.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (7, 170).

Но даже более достоверно выражая страсти, романтическая поэзия все же несостоятельна в изображении реальных людей, и Пушкин увидел это, сравнивая романтиков с Шекспиром. Рядом с многосторонними шекспировскими характерами байроновские герои оказались гораздо беднее по человеческому содержанию и несоизмеримо менее убедительны художественно.

«Английские критики оспаривали у него гений драматический, и Байрон за то на них досадовал. Дело в том, что он постиг, полюбил один токмо характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, 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 состав-

1 Т. е. «Бахчисарайский фонтан».

43

ных частей сего мрачного и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных.

Вот почему, несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения...» (7, 70). Эти же мысли Пушкин развивал в письме Н. Н. Раевскому-сыну. «...До чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера: одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (10, 163 — французский текст письма, 782 — русский перевод).

Особенно тщательно исследовал Пушкин принципы драматизма в 1824 — 1825 годы, то есть именно тогда, когда созревал замысел и создавался «Борис Годунов». В этот период Пушкин окончательно решил, что его учителем в драме мог быть только Шекспир.

ПУШКИН О ШЕКСПИРЕ

В драматургии романтиков Пушкину был чужд чрезмерный субъективизм. Он воспринимал иногда вполне приязненно лиричность романтических пьес, но считал их недостаточно драматичными. Пушкину представлялось более правильным старое понятие объективности драмы в противоположность субъективно лирическим принципам драматургов-романтиков. Именно в те годы, когда он особенно серьезно и глубоко заинтересовался проблемами драматургического творчества, Пушкин пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир.

Однако нельзя забывать и то, что Пушкин шел к Шекспиру через романтизм. Не соглашаясь с романтиками в вопросах о сущности и композиции драмы, Пушкин был обязан им уже хотя бы тем, что это они заново открыли ему Шекспира; он впервые читал драмы Шекспира во французском переводе Летурнера и тогда же познакомился с замечательным предисловием Ф. Гизо, во многом определившим его восприятие Шекспира.

Но главным для Пушкина было в Шекспире именно то, что он называл народностью. Говоря о народности, он всякий раз приводил в пример Шекспира. Опровергая мнение, что народность определяется сюжетами из быта или прошлого своего народа, Пушкин писал: «...мудрено отъять у Шекспира в его

44

«Отелло», «Гамлете», «Мере за меру» и проч. — достоинства большой народности» (7, 39).

Пушкин различал романтизм современный от поэзии средних веков и Возрождения, в ту пору тоже называемую романтической. Он был не согласен с теми, кто «под общим словом романтизма разумеют произведения, носящие печать уныния или мечтательности» (7, 73). Более того, для Пушкина *истинный романтизм* заключен именно в шекспировском драматургическом методе. Говоря о том, что он отказался следовать правилам классицизма и пошел за Шекспиром, Пушкин пишет, что в «Борисе Годунове» он заменил принципы классицистской трагедии «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий, — словом, написал трагедию истинно романтическую» (7, 72 — 73).

Если вдуматься в эти слова, то станет очевидным, что «истинным романтизмом» Пушкин называет то, что во второй половине XIX века стали именовать реализмом.

Опыт Шекспира стал для Пушкина основой его размышлений о драматургии. Читая Шекспира, он впервые начал разрабатывать те критерии восприятия художественного творчества, которые по сути были уже критериями реалистической поэтики. С тех пор он придает решающее значение верности изображения жизни, характеров, исторических событий. Все это определяло принципиальную основу исторической драмы. Но из Шекспира выводит Пушкин и многие другие компоненты драматургии.

Композиция, объем действия не должны быть стеснены правилами единства времени и единства места. Даже единством действия можно пожертвовать, если это необходимо для жизненной полноты событий в драме. «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее» (7, 72).

Характеризуя «Бориса Годунова», Пушкин признавался, в чем он следовал композиционным принципам Шекспира: «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (7, 732). Это означает, что Драматург стремится изображать историческое событие таким, каким оно было, не втискивает его в узкие рамки одного конфликта, предшествующего катастрофе, а рассматривает последовательно от возникновения до завершения. Поэтому Пушкин мог с полным основанием говорить о том, что он следовал «в светлом (то есть ясном. — *А. А.)* развитии происшествий тому изложению, которое дал Карамзин в своей «Истории государства российского» (165). Пушкин не собирался укладывать исторический сюжет на Прокрустово ложе поэтики XVII — XVIII веков, его привлекал драматизм исторической живой истины: он «в ле-

45

тописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» (7, 165).

Но это была лишь одна из его задач. Ему необходимо было, чтобы живыми стали образы действующих лиц драмы. И здесь Пушкин опять обращался к Шекспиру: «Не смущаемый никаким светским влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов» (7, 164).

«Простое составление планов» — это и значит следовать реальному движению событий.

«Широкое изображение характеров» Пушкин более ясно и выразительно определил в другом случае, именно тогда, когда он сравнивал принципы построения характеров у Шекспира и Мольера: «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 (8, 90 — 91).

За этим следуют сопоставления: Шейлок и Гарпагон, Анджело и Тартюф, а под конец характеристика Фальстафа. Говоря о шекспировских персонажах, Пушкин подчеркивает, что, обладая одной определяющей чертой характера, они вместе с тем не ограничены ею как человеческие личности. Шейлок не только скуп, но и «сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (8, 91), Анджело отличается глубиной характера, Фальстаф не только сластолюбец, но также трус, хвастун, а вместе с тем и умен, остроумен, шутлив.

«Многосторонние характеры» — вот точное определение, найденное Пушкиным для шекспировских художественных образов, отличающихся полнокровием, жизненной достоверностью, психологической глубиной. Те же критерии он применял к характеристикам персонажей, созданных им самим. О Самозванце он пишет: «Любовь весьма подходит к романтическому и страстному характеру моего авантюриста» (7, 732). «Дмитрий милует его (Шуйского. — *А. А.)* уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманным великодушием, которое отличало этого милого авантюриста, снова возвращает ко двору...» (7, 733). «В Дмитрии много общего с Генрихом IV1. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии...» (7, 733).

Это пример того, как Пушкин вдумчиво, критически и творчески осваивал свои открытия, сделанные при изучении Шекспира. В «Борисе Годунове» легко найти многочисленные подтверждения того, что поэт следовал именно этому методу обрисовки характеров.

1 Имеется в виду французский король, а не Генрих IV у Шекспира.

46

Важнейшее значение для Пушкина имел язык. Поэтика классицизма, по словам Пушкина, кроме правила трех единств, содержала еще и требование единства слога — «сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий» (7, 72). Искусственному языку классицистских трагедий Пушкин также противопоставляет Шекспира. Язык Шекспира он предпочитает и языку романтиков, у которых находит чрезмерную патетичность риторики. «Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (10, 783).

В заметке о романах Вальтера Скотта Пушкин отмечал, что Шекспир, Гёте и Вальтер Скотт «не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих la dignite et la noblesse»1 (7, 529). Это проявляется и в поведении, и манере речи персонажей: «Они просты в буднях жизни, в их речах нет приподнятости, театральности, даже в торжественных случаях, так как величественное для них обычно» (7, 750).

Пушкин писал, что у авторов придворных драм была «привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный нечеловеческий образ изъяснения» (7, 214). Иное дело у Шекспира, который не боялся просторечий и вульгаризмов в речах героев. И Пушкину это нравится: «...надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» (7, 215).

Такова в общих чертах поэтика новой драмы, которая возникала в ходе изучения Пушкиным драматургии Шекспира. Рассмотрим теперь некоторые важнейшие принципиальные соображения Пушкина о природе драматического искусства, в особенности о трагедии и комедии.

ТРАГЕДИЯ

Говоря о сущности народной драмы, Пушкин набросал широкими мазками общие контуры развития трагедии у древних греков и в новое время, в эпоху Возрождения. Следуя за романтиками, в частности за Ф. Гизо, указавшим на народные корни шекспировской драмы2, Пушкин далее развивает уже свою ориги-

1 Величие и благородство (франц.).

2 *F. Guigot*. Shakspeare et son temps. P., 1852, p. 2—10 (перепечатка статьи 1821 г.).

47

нальную концепцию эволюции трагедии, родившейся на площади.

«Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище» (7, 213). Такова реальная основа, из которой возникает трагедия как произведение, изображающее ужасные и необыкновенные происшествия. Но такой она была лишь вначале. Сохраняя традиционную сюжетную основу, трагедия постепенно трансформировалась, обрела глубину, что придало ей и большую художественность и новую силу обобщающего выражения жизненных обстоятельств. «Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно» (7, 213). И Пушкин завершает это гениальной по лаконичности формулой: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою» (7, 213).

Однако для создания исторической драмы недостаточно одного только хорошего знания человеческой души. Без него, без глубокого изображения личностей, характеров драма утратит интерес, но ее содержание не может ограничиваться только этим. Содержание высокой трагедии, исторической драмы или исторической трагедии должно охватывать широчайший круг вопросов, отражать судьбы народов и государств.

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (7, 625). Такое широкое определение трагедии требует от ее творца особых качеств, прежде всего умения подняться над частностями, способности обобщать и широты идейного кругозора. «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода» (7,* 625).

Некоторые из этих положений Пушкин развивал особенно настойчиво. Таковы, в частности, мысль о «бесстрастии» и о том, что у драматурга не должно быть предубеждений, которым он подчинял бы восприятие событий и участвующих в них деятелей. Эту черту он считал типичной для Шекспира.

Вскоре после поражения декабристов Пушкин писал из Михайловского Дельвигу, явно рассчитывая на то, что его слова будут прочитаны почтовой цензурой и доложены царю. Он заявлял, что «никогда не проповедовал ни возмущений, ни революции...» (10, 200). В действительности Пушкин сочувствовал тай-

48

ным союзам, готовившим свержение царя и создание конституционного строя в России; был знаком и дружен со многими участниками заговора, однако лично не принимал участия в их деятельности, не был посвящен в их конкретные планы. Поэтому, вероятно, не так уж нарочиты и не только для цензуры предназначались последующие слова того же письма: «Класс писателей, как заметил Альфиери, более склонен к умозрению, нежели к деятельности, и если 14 декабря доказало у нас иное, то на это есть особая причина» (10, 200). Какая именно причина, Пушкин не указал, а мы гадать не станем, так как нас в этом письме интересует другое: настойчивое подчеркивание роли писателя как объективного наблюдателя.

Письмо завершается словами: «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнародование заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (10, 200). Политическое лукавство, целеустремленный расчет в этих строках несомненны. Но вместе с тем показательно, что в письме, написанном под свежим впечатлением от известий о восстании, явственно звучат мысли, которые занимали Пушкина, когда он в Михайловской глуши изучал Шекспира и сравнивал его с французскими классиками. Он отвергает их односторонность в оценке событий, составляющих драматический конфликт, а в Шекспире видит образец объективности.

В статье о пьесе М. Погодина «Марфа Посадница» Пушкин развернуто высказал свое представление о позиции драматурга: «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить столь же искренно, сколько глубокое, добросовестное исследование истины [...]. 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» (7, 218).

Это было глубоким убеждением Пушкина. И он не только выразил его теоретически, но и воплотил художественно. Летописец Пимен поэтически олицетворяет объективное отношение к действительности и ее трагическим конфликтам. Пушкин писал: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать набожное, к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших...» (7, 74). «Усердие — к власти царя» — эта похвала возможно сродни подобным же словосочетаниям в письме к Дельвигу, но отсутствие прист-

49

растия» — один из эстетических идеалов Пушкина, глубоко продуманное, выношенное и очень важное для него представление о принципиальных основах творчества. Это же подтверждают и другие части его авторского объяснения. «Хотите ли знать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применениям, намекам, allusions. Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображенный. Француз пишет свою трагедию с Constitutionnel или с Quotidienne1 перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Сциллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кенвинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходок, но трагедия истинной не существует» (7, 75).

Эти слова нельзя понимать буквально. Когда в «Борисе Годунове» юродивый говорил: «Нельзя молиться за царя убийцу», все современники понимали — это стрела в Александра I. После расправы над декабристами та же стрела поражала Николая I. Вся трагедия полна глубоких мыслей о природе власти на Руси, и было бы неверно считать ее свободной от определенных политических тенденций. Но, пожалуй, столь же неверно предполагать, что эта историческая трагедия была написана только ради нескольких фраз, которые могли быть поняты как злободневные намеки. Сколько бы их ни было в «Борисе Годунове», но вся драма — поэтически-философское обобщение более чем двухвековой политической истории России. Дело не в отдельных аллюзиях, а в том, что Пушкин обнажил механику власти, лишил ее ореола святости, показал, как она попадает в руки бессовестных захватчиков, сменяющих друг друга, показал, что народ бессилен в годины кровавых смут, и ему глубоко безразлично, «хороший» или «дурной», «законный» или «незаконный» царь правит им, ибо для него, для народа, они все одинаково плохи.

Цитируемый вариант объяснения трагедии представляет собой еще я своего рода дипломатический документ. Пушкину нужно было уверить власти в отсутствии у него крамольных замыслов и злободневных намеков. Но как много места ни занимала бы маскировка социально-исторического и политического смысла «Бориса Годунова», однако мысль о том, что драматург «может совершенно отказаться от своего образа мыслей», менее всего объяснима этими соображениями. В «Борисе Годунове» нет никого, кто выступал бы глашатаем идей Пушкина. Каждый персонаж — живое лицо со своим характером и образом мыслей. Но это не означает, что автор полностью скрывает свои мысли.

1 Либеральная и монархическая французские газеты 1820-х годов.

50

Они выражены не в той или иной тираде, а в логике событий и во всей системе образов. Трагедия России представлена с той высшей художественной объективностью, на которую способен только гений.

ОБЩИЕ ЗАКОНЫ ДРАМЫ

Пушкин говорил, что, создавая «Бориса Годунова», много думал о самых разных вопросах, возникавших по мере написания драмы. Вероятно, одной из самых трудных была проблема, как вместить в драматические формы все огромное содержание замысла. Дело было не в частностях, а в том ощущении целого, которым сплавлен воедино весь сюжет. Прямым отзвуком этих размышлений была заметка Пушкина о смелости в литературе: «Есть различная смелость», — писал он, приводя примеры смелости отдельных выражений у Державина, Кальдерона, Мильтона, Расина и даже Делили, который осмелился ввести в поэзию слово «корова»... «Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» (7, 67). Но «есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гёте в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе»» (7, 67). Такой была смелость Пушкина в «Борисе Годунове», где «план обширный объемлется творческою мыслию».

Творческая мысль поэта стала организующим началом драмы, а не излилась в риторических декларациях, не схематизировалась в конструкции, открытой для публики. Пушкин назвал примеры творческой смелости, которые сами за себя говорят. Это произведения, охватывающие жизнь с предельной полнотой.

Однако воплощение любого творческого замысла требует определенных художественных условий. Пушкин не сомневался в том, что драма должна быть зеркалом жизни. Но он знал, что это не равнозначно простому воспроизведению действительности. Ведь и классицисты считали, что единства определяются требованиями здравого смысла: зритель находится в театре недолго, следовательно, надо, чтобы время развертывания событий максимально приближалось ко времени представления. Перемена места действия также не допускалась — ведь неправдоподобно, чтобы одна и та же сцена была то Римом, то Карфагеном.

Пушкин очень рано понял, что все это не помогает, а мешает драме стать жизненно достоверной. «Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... a parte1 столь же несообразны с

1 Реплики «в сторону» *(франц.).*

51

рассудком [...] Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?» (7,38).

Против наивных требований достоверности, которые предъявляли драме классицисты, Пушкин возражал, доказывая, что такое правдоподобие вообще не составляет сущности драмы. «Изо всех родов сочинений 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» (7, 37 — 38).

Эту мысль Пушкин неоднократно варьировал: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?!...] Где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые согласились etc» (7, 212). И далее: «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов...» (7, 212). Он приводит много примеров, подтверждающих его мысль. При этом он полемизирует не только с классицистами, но и с романтиками. Замечание о «строгом соблюдении костюма, красок, времени и места» относится к тем романтическим требованиям соблюдения «колорита времени и места», которые выдвинул В. Гюго в предисловии к «Кромвелю». Пушкин не отвергает этого колорита, — он называл его «красками». Во многих его произведениях с высочайшим мастерством воссоздан колорит русской старины, России XVII и XVIII веков, колорит Польши, Испании, Германии, Италии в самые разные эпохи. Но наиболее существенным он считает не это, полагая, что внешние обстоятельства, в которых действует человек, имеют несравненно меньшее значение для искусства, чем сам человек. Ведь драма должна «заведовать страстями и душою человеческою». Следовательно ее сущность создает не внешнее правдоподобие, а все, что связано с душевной жизнью человека.

«Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии» (10, 782). Это написано в 1825 году. Пять лет спустя в статье о «Марфе Посаднице» Пушкин повторяет это определение, несколько его видоизменяя: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (7, 213).

Художественная правда в драме основывается на глубоком понимании природы человека, требует умения представить, какую душевную реакцию вызовет в человеке определенного ха-

52

рактера то или иное жизненное положение. Пушкин нигде не говорит о конфликте как о драматургической проблеме, но необходимость конфликта ему ясна, ибо только в конфликте полнее и ярче всего раскрывается «истина страстей, правдоподобие чувствований», которые требуют знания самого трудного — знания человека, понимания, как он поведет себя в столкновениях с другими людьми, в трудных обстоятельствах.

В заключение того раздела статьи, в котором Пушкин определял качества драматического писателя (см. выше, стр. 48). последним стояло слово «свобода», которое он подчеркнул. Какой смысл вкладывался в это, он сам непосредственно не растолковал. Но пройти мимо этого замечания нельзя.

Придворный драматург, по определению Пушкина, «не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования» (7, 214) тех высших кругов, от которых зависела судьба его творчества. «Он боялся унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей...» (7, 214).

Случается, однако, что намеки на определенные лица и обстоятельства находят и там, где автор не имел их в виду. Так, в словах о том, что Нерон занят «ничтожнейшими утехами» (Расин, «Британник», IV, 4), Буало усмотрел намек на увлечение Людовика XIV балетом. По этому поводу Пушкин замечает: «Но вероятно ли, чтоб тонкий, придворный Расин осмелился сделать столь ругательное применение Людовика к Нерону? Будучи истинным поэтом, Расин, написав сии прекрасные стихи, был исполнен Тацитом, духом Рима; он изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о версальских балетах, как Юм или Уолпол (не помню кто) замечает о Шекспире в подобном же случае. Самая дерзость сего применения служит доказательством, что Расин о нем и не думал» (7, 75 — 76).

Это — слова из уже цитированного выше «дипломатического» предисловия, которое Пушкин собирался предпослать «Борису Годунову». И этот пример, пожалуй, столь же двусмыслен, как и ранее приведенные замечания. Он может быть понят так: «если Вы, Ваше величество, хотите предписывать мне, что я должен писать, то вы уподобитесь тирану Нерону, если же хотите доказать, что тирании у нас нет, то разрешите напечатать мою трагедию».

Но есть в этих словах и другой смысл. Пушкин утверждает право драматурга творить без опасений, что сказанное им будет как-либо произвольно трактовано и вменено ему в вину. Он мечтал и о внешней свободе, которая столь необходима художнику, и о свободе внутренней, при которой только и возможно творчество. Эта свобода тем более необходима драматургу, когда он избирает сюжет государственного масштаба. Если он станет писать с оглядкой, стараясь угодить деспотической власти или господствующей моде, он никогда по существу не решит поставленных себе задач и только исказит свой замысел. Худож-

53

ник не сможет выполнить такой задачи, если не будет философом, не будет мыслить как историк и государственный муж, если не будет настолько свободен, чтобы выразить в художественной форме все, что велят ему его знания и его совесть, правда истории и правда искусства.

КОМЕДИЯ

Комедия также родилась на площади. «Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная» (7, 213). Пушкин подразумевает, что древняя комедия всегда имела в виду определенных лиц, которых сатирически осмеивала и пародировала. Так создавались комедии Аристофана... Минуя весь путь развития жанра, Пушкин сразу переходит к тому, что было всего ближе ему, — к так называемой «высокой комедии». Он прослеживает закономерный процесс, подобный тому, который определил развитие трагедии. Привычка видеть на сцене ужасы притупила интерес к ним. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия» (7, 213). Мы решаемся утверждать, что и к высокой комедии применимы слова Пушкина о трагедии, которая стала «заведовать страстями и душою человеческой». Ведь Пушкин сам писал, что «высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и [...] нередко близко подходит к трагедии» (7, 213).

Известно, как он почитал Мольера, — великого мастера высокой комедии. Но мы считаем возможным предположить, что мысль о приближении высокой комедии к трагедии возникла у Пушкина также и в связи с такими пьесами Шекспира, как «Венецианский купец» и «Мера за меру». Впрочем, о Мольере и Шекспире в этой статье Пушкин лишь бегло упоминает. Яркий образец высокой комедии дала ему русская литература — «Горе от ума». Об этом Пушкин говорил и писал довольно подробно. И его отзыв о комедии Грибоедова имеет большое принципиальное значение. В письме к Бестужеву Пушкин дал ей подробную характеристику.

Грибоедов поставил себе целью показать «характеры и резкую картину нравов» (10, 121). «В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны» (10, 121). Бал, «сплетни, рассказ Репетилова о клобе, Загорециий, всеми отъявленный и везде принятый, — вот черты истинно комического гения» (10, 121 — 122). Но не все характеры удались. «Софья начертана неясно: не то б......, не то московская кузина» (10, 121). Недостаточно ярко выражен для комедии и характер Молчалина: «не довольно резко подл;

54

не нужно ли было сделать из него и труса? старая пружина, но штатский трус между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен» (10, 121). Репетилову, наоборот, дано слишком много отрицательных черт: «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 мерзостях» (10, 122).

Таковы замечания о частностях. Но Пушкина не полностью удовлетворяло и решение главной задачи. «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! — и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...» (10, 122). Здесь речь идет о главном — о фабуле, о построении комедии в согласии с жизненной правдой. Пушкин находит, что в ней нет действия, объединяющего три главных персонажа — Чацкого, Софью, Молчалина. Для Пушкина была несомненно ясна вся сила сатиры Грибоедова, но он досадовал, что не находил в пьесе единства идеи и композиции, как у Шекспира и Мольера, — «смелости изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию». Обширность замысла Грибоедова как бы раздробилась на множество блестящих эпиграмм, жаливших пороки дворянского общества, но мысль его не воплотилась в сюжете пьесы, в самом драматическом действии.

С этим связаны и некоторые другие особенности комедии, которые Пушкин считал ее слабостями. Все, что говорит Чацкий, «очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловым и тому под.» (10, 122). Речи Чацкого, таким образом, оказывались драматически неоправданны. А ведь именно в них вся соль! Пушкин отзывался о нем вполне определенно: «В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями» (10, 122). Там, где Грибоедов создает живые характеры, подобные Фамусову, Скалозубу, Загорецкому, Пушкин сразу же отмечает удачу драматурга. Там же, где автор торопится высказать свои мысли непосредственно, нарушается принцип художественности драмы.

Но в том же письме он признавался: «Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался» (10, 122).

С «Горем от ума» Пушкин познакомился, размышляя над общими проблемами драматургии. Пушкин искал новые драматургические формы для трагедии. А Грибоедов безоговорочно принял традиционную форму высокой комедии, завещанную классицизмом. Пушкин не порицал его за это: «Драматического

55

писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следственно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова» (10, 121).

Возможно, что в глубине сознания Пушкин все же и сожалел о том, что Грибоедов покорился ветхим законам трех единств и стилю чужеродной комедии нравов XVIII века.

Однако в своей критике комедии Грибоедова он исходил не из требований традиционного жанра, а прежде всего из тех общих законов драмы, которые полагал обязательными и для классицизма и для реализма (для него — романтизма). Пушкинская критика «Горя от ума», так же как и его суждения о «Борисе Годунове», отражает его общую концепцию драмы.

Эту критику «Горя от ума» уже с новых позиций, завоеванных для драматургии Пушкиным, продолжил Белинский, который противопоставил грибоедовской комедии «Ревизор» Гоголя. И это было закономерным продолжением развития, начатого гением Пушкина. Пушкин не только дал Гоголю сюжет для «Ревизора», но художественный опыт пушкинской драматургии и пушкинская мысль подготовили почву для возникновения новой гоголевской эпохи в истории русской драмы. Весьма вероятно, что в личном общении Пушкин непосредственно высказывал Гоголю те мысли о драме, которые в то время оставались еще в рукописях.

О «МАРФЕ ПОСАДНИЦЕ» М. П. ПОГОДИНА

Когда М. П. Погодин написал историческую драму «Марфа Посадница», Пушкин очень заинтересовался ею и высоко оценил ее, вероятно еще и потому, что считал необходимым поддержать писателя, который, как казалось поэту, был близок ему по общему направлению творчества.

В наброске статьи о «Марфе Посаднице» он хвалит Погодина за то, что тот писал «не по расчетам самолюбия», а «вследствие сильного внутреннего убеждения, вполне предавшись независимому вдохновению...» (7, 217 — 218). По поводу этой драмы Пушкин высказал и важнейшие принципиальные суждения о драматургии, приведенные выше. Эти суждения возникали уже раньше из его собственного творческого опыта, но пьеса Погодина дала Пушкину непосредственный повод высказать созревшие взгляды на законы драмы вообще и исторической драмы в частности.

Тогда-то он и назвал те качества драматурга, которые считал «важнейшими»: беспристрастие, способность увидеть мотивы, движущие каждой из сторон, столкнувшихся в драматическом конфликте. В этом и проявится «добросовестное исследование истины» (7, 218). Пушкин считал, что в целом Погодин выполнил это условие, хотя все же находил в его трагедии и весь-

56

ма существенные недостатки. Он писал Плетневу, что «Марфа Посадница» — «произведение чрезвычайно замечательное, несмотря на неравенство общего достоинства и слабости стихосложения. Погодин очень, очень дельный и честный молодой человек, истинный немец по чистой любви своей к науке, трудолюбию и умеренности. Его надобно поддержать...» (10, 344).

Столь же откровенно изложил свое мнение Пушкин и самому автору. «Марфа» имеет европейское, высокое достоинство [...] Одна беда: слог и язык. Вы неправильны до бесконечности. И с языком поступаете, как Иоанн с Новым городом. Ошибок грамматических, противных духу его усечений, сокращений — тьма» (10, 321). Правда, он тут же несколько смягчил критику, заметив, что лучше эти небрежности, чем чопорность языка. Он похвалил его за сцену с послами, найдя в ней яркое изображение «русской дипломатики», понравились ему картина вече, фигуры посадника, Шуйского, — «это все достоинства — *шекспировского!...* (10,322).

Интерес Пушкина к этой драме вызывала уже сама тема. Главный конфликт он сформулировал так: «падение Новагорода, решавшего вопрос о единодержавии России», «отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании» (7, 218). Пушкина, конечно же, не могли не волновать трагические противоречия истории. Исторически национальное могущество России утвердилось благодаря централизации государства под эгидой самодержавия. Но означало ли это, что новгородская вольность неизбежно должна была погибнуть? — Этот роковой вопрос волновал Пушкина не только как историческая проблема. Ведь он сам был свидетелем трагедии — когда мечты декабристов о вольности pyx-нули под ударом романовского абсолютизма.

Самодержавный властитель — центральный образ трагедии Погодина: «Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины» (7, 219). Новгородцы живут в страхе пред грозящим напором царя, который хочет покорить последний оплот российской вольности, и бояре, окружающие самодержца, покорившиеся его могуществу, которое зиждется на страхе, постоянно боятся его.

Пушкину особенно понравилась сцена с послами, когда Иоанн встречается с новгородцами. В речах царя проявляется его характер политика: «Холодная, твердая решимость, обвинения сильные, притворное великодушие, хитрое изложение обид. Мы слышим точно Иоанна, мы узнаем мощный государственный его смысл, мы слышим дух его века» (7, 219). Другую сторону представляют новгородские послы, отстаивающие принцип политической свободы и независимости. Пушкин в восторге от того, «как угадана дипломатика русского вольного города» (там же). Погодин исторически правдиво показал, что хотя истина и справедливость на стороне новгородцев, это не имеет значения для ис-

57

хода дела: в споре маленькой республики и мощной державы решает не право, а сила. «Иоанн не заботится о том, правы ли они (то есть послы. — *А. А.)* или нет. Он предписывает свои последние условия, между тем готовится к решительной битве» (7, 220). Пушкин подчеркивает, что в арсенале средств такого политика, как Иоанн, немалую роль играет измена. Он представлен государственным деятелем, неуклонно идущим к своей цели. Он сам — живое олицетворение махины власти. Пушкин считал, что Погодин изобразил Иоанна в соответствии с исторической истиной, «без театрального преувеличения, без противусмыслия, без шарлатанства» (7, 221).

Пушкин поддерживал Погодина потому, что видел в нем хоть и не очень сильного, но все же добросовестного соратника. Для самого Пушкина историческая трагедия имела смысл не только как воспроизведение прошлого, но и как познание закономерностей исторического развития народа средствами искусства. Пушкину должно было нравиться и то, что драма Погодина воскрешала память о новгородской вольнице. Правда, она потерпела поражение, а победа досталась самодержавному государству. Но в условиях николаевской реакции иначе и нельзя было бы представить те общественные силы, которые решились противостоять абсолютизму. Ведь и сам Пушкин в «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке» показал, как российское самодержавие одерживает победу над народным бунтом. Неважен был уже сам факт изображения народной революции, хотя бы и неудачной.

Это нарушало заговор молчания, установившийся в русской прессе вокруг самих :понятий свободы и революции. В те годы уже одного намека или упоминания было достаточно, чтобы возбудить общественную мысль, придушенную реакцией. И пушкинское требование объективности в изображении борющихся исторических сил имело не только эстетическое значение для драматургии, но и политическое значение для развития общественного сознания.

Пушкин-художник, реалист и поборник исторической правды неотделим от Пушкина-гражданина, который по праву гордился тем, что в свой жестокий век восславил он свободу.

58

«БОРИС ГОДУНОВ» В ОЦЕНКЕ ОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ

ПЕРВЫЕ ОТЗЫВЫ

После выхода в свет «Бориса Годунова» друзья наперебой спешили уверить Пушкина в удаче. Но поэт не верил им и удивлялся поздравлениям. Он писал П. Плетневу: «Пишут мне, что Борис мой имеет большой успех: странная вещь, непонятная вещь! По крайней мере я того никак не ожидал»1. М. П. Погодину: «Мне пишут из П. Б„ что Годунов имел успех. Вот еще для меня диковинка»2. Е. М. Хитрово: «Вы говорите мне об успехе Бориса Годунова; по правде, я не могу этому верить. Успех совершенно не входил в мои расчеты, когда я писал его»3.

Эти признания свидетельствуют о том, что Пушкин, сознавая необычность своей драмы, не рассчитывал на легкое и быстрое признание ни у читателей, ни у критиков.

Разумеется, он не был равнодушен к тому, как примут его «Бориса Годунова». Но он был готов к тому, что встретит недоброжелательство, непонимание. Он понимал, что создает повод для споров о драме, хотя не был уверен в том, насколько поймут его принципы драматурга даже лучшие критики. «Любопытно будет видеть отзыв наших Шлегелей, из коих один Катенин знает свое дело», — писал Пушкин М. П. Погодину4.

Но как раз Катенин, на которого Пушкин возлагал некоторые надежды, отнесся к новому произведению поэта резко отрицательно. Правда, он скрыл от Пушкина свое мнение и не высказался публично. Однако в частном письме Катенин изложил свое отношение к «Борису Годунову»: «Во многих подробностях есть ум без сомнения, но целое не обнято; я уже не говорю в драматическом смысле; оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски, в разговорах; и в этом отношении слишком много недостает»5. После нескольких частных замечаний о характерах Бориса, самозванца, патриарха. Катенин повторяет: «Словом, все недостаточно, многого нет, а что есть, так esquissée6, что надобно наперед историю прочесть, а кто давно читали позабыл, драмою сыт не будет». Вся драма кажется Катенину

1 *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соя, в 10 томах, т. 10. М., 1966, стр. 381.

2 Там же, стр. 330.

3 Там же, стр. 335.

4 Там же, стр. 330.

5 Цит. по: А. С. *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. М., 1936 (в данном издания, исключительно полно прокомментированном, к сожалению, вышел только один этот том), стр. 458 — 459.

6 Набросано *(франц.).*

59

«ученическим опытом: мало достоинств, большой красоты ни одной, плана никакого, даже недосмотры...» И в заключение: «На театре он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем... Я его сегодня перечел в третий раз, и уже многое пропускал; а кончил да подумал: нуль».

Отзыву Катенина не приходится удивляться. Ведь и «Горе от ума» он воспринял с таким же непониманием. Но личные отношения вынуждали Катенина отказываться от публичной критики Грибоедова и Пушкина. Зато недругов поэта не сдерживало ничто.

Некоторые критические отзывы были написаны в диалогической форме. Газета «Листок» опубликовала «Разговор в книжной лавке». Некий старик высказывает о «Борисе Годунове» такое мнение: «Ну, что это за сочинение? Инде прозою, инде стихами, инде по-французски, инде по-латыне, да еще и без рифм»1. Далее следовали подобные же нападки. В брошюре: «О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности» (1831). Осуждается и стиль пьесы и ее жанровая неопределенность. Неизвестный автор критиковал «дурной вкус» Пушкина и не преминул указать на политически предосудительные места.

Ф. Булгарин опубликовал в нескольких номерах журнала «Сын Отечества» (1831) пространную статью «просвещенного любителя литературы» В. Плаксина, который уже с начала определил исходные принципы своей критики. «...Дух поэта, преобладая над природою, побуждает его к преобразованию сей последней, к произведению существ идеальных» (46)2. Применяя эти принципы идеализирующей поэтики классицизма к драме, Плаксин вещал: «...Драма как изящное произведение требует известной идеи и сообразного оной выражения; она нуждается в стройности целого, в доблести чувствований и помыслов и в приятности форм; как словесное произведение ищет связного течения речи и соблюдения правил языка; как поэзия должна выражать в звучной, в согласно текущей речи мир идеальный. Новее сии условия еще не определяют драмы: она есть последнее высшее развитие изящного; представляет деяния нравственно-духовных существ, которые, вследствие изложенных требований, не могут здесь являться с характерами обыкновенными, каковые мы встречаем повсеместно» (47). Таким образом, критик утверждал именно те представления о драме, которые Пушкин решительно

1 *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., 1935, т. VII, стр. 437.

2 *В Зелинский.* Русская критическая литература о произведениях Пушкина. Часть третья. М., 1888, стр. 46. Другие современные критики пит. также по этому изданию, за исключением источников, указанных в примечаниях.

60

отверг, защищал все то, против чего поэт восстал, стремясь создать драму, предельно близкую к жизни.

Однако Плаксин вовсе не хотел показаться старовером, цеплявшимся за все традиционные правила. Он спешил успокоить читателей. Вовсе нет необходимости придерживаться трех единств. Достаточно одного — единства действия. «Драма может столько обнимать времени, сколько, по естественному ходу дел, чувствования и идеи, как силы, движущие героев, могут сохранять свой характер [...] Место действования подчиняется тем же условиям; впрочем перемена оного ограничивается не одною возможностию, но и необходимостию, проистекающею из характера действия и обстоятельств, в которых находятся лица» (48). Читатель должен был заключить, что перед ним не педант, а действительно «просвещенный любитель литературы». И само собой разумеется, что критик придерживается мнения: «действие драмы должно быть назидательно» (48).

В. Плаксин уверял, что он выше борющихся литературных направлений. Он иронически отзывался о тех, кто «крепко держатся старофранцузской чопорной школы» (49), но не соглашался и с теми, кто «хотят произвести какую-то литературную революцию, полагая, что романтизм не должен иметь ни правил, ни законов» (49), а также с теми, кто не видит различия между поэзией и наукой и поэтому «не отличают поэмы от истории, сатиры от проповеди» (49). Просвещенный критик скорбел, что литература сиротствует, потому что ее «нещадно искажают великие таланты, созданные для того, чтобы возлелеять, возрастить и возвеличить ее» (49).

Пример тому — Пушкин и его «Борис Годунов». Критик признает талант Пушкина, хотя сомневается, правы ли те, кто почитают, его как гения: «Прочитав «Бориса Годунова», стараешься припомнить действие, хочешь остановиться на тех случаях, которые бы, удерживая героев в подвигах доблестных, или увлекая к бедствиям и гибели, беспокоили, тревожили, устрашали читателя, но — не находишь сего. Ищешь сильных, возвышенных чувствований, и — кроме двух или трех мест, принужден остаешься довольствоваться милыми, живыми, верными списками с обыкновенной природы!» (50).

Надо отдать должное В. Плаксину, он верно почувствовал, что в «Борисе Годунове» нет привычных трагических героев, а есть люди, «описанные с обыкновенной природы». Но критику это представляется совершенно противоестественным, нарушающим законы истинной трагедии.

Не удовлетворяет его и композиция: «Драма не имеет ни единства, ни полноты; ибо сначала действующая сила содержится в Борисе, а с четвертой сцены все принимает другой вид; действие проистекает из Самозванца, так, что Бориса уже нет, а драма все еще идет» (52). Критик убежден, что поэт неправ, представляя в драме слишком обширный период времени, ибо это

61

ведет к непоследовательности. Действие начинается, когда Годунов был еще любим народом, потом народ отвернулся от него, а под конец и вовсе предал. В. Плаксин находит, что это недостаток. Пушкину следовало бы избрать лишь один определенный момент в отношении народа к царю и его развернуть в драму. Так уже сам замысел Пушкина — изобразить, переменчивость чувств и симпатий народа представился критику художественным недостатком, нарушающим единство действия.

Отдельные персонажи тоже переменчивы в своих стремлениях: «Действующие лица здесь в начале драмы являются с такими побуждениями и желаниями, которых они после бегут, не терпят» (53). Григорий сначала выглядит просто мечтателем, потом неожиданно оказывается смелым авантюристом. «Борис совсем не имеет характера: он действует несравненно менее, нежели в истории [...]. Посему он нисколько не занимает нас, не возбуждает никакого участия» (53). Второстепенные персонажи не имеют собственных желаний, стремлений и потому тоже не действуют. Некоторые эпизоды лишены прямой связи с основными событиями; с другой стороны, важные события происходят без предварительной подготовки и мотивирования. Из-за недостатка связи между сценами образуется некая «драма в отрывках» (54), в которой постоянно происходят излишние перемены места действия.

Плаксин уверяет, что Борис Годунов не стал у Пушкина трагической фигурой, и пьеса о нем не оправдала надежд на появление настоящей русской трагедии. Эту неудачу поэта он объясняет не плохим сюжетом, не отсутствием таланта, а тем, что «наши писатели теперь подобны новопоселенцам, которые, основав местопребывание свое на пустых необозримых равнинах, не заботятся о том, чтобы, выбрав лучший клочок земли, возделать оный с возможным тщанием, но стараются захватить как можно более полей. Так г. Пушкин, назначив для своей драмы несоразмерный, разнохарактерный период, поставил себя в необходимость изображать несвязные сцены, для последовательной связи которых требовалось великое терпение...» (73).

Так принимали «Бориса Годунова» в консервативном лагере. Однако в других литературных журналах звучали иные голоса. Н. Надеждин, который незадолго до того осудил и «Полтаву» и «Графа Нулина», на этот раз более доброжелательно отнесся к Пушкину.

Н. НАДЕЖДИН

Статья Н. И. Надеждина написана о «Борисе Годунове» в форме диалога, происходящего в светском обществе. Главные собеседники Н. Надоумко (псевдоним Надеждина, которым он подписывал статьи в «Телескопе») и его приятель Тленский, который

62

ранее поклонялся Пушкину, но после выхода в свет «Бориса Годунова» перешел на сторону его противников и недоумевает, к какому жанру отнести драму, изданную без надлежащего объяснительного подзаголовка. Выражая традиционный взгляд, Тленский говорит: «Надобно же, однако, чтобы поэтическое произведение имело определенный характер, по которому могло бы относиться к той или другой категории поэтического мира» (260)1. Надоумко возражает: «Бориса Годунова» нельзя приравнивать ни к одному из канонических типов драмы. Он не «драматическая поэма», не Schauspiel (пьеса), не подобие испанских autos historiales, не хроника в шекспировском духе, ибо «диалогистическая форма составляет только раму, в коей Пушкин хотел воскресить для поэтического воспоминания — говоря собственными его словами —

Дела давно минувших дней,

Преданья старины глубокой...

Это — ряд *исторических сцен...* эпизод *истории в лицах....»* (261). Тленский уверен, что, каков бы ни был жанр, драма требует единства, она должна иметь органическую целость, а «Борис Годунов» оказывается лишен этих качеств. У Пушкина действие продолжается и после того, как умер Годунов, что в «законной» трагедии было бы финалом. Недоумко отвечает: «Дело все состоит в том, что ты не понимаешь надлежащим образом идеи поэта. Не *Борис Годунов,* в своей биографической неделимости, составляет предмет ее, а царствование *Бориса Годунова —* эпоха, им наполняемая, — мир, им созданный и с ним разрушившийся, — одним словом — *историческое* бытие *Бориса Годунова.* Но оно оканчивается не его смертию. Тень могущественного Самодержца восседала еще на престоле Московском в краткие дни царствования и жизни Феодора. Борис умер совершенно в своем сыне. Тогда начался для Москвы новый перелом, новая эра; тогда не стало Годунова...» (261 — 262). Эту мысль Надоумко развивает не в хронологическом плане, а социально-исторически. Ведь Борис по сути начал править еще при жизни Федора Иоанновича, — не следовало ли поэтому начать драму с того времени? Однако, хотя при Федоре фактически правителем был Годунов, в ту пору еще не произошло «никакого изменения в физиономии царства Московского... *Борис* зачал новую жизнь для себя и для Москвы тогда, когда утвердил на себе венец, который прежде держал на главе *Феодора.* С этого времени начинается его историческое существование...» (82).

Политический анализ Надеждина-Надоумко представляет значительный интерес; он, пожалуй, единственный из критиков драмы Пушкина намекнул на ее злободневное значение. Борис

1 *«Н. И. Надеждин.* Литературная критика. Эстетика». М. 1972.

63

был первым царем не по наследству, а по избранию, но царствование его не оправдало ожиданий. Он превратился в тирана, хотя и не такого, как Грозный, который казнил открыто, его «тиранство было тем убийственнее, чем скрытнее и лукавее... Ужасен ропот современников, так верно переданный Пушкиным:

Что пользы в том, что явных казней нет,

Что на полу кровавом всенародно

Мы не поем канонов Иисусу,

Что нас не жгут на площади, а царь

Своим жезлом не подгребает углей?

Уверены ль мы в бедной жизни нашей:

Нас каждый день опала ожидает,

Тюрьма, Сибирь, клобук или кандалы,

А там в глуши голодна смерть или петля?» (262).

За этим следует еще несколько строк, в которых говорится о повсеместном шпионстве, которым занимаются «правительством подкупленные воры». Едва ли можно сомневаться в том, с какой целью Надоумко так цитировал Пушкина. Он явно стремился показать, что в драме Пушкина есть места, намекающие на положение в России после разгрома декабристов: казней больше не было, но все чувствовали гнет, жили под вечным страхом.

Вернемся к истории Бориса и ее трактовке Надеждиным. По мнению критика, драматизм ситуации определяется тем, что в Борисе после вступления на престол произошла «ужасная перемена», и поэт должен был бы это объяснить. «История представляет только действия, совершающиеся на авансцене жизни: поэзия может приподнимать кулисы и указывать за ними сокровенные пружины, коими движется зрелище. Я не говорю, чтобы Пушкин угадал истинную тайну души Борисовой и надлежащим образом понял всю чудесную игру страстей ее. Сердце Годунова требует еще глубокого испытания» (263). Надоумко считает, что нужно решить, был ли Годунов вообще порочен и, став царем, обнаружил злодейство, таившееся в нем ранее, либо он стал злодеем потому, что его власть была неограниченна. Пушкин не придерживается ни одной из этих точек зрения. Поэт занял срединную позицию, и это, по мнению критика, не совсем верно. Однако он признает, что Пушкин обрисовал характер царя последовательно в согласии со своим взглядом на Годунова как человека, совесть которого терзают воспоминания о преступлении.

Но переходя к разбору частностей, Надоумко не обнаруживает уже такой широты. Заключительная часть монолога —

И все тошнит, и голова кружится,

И мальчики кровавые в глазах, —

64

но его мнению, «конечно, слишком жестка: я бы посоветовал ее оставить» (264), то есть убрать из драмы. Когда при известии о появлении Самозванца Борис приказывает: Взять меры сей же час... —

Надоумко замечает: «Вслед за сим, я опять не хотел бы встретить насильственного смеха, коим поэт заставляет Бориса удушать свое смятение в собственных глазах и в глазах Шуйского: смех этот слишком искусствен, притом мы слыхали его в «Коварстве и любви» Шиллера» (264). Прощальная беседа Бориса с сыном, но мнению критика, слишком длинна и чрезмерно дидактична. Однако, несмотря на такие недостатки, все же образ Бориса выразителен, хотя и не вполне самостоятелен: «Борис, под Карамзинским углом зрения, никогда еще не являлся в столь верном и ярком очерке» (265). Это суждение было отнюдь не слишком лестным, ибо взгляды Карамзина на русскую историю считались реакционными. Надоумко, как, впрочем, и многие другие современники Пушкина, был загипнотизирован посвящением драмы памяти Карамзина и, не давая себе труда проверить, полагал, что Пушкин следовал во всем за Карамзиным, тогда как в действительности это посвящение было скорее маскировкой для отнюдь не правоверно-монархической драмы.

Хотя Надоумко в общем скорее защищает, чем осуждает Пушкина, но и он не может принять в трагедии ряд мест и именно те, которые впоследствии были признаны вершинными. Сцена в корчме на литовской границе, в которой действуют колоритные образы Варлаама и Мисаила, по мнению Надоумко, «одна из самых худших сцен *Бориса!* Я не спорю, что бродяги изображены в ней весьма верно, прямо с натуры; и сам на них от души посмеялся. Но — кроме излишества, до которого в некоторых пунктах доведен этот фарс, — его драматическое строение исполнено таких несообразностей, что из рук вон!» (266). Сцена в келье, где Пимен рассуждает о течении истории, сама по себе поэтична, но лишена исторической достоверности; цитируя монолог «Минувшее проходит предо мною», Надоумко говорит: «сии высокие мысли [...] обличают в смиренном *чудовском* отшельнике наследника идей *Гердеровых.* Прекрасно, да — не на месте!...» (268).

Но в целом Надоумко опровергал тех, кто видел в «Борисе Годунове» падение таланта Пушкина. «Поэт только переменил голос: а вам чудится, что он спал с голоса...» (270). Критик чутко заметил появление у Пушкина новой художественной манеры.

И. СРЕДНИЙ-КАМАШЕВ

Отзыв Надеждина был одним из наиболее положительных, и все же в нем заметна двойственность некоторых оценок. Статье И. Среднего-Камашева, напечатанной в «Сыне Отечества»

65

(1831, №№ 40 — 41), тоже присуща двойственность, но, пожалуй, иного рода. Отвергая все предшествующие рецензии на «поэму-трагедию» Пушкина, в том числе и статью в «Телескопе», — характеризуя ее как «нелепую, увертливую, шумливую» (93)1, Камашев начинает с определения общего значения Пушкина. Не разделяя восторгов тех, кто видел в Пушкине великого поэта — «Пушкин никогда не был литературным гением, разумея под этим словом лицо, подобное Данту, Шекспиру, Байрону, Гете...», — Камашев признает, что в России он «первый», он «маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы, и ничем не ниже Виктора Гюго» (94). И в «Борисе Годунове» Пушкин ничуть не слабее, чем в прежних произведениях — «это опять тот же прелестный, цветистый, сильный Пушкин в новой раме драматического рассказа — однако не Дант, не Гете, не творец оригинальный, из души своей, единственно из души почерпающий и мысль и поэтические образы» (94).

Камашев уверяет, что Пушкин никогда не был вполне самостоятелен, — «Борис Годунов» также образовался под влиянием чуждых элементов» (94). Со времени Гердера в европейских литературах возникло историческое направление, укрепленное, с одной стороны Шлегелем, с другой — Вальтером Скоттом. «...Это-то историческое направление века, которого ветви проникли во все края Европы, о котором мы слышали и от Шеллинга, и от И. В. Киреевского2, породило, между прочим, и *Трилогию* Вите, и *Кромвеля,* и *Нельинские вечера,* и, наконец, *Бориса Годунова»* (95).

Камашев находит правильным выбор Пушкиным сюжета. Эпоха Годунова полна драматизма. Одобряет он и форму, избранную Пушкиным: «...Скажут: для чего эта драматическая форма? для чего это смешение и прозы и стихов? для чего эти скачки от царских палат до корчмы на литовской границе? — Все сие доказывает только, что Пушкин постиг мысль, пробудившую поэтический талант его. Яркости цветов, жизни хотел он — и потому старался наблюсти эту цель в самом образе рассказа» (95). Критик вполне одобряет замысел поэта, подчеркивает и то, что он выявляет национальное своеобразие драмы Годунова, и то, что именно эта форма помогает поэту передать специфически русские краски событий и лиц и своеобразный исторический колорит. Борис Годунов предстает «в одежде своего времени — и складки этой одежды сквозят во всех сценах его стихотворения, начиная от пирования бродяг-монахов до пастырского негодования Патриарха» (95). Борис Годунов представлен как «лицо из отечественной истории, окруженное предметами, напоминающими дух того времени, и поэтому в мелочах своих имеющими историческую для нас занимательность» (96).

1 *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. 3, М., 1888

2 См. ниже, стр. 70 — 73

66

Вместе с тем драма Пушкина отнюдь не архаична. «Рельефный стиль его в духе современного направления словесности дышит смелостию и жизнию; его тонкое чувство, по которому он умел слить свою поэтическую, кипучую прозу со стихами, освобожденными от всех оков однообразия, — в полной мере обнаруживает запас талантливости, рисующейся под его *широкою* кистию» (96).

Переходя к эстетическому разбору «Бориса Годунова», Камашев называет три пункта, по которым собирается судить о драме: «жизнь самого события» (97), то есть раскрытие содержания исторической драмы; «характерность лиц» и «народность, эту историческую краску, столько для нас теперь драгоценную» (97).

Сущность драмы Годунова он видит в следующем: «Хитрый вельможа, решившийся на кровавое средство для получения престола, наконец достигает своей цели; но первое действие его есть уже источник всех последующих бедствий, как для него и его семейства, так и для целого народа: ибо как обладатель царства он сосредоточивает в себе судьбу его, в чем заключается и все основание его значительности. Теперь этому царю, этому убийце невинного младенца, как собственное порождение его, становится поперек дороги великанская тень Самозванца, терзает его, губит, производит всеобщий беспорядок и повергает в бездну бедствия целое государство, которое скипелось в Борисе, и с его гибелью должно было выдержать жестокий припадок самой бешеной горячки (97 — 98).

И. Средний-Камашев был «писателем по историческим вопросам», но существо трагедии Бориса Годунова он понимал не в духе новой для того времени исторической науки, а согласно литературным теориям. Если вдуматься в его определение, то можно обнаружить, что историю Бориса Годунова он сводит к трагической личной вине героя. Камашев стоит на точке зрения, весьма далекой от той, которую занимал Пушкин. Естественно поэтому, что пушкинское решение проблемы его не удовлетворяет: «...событие развивается вяло, неясно, сцены взяты не такие, каких ожидал бы читатель, — по большей части они все весьма незначительны» (98). Критику хотелось бы, чтобы каждая сцена была драматична и непосредственно двигала действие, как полагалось в драмах того времени; не находя этого у Пушкина, он испытывает разочарование. Камашев соглашается с Надеждиным-Надоумко, что изображению личности Бориса в драме не уделено достаточно места. Он тоже считал, что во второй части пьесы Самозванец заслоняет Бориса, но при этом отмечает, что и Димитрий «не имеет почти живой физиономии» (99). Камашев тоже упрекает Пушкина, что характер Бориса, мол, остается загадкой, тогда как драматург обязан фантазией восполнять недостаток исторических данных.

Первый вывод резко отрицателен; «Пушкин и здесь таков же, каков он был в прежних своих сочинениях. Взяв мысль бо-

67

гатую, он не раскрывает ее достойным образом, не вводит нас во глубину святилища поэзии, подобно великому Шекспиру; он и здесь, как и везде, поверхностен...» (100).

Рассматривая отдельные характеры, Камашев подчеркивает необходимость взаимодействия характеров и событий. Он настаивает на том, что события должны быть представлены резко, выпукло, благодаря чему только и может обнаружиться нравственная сторона поведения персонажей, и утверждает, что в «Борисе Годунове» «нет ни одного глубокого характера» (100), ибо нет резких черт, выделяющих отдельные образы, ставящих их в явное противоречие друг с другом. Пушкин, по мнению Камашева, нарочно ограничивал характеры, в том числе и самого Бориса Годунова: «Как хорош он, как естественен в этом маленьком объеме, который определен ему сочинителем!» (101).

Камашев по-своему ощутил своеобразие пушкинского метода в изображении характеров. Он верно заметил, что герои драмы лишены преувеличенных черт, что они ведут себя не как «великие», а как обыкновенные люди. Пушкин, дескать, не назначил Борису «развития высшего» (101), то есть не превратил его в необыкновенную личность. Критик признает, что в пределах «обыкновенности» персонажи ведут себя жизненно достоверно; «Какое тонкое притворство, какая очаровательная гибкость видны в первом обращении его (Бориса) к патриарху и боярам» (101); Пушкин делает из Бориса «в половину раскаивающегося преступника; здесь также нет ничего глубокого: но сия неглубокая мысль выражена опять превосходно...» (101). Рассматривая сцену за сценой, Камашев приходит к выводу, что большинство сцен, где представлен Борис, имеют «истинно художническое достоинство, хотя они и не носят на себе признаков глубокой поэзии» (103). Самозванец «также везде довольно хорош. Он незначителен, как и Борис...» (103). Второстепенные персонажи, естественно, тоже не обладают значительностью. На этом фоне выделяется одна Марина Мнишек — лицо «неестеественное, фантастическое, уродливое» (101), и она такова именно в силу резкости черт, приданных ей. В этом отношении она выпадает из общей тональности произведения, из его ровного тона. Камашев понимает: намерение Пушкина было именно в том, чтобы избежать резких черт, слишком ярких красок, но критик не видит достоинства в таком методе. Поэтому его вывод опять неутешителен: «Пушкин везде почти превосходно выполнил то, что он взял на себя вследствие основной своей мысли; но что он слишком мало предположил к выполнению, это всегда будет его виною» (103). У Камашева хватило критического чутья, чтобы понять хотя бы отчасти замысел Пушкина. Но его литературный вкус не принял пушкинский метод: критик считал, что поэт сделал гораздо меньше, чем должно. Он также находил в драме такие недостатки, как «излишний местами лиризм в разговоре действующих лиц и чрезмерная иногда охота их к рассуждениям» (103).

68

Единственное, в чем Камашев не обнаружил погрешностей, — «исторический колорит Бориса Годунова. В этом отношении Пушкин — совершенство» (104). Он хвалил также язык драмы.

Характеризуя в целом «Бориса Годунова», Камашев сопоставлял его с «Евгением Онегиным». Роман в стихах — картина частной жизни, а историческая драма — «Онегин высшего объема» (105), картина народной жизни. В появлении «Годунова» он видел несомненный прогресс, но это было первое произведение в новом роде, и этим объясняются его недостатки.

А. ДЕЛЬВИГ. П. ШАЛИКОВ. С. ГЛИНКА

Надеждин и Камашев одобряли Пушкина главным образом за обрисовку внешних исторических условий действия. А. А. Дельвиг в «Литературной газете» безоговорочно приветствовал «Бориса Годунова» как новый важный шаг в творческом развитии поэта. Дельвиг считает трагедию зрелым художественным созданием, обозначившим переход «от поэзии воображения и чувств к поэзии высшей, в которой вдохновенное соображение всему повелитель»1. Дельвиг писал, что Пушкин выдержал в своем произведении единство действия; в центре всего — Борис, и вокруг него развиваются события. В противоположность критикам, находившим фигуру Бориса вялой, Дельвиг утверждал, что он «не только выдержан нашим поэтом, но еще как будто помощию увеличительного стекла придвинут к нам. Мы видим самые тайные изгибы сердца его и везде признаем подлинность нами видимого. Пушкин в минуту восторга, кажется, снова пережил всю жизнь этого самовольного Эдипа нашей истории и ни одной строкой, ни одним словом нас не разочаровывает»2.

В кратком отзыве Дельвига существенно не только общее одобрение, но и то, как он выделил главные художественные достоинства «Бориса Годунова». Дельвиг правильно определил значение трагедии как принципиально нового явления в творчестве Пушкина. Он увидел, как тщательно продуманы и общий план, и отдельные части. Вопреки критикам, которые находили в «Борисе Годунове» только набор не связанных друг с другом сцен, он утверждал глубокое внутреннее единство драмы. Годунов, по мнению Дельвига, подлинный трагический герой, сравнимый с Эдипом; это уподобление, должно быть, имело в виду и то, что как у Софокла, так и у Пушкина трагическая вина героя обнаруживается постепенно.

1 «Литературная газета», 1831, № 2, стр. 15 — 16. Цит. по: *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VII. М., 1935, стр. 456.

2 Там же.

69

А. Дельвиг, однако, не развернул подробной аргументации. Он ограничился несколькими скупыми, хотя и достаточно четкими определениями.

К. Шаликов в «Дамском журнале» (1831, ч. 33, № 6) характеризовал «Бориса Годунова» как творение необыкновенное, в буквальном смысле слова «на нем лежит особенная, или, лучше сказать, собственная печать, подобная микельанджеловой печати на бессмертном куполе знаменитого римского храма, — печать таланта неустрашимого, всемогущего» (40)1. Шаликов писал, что «Борис Годунов» одно из тех «нового рода сочинений», которому еще нет названия, и высказывал надежду, что драма Пушкина «будет началом новой классификации» (41).

Шаликов приглашал читателей всмотреться «в сердца и умы действующих лиц; в колорит и перспективу картин общих и частных; в тайные пружины страстей и намерений; в основу и разнообразие положений, уготовляющих великие происшествия; в глубину и оттенки характеров, тонкими или резкими чертами отделяющихся один от другого; в неожиданность случаев, кажется, не автором, но самим жребием предназначенных; наконец, в язык, столь соответственный времени и столь свойственный каждому на той сцене, которую он занимает...» (40).

В том же журнале вскоре появилась еще одна заметка (1831, ч. 33, № 10) — С. Глинки. Он тоже отказывался как-либо классифицировать «Бориса Годунова». Пушкин «не назвал произведения своего ни трагедиею, ни драмою и никаким известным именем, относящимся к драматическим сочинениям. Но дело не об имени, а о том: видите ли вы старину; видите вы те лица, которые тогда действовали; слышите ли вы их речи? прошедшего нельзя переиначить. Следственно: если Пушкин силою очарования так увлек вас в прошедшее, что вы на время забыли настоящее, то он, как мне кажется, достиг цели своей» (42). Рецензия С. Глинки написана в форме диалога. Когда собеседник спрашивает автора, классицизм ли это или романтизм, тот не дает ответа, считая, что не в определениях суть, а в том, что драма увлекает.

И. КИРЕЕВСКИЙ

В защиту Пушкина выступил в своем журнале «Европеец» (1832, ч. 1, № 1) И. В. Киреевский, опубликовав «Обозрение русской литературы за 1831 г.».

Он начинал с общих вопросов. «Каждый народ, имеющий свою трагедию, имеет и свое понятие о трагическом совершенстве. У нас еще нет ни того, ни другого» (146). Правда, одно время было принято считать, что Озеров создал образец русской

1 *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. 3.

70

трагедии, но увлечение этим писателем быстро прошло. Поскольку, таким образом, оказалось, что своей трагедии нет, возник вопрос: по какому из существующих образцов ее надо создавать? следует ли ориентироваться на один из иноземных образцов или составить из их смеси особую разновидность трагедии?

Киреевский считает естественным, что «в каждом народе рождению собственной словесности предшествовало поклонение чужой, уже развившейся. Но если первые поэты были везде подражателями, то естественно, что первые судьи их держались всегда чужого кодекса и повторяли наизусть чужие правила, не спрашиваясь ни с особенностями своего народа, ни с его вкусом, ни с его потребностями, ни с его участием. Не менее естественно и то, что для таких судей лучшими произведениями казались всегда произведения посредственные; что лучшая часть публики никогда не была на их стороне, и что явление истинного гения не столько поражало их воображение, сколько удивляло их ум, смешивая все расчеты их прежних теорий» (146 — 147).

Все это относилось и к судьбе «Бориса Годунова»; Киреевский убедительно доказывал, что критерии противников Пушкина основаны либо на правилах поэтики классицизма, либо на программе романтиков, например, Шлегеля. «Привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они в трагедии Пушкина не только не заметили, в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли, в чем состоит ее содержание» (148). Резюмируя изложенные выше их критические мнения, Киреевский все решительно оспаривал.

По его мнению, трагедия Пушкина обладает глубоким внутренним единством, охватывающим все частности созданной им картины. Центральная идея «Бориса Годунова» — последствия цареубийства: «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок» (149). Вот почему ошиблись критики, искавшие сущность трагедии не в том, в чем она действительно заключается. Неверно было искать «главного» героя. Ведь главная суть не в Борисе и не в Самозванце, даже не в изображении жизни народа. И то, и другое, и третье лишь элементы, причастные к общей идее. Это драма о хаосе, который вносит в мировой порядок преступление Годунова: «...убиение Димитрия с его государственными последствиями составляет главную нить и главный узел создания Пушкина» (149). Поэтому неверно было требовать, чтобы Пушкин сосредоточил внимание на психологических последствиях убийства в сознании героя; Пушкин не собирался подражать «Макбету» Шекспира. Чтобы понять трагедию, созданную русским поэтом, надо отка-

71

заться от предрассудков, навеянных отжившими литературными теориями, надо найти мерила для трагедии в ней самой.

За этим следует простое, но поразительное по меткости наблюдение, ускользнувшее от всех остальных критиков. «Большая часть трагедий, особенно новейших, имеет предметом дело совершающееся или долженствующее совершиться. Трагедия Пушкина развивает последствия дела уже совершенного, и преступление Бориса является не как *действие,* но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении неправедно царствовавшего дома» (149 — 150).

Таким образом, движущей силой произведения является не отдельное событие, не отдельный герой, а идея неправедности убийства, совершенного ради захвата власти. Рассуждая об идее трагедии Пушкина, И. Киреевский едва ли мог забыть тот факт, что и Александр I был виновен в смерти своего отца. Никакие благие намерения не могут оправдать того, кто добывает власть с помощью убийц. Власть, основанная на преступлении, не может привести к благоденствию; одно преступление порождает другое; если нравственные основы подорваны в самом источнике власти, это ведет к растлению государства, общества, народа. Киреевский писал: «Это постепенное возрастание коренной мысли в событиях разнородных, но связанных между собой одним источником, дает ей характер сильно трагический и, таким образом, позволяет ей заступить место господствующего лица, или страсти, или поступка» (150).

Киреевский считал, что «Борис Годунов» близок по духу античной трагедии, а среди трагедий нового времени ему сродни «Мессинская невеста» Шиллера, «Фауст» Гёте, «Манфред» Байрона. Эта мысль Киреевского не получила развития в последующей критике. Трагедию Пушкина с течением времени стали понимать как произведение реалистическое и анализировали мотивы поступков и общий характер действия в свете законов государственно-политического развития. Киреевский же относил «Бориса Годунова» к тому роду, который принято называть драмами идей или философскими трагедиями. Их характерная особенность в том, что в них «развивается воплощение мысли» (150), утверждаются определенные философские или нравственные идеи. В таких пьесах нет *«ощутительной* связи между сценами» (150). Происходит не развитие события, а развитие идеи, воплощенной в драматических ситуациях. Объяснив так «Бориса Годунова», Киреевский, однако, счел нужным оговорить, что не настаивает на сходстве трагедии Пушкина с пьесами Шиллера, Гёте и Байрона. Общего у них лишь то, что ни одну не следует рассматривать как пьесу, непосредственно воспроизводящую натуру.

72

А если это так, считает критик, to нечего удивляться, что драма Пушкина не была понята. Драма идей или философская трагедия была вообще чужда русской литературе того времени. «Если бы Пушкин вместо Годунова написал эсхилловского Прометея, где также развивается воплощение мысли и где еще менее ощутительной связи между сценами, то, вероятно, трагедия его имела бы еще меньше успеха и ей не только бы отказали в праве называться трагедией, но вряд ли бы признали в ней какое-нибудь достоинство, ибо она написана явно против всяких правил новейшей драмы» (150).

Киреевский писал, что публика читающая и театральная — это вовсе «не народ, наслаждающийся безотчетно» (150), а люди, считающие себя образованными. Эти господа, — пишет он, — *«наслаждаясь,* хотят вместе *судить,* и боятся прекрасного-непонятного, как злого искусителя, заставляющего чувствовать против совести» (150). Не всякое искусство доступно этой публике, она неспособна искренно наслаждаться прекрасным, потому что торопится судить, не понимая в полной мере того, о чем судит.

Критик упрекал и автора. «Конечно, в *Годунове* Пушкин выше своей публики; но он был бы еще выше, если бы был общепонятнее» (151).

Статья Киреевского была оригинальна по основной мысли, но также не объяснила сущности драмы Пушкина. Весьма спорным было сопоставление реалистической социально-философской трагедии русского поэта с драмами веймарских классиков Гёте и Шиллера и с романтическими трагедиями Байрона. Но Киреевский хотел объяснить «Бориса Годунова» не на основе прежних теорий; он искал объяснения формы в характере самой драмы. Однако и ему не удалось найти удовлетворяющее определение новаторского характера «Бориса Годунова».

Еще не зная всех отзывов, Пушкин писал Нащокину: «Если бы ты читал наши журналы, то увидел бы, что все, что называют у нас критикой, одинаково глупо и смешно. С моей стороны я отступился; возражать серьезно невозможно, а паясить перед публикою не намерен. Да к тому же ни критики, ни публика не достойны дельных возражений» (21 июля 1831 года). У Пушкина были основания так относиться к критике. Он слишком часто встречал непонимание, подчас даже у тех, кто его хвалил. Суждения, приведенные выше, не назовешь ни глупыми, ни бессмысленно придирчивыми. Такие рецензии тоже были, но здесь они не процитированы. Однако даже наиболее продуманные статьи оставались далеки от понимания тех творческих стремлений Пушкина, которые получили выражение в его высказываниях, изложенных в предыдущей главе. Тем не менее споры о «Борисе Годунове», столкновение разноречивых отзывов о драме Пушкина были, несомненно, плодотворны для развития теории драмы.

73

Н.А. ПОЛЕВОЙ И ТЕОРИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Среди отзывов о пушкинской трагедии особого внимания заслуживает статья Н. А. Полевого. Этот поборник романтизма много раз выступал рьяным защитником Пушкина от литературных консерваторов.

Появление «Бориса Годунова» Полевой отметил небольшой заметкой в своем журнале («Московский телеграф», 1831, № 2). «Борис Годунов» охарактеризован как «великое явление нашей словесности, шаг к настоящей *романтической* драме, шаг смелый, дело дарования необыкновенного». Критик и здесь ставил Пушкина выше всех современных русских поэтов.

Но он же писал, что если посмотреть на «Бориса Годунова» с высоты европейской литературы, то место Пушкина будет уже не столь высоким. «Борис Годунов», оказывается, только «надежда на будущее, более совершенное. Первый опыт Пушкина в сем отношении не удовлетворяет нас; первый шаг его смел, отважен, велик для *русского поэта,* но не полон, не верен для поэта нашего века и Европы... В «Борисе Годунове» он еще не достиг пределов возможного для его дарования» (442).

Не разбирая драмы, Полевой все же упрекнул Пушкина в том, что тот следовал за Карамзиным. «Детское раболепство перед Карамзиным делает честь памяти и сердцу, но не философии поэта!» (442).

В этой заметке Полевой обещал позднее разобрать трагедию подробнее, но не торопился. И только когда уже полемика вокруг «Бориса Годунова» давно закончилась, он, наконец, выступил с подробной статьей («Московский телеграф», 1833, ч. 49, №№ 1 и 2). К тому времени его первая заметка позабылась. А между тем она уже содержала ядро его суждений о «Борисе Годунове».

В пространной статье Н. А. Полевой начинает издалека. Широкими мазками он набрасывает картину развития всей европейской литературы вплоть до романтизма. После Белинского такие критические панорамы уже никого не удивили бы, но, когда писал Полевой, подобные статьи были еще внове и выглядели весьма внушительно: суждение о Пушкине выводилось из опыта международного литературного развития, вершиной которого объявлялся романтизм, тогда еще только начинавший утверждаться и признанный отнюдь не всеми. Но Полевой уже возвещал его победу. «Сквозь классицизм, сквозь ветхую кучу

1 Цит. по: *А. С. Пушкин. Полн.* собр. соч., т. VII, стр. 441 — 442.

74

дряхлых имен, которыми загораживают они вход романтизму, видим этот романтизм самовластным хозяином в классическом доме. Ему еще неловко, неудобно, он еще не привык к новому своему жилью; но погодите: есть старик, который все это уладит, и о котором Карл V говаривал: «Нас двое — я и время» (177)1.

Утверждение романтизма в литературе было связано со стремлением к обновлению литературных жанров. Вспомнив декларацию В. Гюго, утверждавшего в предисловии к «Кромвелю» (1827), что новейшему времени в наибольшей степени соответствует драма, Полевой возражал, доказывая, что эпические жанры столь же свойственны новому веку, как и драма. Лирика, эпос и драма существовали во все века. А для XIX века характерно, по мнению Полевого, не превосходство одного рода литературы над другими, а их смешение, размывание границ между ними. Поэтическая эпопея приобретает драматический характер, роман сливается с историей, история соединяется с драмой. В литературе произошел переворот, но многое еще не определилось окончательно.

Н. Полевой отрицал какие-либо особые формы драмы, присущие романтизму, призывая писателей использовать «все роды, все формы, все выражения, и свобода дается вам совершенная! Творите, как Шекспир, Гете, Шиллер, Вернер; изобретайте свое направление, особенное, самобытное — мы ни в чем не спорим!» (193).

Драматург сам определяет характер драмы, выбирает предмет и форму. Критерием последующих оценок должен служить не гипотетический образец идеальной романтической драмы, а то, в какой мере выполнение соответствует замыслу. И критик, исследуя произведения драматурга, должен решить: «Верен ли он выбранному идеалу создания? Выполняет ли он изящно свою идею в развитии частей?» (192). Иначе говоря, писатель сам является своим законодателем, и о его произведении надо судить по тому, насколько он верен своим законам. В этом Полевой одного мнения с Пушкиным, утверждавшим, как известно, что драматического писателя надо судить только по законам, им самим над собою признанным.

Романтического канона не существует уже потому, что «новая драма еще не произвела ничего векового, великого (исключаем Гетево)» (193). Главные препятствия на пути становления новой драмы: «умничание», теоретизирование, сочинительство вместо вдохновенного творчества и односторонность писателей, увлеченных какой-нибудь идеей, не соответствующей подлинной истории. Так, Гете преобразил старика Эгмонта в молодого, влюбленного героя, мечтающего о славе и свободе, а в пьесах

1 Здесь и далее статья Н. Полевого цит. по кн.: *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. 3-я. М., 1888.

75

Шиллера — «идеальность Макса и германский либерализм Дон-Карлоса повредили сим прекрасным созданиям...» (193). Эти упреки, возникшие сначала в общем плане, потом обернулись против Пушкина. Полевой утверждал, что реальная история существует как бы сама по себе. Есть некая историческая объективность, которую художник не вправе попирать субъективными опытами, превращая исторические сюжеты в средство выражения своей идеи, произвольно навязываемой реальному историческому событию или лицу. Образцом такой исторической драмы, в которой писатель следует истории, подчиняет ей свое воображение, для него был «Вильгельм Телль» и в еще большей степени исторические хроники Шекспира.

Эти утверждения Н. Полевого и сам выбор пьес, которые он считает образцовыми по степени исторической достоверности, свидетельствуют о его политической позиции. Ему нравится драма о победоносном народном восстании швейцарцев и хроника Шекспира «Ричард II», в которой изображается, как восставшие дворяне свергают дурного монарха.

Полевой был убежден, что процесс творчества стихиен. Драматургу не следует мудрствовать. Шекспир для него «уродливый мужик» (209), «невежда и гений. Систем и пиитик он не знает» (193). Полевой уверен, что он бездумно следовал за сюжетами, которые находил в летописях и легендах, и развивал их силой поэтического вдохновения: «...гений Шекспира только вырастил вековые дубы из этих ничтожных семян. Он поливал их волшебною водою своей поэзии, он озарил их молниями великой думы своей. Что ему за дело до системы и философии? Его система в душе, его философия в сердце, его тайна в великой идее, которую угадал его гений» (194).

Опираясь на такой романтический образ поэта, творящего по интуиции, говорящего голосом самой природы и истории, Полевой осуждает субъективизм и рационализм современной драмы. «Наша личность не даст нам покоя, пока не определит предварительно картин, противоположностей, ярких мыслей, *интереса* драмы» (194).

Творческая интуиция должна извлекать из истории идею, составляющую основу события. «Если вы верно отгадали ее, то подробности, местности, характер века, характеры лиц, даже язык их сами собою разовьются перед вами, вы погрешите, может быть, археологически, хронологически, но отнюдь не эстетически» (194). Поэзии и даже исторической драме не нужна внешняя точность описаний. Полевой считает недостатком Альфреда де Виньи желание «слишком строго отдавать отчет местности и приводить все в философскую перспективу [....]. Перспектива у него верна, и мелочи, может быть, отчетливы; но простоты жизни нет, и в огромном, правильном доме его живет система, а не человек» (193). У Гюго Полевому не нравится «старание идти наперекор старому, личные отношения, систематиче-

76

ская мысль смешивать смешное и высокое, излишний лиризм, желание странных противоположностей» (193).

Полевой критически относился ко многим, если не ко всем, явлениям нового искусства, возникавшего у него на глазах. Хотя он и провозгласил, что образцов не должно быть, но все же Шекспир стал для него мерилом оценки всех поэтов. А преклоняясь перед Шекспиром, он принижал творческие искания и открытия своих современников. Если собрать все, что не нравилось критику в современной ему драме, то это будут, с одной стороны, черты индивидуализма, а с другой — элементы реализма, пробивавшиеся в поэтике романтической драмы.

Наконец, переходя к вопросу о форме романтической драмы, Полевой решительно опровергал мнение о том, что она допускает «беспорядочное смешение различных явлений» (206). Правда, романтики отвергли классицистские единства, но неверно думать, будто романтическая драма хаотична. «...Она имеет свои верные, неразрушимые законы» (206). Содержание драмы может быть обширно, включая изображение целой человеческой жизни от рождения до смерти, но это не означает отсутствие организующего художественного начала. Романтическая драма «гибнет без единства; она составляет из целой жизни и из толпы действователей нечто *единое целое»* (206). Но это единство ведет не к статичности, а к динамике, и в этом существенное отличие двух типов драмы: «Классическая говорит — романтическая живет, классическая рассказывает — романтическая действует; та выставляет образчики и прячется — эта расстилает все вполне, и сама является на сцене» (206).

Эта законченная и развернутая концепция была не только умозрительной теорией, но и обоснованием драматургической практики самого Полевого. Последняя, однако, не представляет для нас интереса. Из всех нитей, связывающих теорию Полевого с драматургией его времени, нас интересуют лишь принципы, из которых он исходил в своей критике «Бориса Годунова».

Н. Полевой считает обращение Пушкина к драме закономерным. Он хвалит замысел «создать *драму* северную, историческую» (192), отмечает, что образец тоже выбран правильно — *«шекспирова* историческая драма» (192). Наконец, и «выбор предмета драмы есть также доказательство проницательного гения Пушкина. Мало найдем предметов, столь поэтических, характеров, столь увлекательных, событий разительных, каковы жизнь Бориса Годунова, характер его, странная судьба его самого и его семейства» (195).

Итак, налицо все предпосылки для создания национальной романтической драмы. Но, по мнению Н. Полевого, поэт не достиг цели, опыт оказался неудачным.

Первую и главную причину этой неудачи критик видит в том, что Пушкин следовал не истории, а толкованиям Карамзина, который не понял или не хотел понять перемен, происшедших в те

77

годы на Руси, когда эпоха удельного строя сменилась эпохой централизованного государства: «Князья сделались после того вельможами, властители боярами, Великий князь Царем; политическая борьба с полей междоусобия перешла в палаты царские» (197). Однако полного самодержавия еще не было, и судьбы государства зависели от «аристократии», — так выражался Полевой, — и Борис Годунов принадлежал к этой аристократии. Когда он правил страной при Феодоре, аристократия «позволяла ему богатеть, славиться и властвовать; но и сама, как туча молниями, богатела связями, силою, смутами. Борис перехитрил всех — он попрал ногами аристократию, он сел на престол царский; но с сего часа он обрек себя на погибель» (197 — 198).

Это уже вполне четкая социально-политическая концепция целого исторического периода. Полевой искал в русской истории конфликты, подобные борьбе между феодальной аристократией и абсолютизмом на исходе средних веков в Западной Европе. Он видит источник трагедии Годунова в борьбе политических сил его времени: боярской знати и монархии.

Карамзин не только не видел этого конфликта, но и вообще писал не как историк, считает Полевой. Он театрализировал историю, драматизировал события, прибегая к вымыслам: «...самые нелепые клеветы летописей повторяются, чтобы в Борисе непременно представить убийцу [...]. Для чего это? Для того, чтобы составить разительную картину: мщение божие за кровь невинную. И вот все яркие краски истощены, чтобы явить Бориса сначала сильным, могущим, мудрым, в 1-ой главе XI тома «Истории Госуд. Российского». И словно театральный гром, вдруг разражается над цареубийцею II-я глава того же тома! Будто так бывает в жизни и будто так было и при Борисе? Нет, совсем не так! Риторика, фразы и сущая пустота и несообразность открываются при самом легком взгляде критики на все, что писал Карамзин о событиях в России с 1553-го до 1612-го года...» (199).

Полевой корит Пушкина за то, что он поверил Карамзину, будто Борис Годунов был убийцей Димитрия. Между тем история не сохранила точных доказательств его вины. Пушкину не следовало поэтому настаивать на ней. Он поступил бы вернее, представив это обвинение клеветой. Он выиграл бы в драматизме, «изобрази в драме своей тяжкую судьбу человека, который не имеет ни сил, ни средств свергнуть с себя обвинение перед людьми и перед потомством!» (199).

Полевой видит в судьбе Бориса не драму нравственного возмездия, а политическую трагедию, имеющую своей основой центральный, по его мнению, конфликт эпохи: столковение царской власти с боярской аристократией. Годунов погибает из-за своей политической ошибки. Перед ним было два пути: свирепствовать, наподобие Ивана Грозного, или унижаться, как после Годунова унижался перед аристократией Шуйский. Борис избирает третий путь: «Он думает сначала привязать к себе мудростью, кро-

78

тостью, силою — тщетно! Вокруг него кипят волнения, глухие, тревожные — и Борис принимает жалкую систему полумер (demimesures), самую вредную для прочной власти. Тогда наступает минута перелома» (198). Польша ради политической выгоды решает воспользоваться Самозванцем. Борису следовало решительно подавить выступление противника, но он не сделал этого. «Что заставляло его робеть, не оставлять Москвы, не являться самому к народу и войску, при известной своей отважности, и не принимать смело внешней бури на грудь свою? Аристократия: ее трепетал Борис, не дерзая в это время решиться ни на грозные, ни на милостивые меры; аристократия заставляла его бояться тени, обманывала его, изменяла ему, возмущала умы, отвлекала от Бориса сердца народа» (198).

Н. Полевой подхватывает мысль Киреевского о том, что против Годунова постепенно нарастает всеобщее возмущение; но там, где Киреевскому чудилось действие некоего общего нравственного закона, Полевой видит реальную политическую силу — вражду аристократии к царю. «Клевета безвестная, глухо повторяемая народом, тлеет в душах аристократов, когда имя Самозванца отдается изредка в слухе Бориса [...]. Над головою его умножаются бедствия; аристократия действует — легкий слух превращается в явный говор — Борис губит Романовых, преследует Шуйских — политика Польши обращается на Россию — и что казалось мечтою, делается всесокрушающею действительностью. Какое великое развитие тайн судьбы, какое обширное раздолье для раскрытия характеров, для изображения России, Польши, Бориса, Самозванца, аристократии, народа!» (199).

Н. Полевой считал, что Пушкин, последовав за концепцией Карамзина, потерял возможность воссоздать эти события. Критику нельзя отказать в обоснованности его социологической концепции. Но если бы он отказался от предубеждения и проверил, насколько Пушкин действительно следует Карамзину, то он убедился бы, что поэт во многом отошел от историка. Нужно было слишком увлечься своей идеей, чтобы не заметить, как Пушкин совсем по-иному показывает события, и если в драме сам Борис приписывает все своей личной вине, то из действия видно, что причины его падения в другом. Пушкин развернул широкую картину русской жизни, представил драму Годунова на фоне сложных международных отношений России, словом, до такой степени расширил пределы действия, что оно действительно охватило «Россию, Польшу, Бориса, Самозванца, аристократию, народ». Упрек Полевого опровергается всей драмой.

У Пушкина достаточно выразительно изображено и то, что Полевой считал центральным политическим конфликтом эпохи Годунова, — столкновение монархической власти с аристократией. Но зато Полевой не заметил другого, более важного конфликта, который впервые ввел в русскую литературу Пушкин, —

79

конфликта между народом и всеми властями, будь то царь или бояре. Историческая и социальная концепция Пушкина оказалась более широкой и более глубокой, чем концепция Полевого.

Напомнив, что И. Киреевский полагал, будто сущность трагедии Бориса составляют воспоминания о его преступлении (убийство Димитрия) и мучения совести, Полевой не согласен с тем, что это создает основу подлинной трагедии. Он отрицает виновность Годунова и полагает, что Пушкин не использовал возможности изобразить «самую поэтическую сторону жизни Годунова — неопределенность обвинения в смерти царевича» (203).

Поэтическим сюжетом Полевой называет сюжет мелодраматический. Он считал более правильным представить виновность Бориса загадкой, решение которой составляло бы стержень действия. У Пушкина же нет никакой загадочности: «Если с первого явления нам сказали тайну Бориса, что сделалась вся драма Пушкина? Le dernier jour dun condamné *(Последний день приговоренного к смерти)!* Вместо того, чтобы из жребия Годунова извлечь ужасную борьбу Человека с Судьбою, мы видим только приготовления его к казни, и слышим только стон умирающего преступника» (203). Полевой считает, что Пушкин лишил себя возможности создать эффектную трагедию. По его мнению, из истории Бориса Годунова следовало бы извлечь сюжет для трех трагедий. Одна изображала бы «ненасытного честолюбца, его стремление к трону, его злодейство, цареубийство, ужас сим произведенный, тень царя в лице слабого Феодора, рядом с ним добродетельную сестру Бориса» (204). Эта трагедия должна была завершиться восшествием Бориса на престол, то есть то, что у Пушкина образует начало, должно бы, по мнению Полевого, стать финалом трагедии о воцарении Годунова.

Для второй трагедии Полевой предложил такую фабулу: честолюбец достиг престола и готов «благотворить, быть великодушным при удаче и счастии. Вдруг перст Судеб кладет на него печать проклятия» (204). Следует перечень злосчастий: недород, голод в стране, истощение казны. В атмосферу, накаленную бедами, проникает слух о Димитрии. Происходит вторжение польских войск во главе с Самозванцем: «...гибель и измена на поле битв, гибель и измена в чертогах его (Бориса), и — тогда только страшное сознание излетает из собственных уст его — признание цареубийства!» (204). Полевой уверен, что, пойдя таким путем, Пушкин создал бы нечто равное «Мессинской невесте» Шиллера или «Очищению» Мюльнера.

Так Н. Полевой сам объясняет, с каких позиций он критикует Пушкина, предлагая переработать историю Годунова в романтическую драму рока и возмездия.

Не устраивают Полевого и главные персонажи драмы. Ему хотелось бы видеть людей необыкновенных. Как в Борисе, так

80

и в Самозванце по романтическим канонам должно быть нечто величественное и вместе с тем зловещее. Борису, по мнению Полевого, недостает воли и энергии подлинного честолюбца. Пушкин изобразил его человеком с «робкой совестью, с унылою грустью, с терзанием души» (204), тогда как в представлении критика он должен был бы проявлять неукротимую волю. «Характер Самозванца едва ли вернее и естественнее Борисова; но, по крайней мере, в нем есть жизнь, по крайней мере, он удал, бурен, порывист» (205). Вот, оказывается, чего недостает Полевому, — чтобы герои рвали страсть в клочки! Одна Марина «отцвечена сильно, но без пользы, и мы готовы спросить: что следует из яркого ее очерка?» (205).

Композицию драмы Полевой также находит неудовлетворительной. «Если рассматривать сцены каждую отдельно, то большая часть из них прекрасны — некоторые особливо отделаны полно, мастерски. Таковы: инок Пимен и Самозванец; монахи на литовской границе; речь патриарха в совете; Марина и Самозванец ночью в саду; битва под Новгородом Северским, юродивый и обе сцены эпилога» (202). Другие сцены меньше нравятся Полевому. Однако, как он говорит, вкус может диктовать разное отношение к отдельным эпизодам, тогда как целое оставляет в общем единодушное впечатление: «...у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязанного» (203). Причина в том, что идейная основа драмы неудовлетворительна, она не могла послужить скрепой для произведения. «Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров; нет жизни в подробностях...» (206).

Статью Н. Полевого принято считать частным эпизодом литературной истории данного периода. В действительности ее следует рассматривать как кульминационный момент в борьбе романтизма против реализма в драме. Возможно, современникам статья Н. Полевого казалась продиктованной в значительной мере личными мотивами и вкусами, отчасти даже вызванной литературным соперничеством. По существу же она отражала столкновение двух направлений в драме. Полевой не понял Пушкина. Он продолжал мерить его критериями романтической школы, тогда как Пушкин именно в «Борисе Годунове» перешагнул за пределы этой школы и открывал новый путь для развития драмы. Полевому же казалось, что поэт просто не сумел использовать тех преимуществ, которые открывала ему как драматургу романтическая теория драмы. Поэтому он и корил Пушкина за отсутствие эффектных ситуаций в «Борисе Годунове».

В наших глазах Пушкин уже тогда одержал победу. В глазах современников победа была сомнительной. Романтическая драма еще была на подъеме, и полное значение новаторства Пушкина в «Борисе Годунове» до Белинского не было оценено.

81

Н. И. НАДЕЖДИН

Особое место занимает в критике 30-х годов Н. И. Надеждин (1804 — 1856), одним из первых вставший на путь преодоления романтизма. Свои взгляды на развитие литературы он изложил в диссертации на латинском языке — «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» (1830) — и высказал в двух статьях, напечатанных в «Вестнике Европы» (1830, № 1) и «Атенее» (1830, № 1). Концепцию Н. Надеждина суммировал В. Г. Белинский: «Г-н Надеждин первый сказал и развил истину, что поэзия нашего времени не должна быть ни *классическою* (ибо мы не греки и не римляне), ни *романтическою* (ибо мы не паладины средних веков), но что в поэзии нашего времени должны примириться обе эти стороны и произвести новую поэзию»1.

В период еще продолжавшегося увлечения русского общества романтизмом он утверждал, что будущее отечественной литературы не в романтизме. Это, естественно, вызвало враждебное отношение романтиков. Особенно ополчился Н. Полевой, опубликовавший в своем журнале статью («Московский телеграф», 1830, № 10), в которой осмеял диссертацию Н. Надеждина и обвинил его в плагиате у каких-то второстепенных немецких ученых. Понадобилось время, чтобы отстранить ложные обвинения. Истинное значение Н. Надеждина для литературы и критики впервые показали революционные демократы В. Белинский и Н. Чернышевский, которые чтили память Н. Надеждина и за литературные заслуги, и за то, что он опубликовал «Философическое письмо» П. Чаадаева. Н. Чернышевский считал Н. Надеждина мыслителем, сильно продвинувшим русскую философию. Надеждин, по словам Чернышевского, «пошел далее Шеллинга и приблизился, силою самостоятельного мышления, к Гегелю...»2 Это тем более примечательно, что «Эстетика» немецкого философа еще не была опубликована. Тем не менее, идя своим путем, русский критик, исследуя проблему классицизма и романтизма в историческом аспекте, создал, как определил это советский исследователь, «своего рода *феноменологию искусства»3,* хотя и менее универсальную, чем у Гегеля.

Рассуждая о духе поэзии в целом, Н. Надеждин касается драмы, сопоставляя ее с эпосом и лирикой. Его определение драмы имеет не только формальный, но и культурно-философский характер. Драма, пишет он, «есть поэтическое пред-

1 *В. Белинский.* Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 213.

2 *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, стр. 159.

3 *Ю. Манн.* Факультеты Надеждина. Вступ. статья к кн.: «Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика», стр. 19.

82

ставление того, что происходит *вне,* но так, что в нем очевидно является действующая внутренняя сила. Посему содержание ее составляет внешняя жизнь, как излияние жизни внутренней. И, таким образом, драматическое зрелище будет не иное что, как художественный малый мир, где в малых размерах представляется тот великий ход дел человеческих, который развивается на беспредельном позорище великого мира»1.

Основное содержание античной трагедии — борьба героя, в котором пробудилось стремление к свободе, против неумолимого рока. Сила последнего возбуждала ужас, тогда как смелая борьба и гибель человека, восставшего против судьбы, вызывала сожаление.

В античной комедии главной движущей силой тоже была человеческая воля. Но там она проявлялась не в героическом борении с судьбой, а как своенравие, упрямство, хвастливость. Такое поведение могло вызвать только смех и презрение.

Герой романтической трагедии «сам причина своей судьбы» (210), но зато раздираем внутренними противоречиями. Но не только индивидуальная воля определяет строй романтической трагедии. В ней тоже есть некая высшая нравственная сила, выражающая волю высшего благодатного существа. Такова, по Надеждину, духовная основа испанской и английской драмы в пору их расцвета. Как ни велика власть высшего разума, «человек, — сколько ни впутан в безмерную ткань несокрушимых советов промысла, — сохраняет свою свободную волю целою и невредимою: так что по справедливости можно сказать, что романтическая драма всегда признавала и воспроизводила решительную независимость разумной свободы от уз физической необходимости» (211).

На высотах, достигнутых испанской и английской драмой, искусство удержалось недолго. На смену романтической трагедии пришла трагедия французского классицизма. Но самые основы прежней трагедии были уже подорваны в жизни. Поэтому, как пишет Надеждин, «напрасно французская Мельпомена, наиболее ревновавшая быть верным подобием классической древности, поднималась на ходули, возвышала голос, надувалась из всех сил; напрасно английская трагедия окружалась чудовищами и обливалась кровью: их усилия оканчивались отвращением и скукою. Новейшие немецкие драматурги наконец почувствовали анахронизм эффектов, коих тщетно домогалась новейшая трагедия: они оставили это имя, так явно разногласившее с действительностью; и создали для себя особую раму драматического представления, коей дали имя schauspiel2 и которая заменила собой трагедию на немецком театре» (292 — 293).

1 «Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика», стр. 209.

2 Драма *(нем.).*

83

Означает ли, однако, появление драмы как среднего жанра, что трагедия полностью изжила себя? Сила воли и страсти продолжают существовать и в современном мире, их бурные проявления «принимают трагическую величественность», и отсюда вывод: «И ныне, следовательно, может существовать трагедия как драматическое представление жизни в ее бурных, грозных явлениях, возбуждающих благоговейное уважение к высокому достоинству природы человеческой и вместе глубокое смирение пред вечною и беспредельною мощью, полагающие им таинственный предел, его же не прейдут» (293).

Эти соображения предваряют анализ «Марфы Посадницы» М. П. Погодина, пьесы, которую автор определил как трагедию. Н. Надеждин отказывается признать принадлежность «Марфы Посадницы» к данному жанру. Величественность, которая была присуща действительным событиям, когда погибла новгородская вольность, в пьесе М. Погодина померкла. «Не с треском и громом разваливается здание Новгородской республики под державною рукою Иоанна. Шумит и беснуется чернь, плачут женщины и дети: но этого недостаточно для трагедии. Где этот разгар страстей сосредоточенных, могущественных, непреодолимых, которые можно задушить, но укротить невозможно? Где эти опоры и столпы народности, которое ломаются после тщетного упорства, но погнуться не могут? Новгородское вече, пошумев и побушевав сначала, вступает в переговоры с Иоанном, просит у него милости для Новгорода, который признает *его отчиной,* не может выдержать первой неудачи и смиренно преклоняется перед Иоанном» (293). Лишен трагического величия и царь. Им обладает в какой-то степени лишь Марфа Посадница, но ее героизму не в чем обнаружиться, ибо новгородский народ не мог создать почву для героического поведения.

По мнению Надеждина, отсутствие подлинного трагизма в «Марфе Посаднице» обусловлено не неумением автора, а характером исторического материала, который он обрабатывал. Надеждин был консерватором. Падение Новгорода в его глазах отнюдь не было событием большой важности. Надеждин полемизировал с декабристами, видевшими в Новгороде прообраз республики, задушенной самодержавной властью. Надеждин же этот эпизод русской истории воспринимает всего лишь как «усмирение буйства неблагоразумного и слепого, подобно взятию Запорожской Сечи в новейшие времена, а не катастрофу народности, издыхающей в судорожных потрясениях» (294). Такова политическая подоплека надеждинской критики «Марфы Посадницы».

При всей живости и занимательности действия, подлинно русском колорите в пьесе нет достаточного разнообразия характеров. Но это еще не все. По мнению Н. Надеждина, автор совершил большую ошибку, поставив в центр действия расчетливого эгоиста Андрея Борецкого, ибо это нарушает нравственную основу данной драмы. Однако, при всех недостатках, Надеж-

84

дин признает «Марфу Посадницу» значительным явлением русской исторической драмы.

Здесь уместно вспомнить, что, разбирая «Бориса Годунова», Надеждин также не признал это произведение ни трагедией, ни драмой, ни даже хроникой в шекспировском духе. Для него это был «эпизод истории в лицах». Сведя вместе высказывания критика об этих двух исторических драмах, мы можем сказать, что Надеждин чутко отметил трансформацию драмы, заключавшуюся в отходе от канонической формы трагедии и в появлении пьес иного рода, для которого критик еще не нашел полного определения. Во всяком случае тенденцию развития драматического искусства Надеждин определил совершенно правильно.

Взгляды Надеждина определили и позицию «Молвы» в отношении к комедии. Сказалось это в реакции на новые явления в этом жанре.

В начале 30-х годов Эраст Перцов написал комедию «Андрей Бичев, или Смешны мне люди». В предисловии он высказал мысль о том, что комедии, основанные на любовной интриге, утратили интерес. «Молва», редактируемая Н. Надеждиным, откликнулась на пьесу одобрительной рецензией2, автором которой как считает Ю. Манн, был, по-видимому, сам Н. Надеждин. Э. Перцов самоуверенно утверждал, что он первый отказался от любовной фабулы. На это рецензия возражала указанием на Аристофана, у которого тоже еще не было сюжетов любовного характера. Но в главном «Молва» поддержала Э. Перцов: «хорошо освободить сию важную отрасль драматической поэзии от условного стеснения ее в узких рамках *волокитства* и сделать комедию, как весьма справедливо выражается сочинитель, представлением *прозы житейского назначения человека со всеми ее подробностями и со всею пошлостью;* но надобно, чтобы эта проза на сцене двигалась, как настоящая жизнь, а не ограничивалась одним звоном слов, одной декламацией»3.

Здесь особенно ясно выражено стремление выйти за пределы романтической традиции и классических образцов комедии к подлинной жизни с ее многообразными интересами — прежде всего практического характера. Если и не сам Н. Надеждин был автором рецензии, то, будучи редактором «Молвы», он несомненно разделял мысли, выраженные в ней и совпадавшие с его стремлением утвердить возможности искусства иного, чем романтизм или классицизм.

В этих забытых высказываниях предвосхищена мысль, которую впоследствии разовьет Н. Гоголь. Это вовсе не означает прямой зависимости Н. Гоголя от его предшественников. Он мог

1 См. выше, стр. 63.

2 «Молва», 1833, № 113.

3 Цит. по статье Ю. Манна в кн.: «Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика», стр. 31. Курсивом рецензент «Молвы» выделил слова Эраста Перцова.

85

знать или не знать эту статью, — это не существенно. Думается, что прав Ю. Манн, когда пишет: «...Проблема, что называется, была в воздухе, отражаясь в сходных настроениях и мыслях автора «Андрея Бичева», рецензента «Молвы», наконец, автора «Ревизора» (32).

Потребность в драме нового типа действительно назрела. Как мы видели, по мнению Н. Надеждина, «Горе от ума» не удовлетворило этой потребности в полной мере (см. стр. 29 — 30). Ответом на запросы современников явилась новаторская драматургия Гоголя. Не приходится удивляться, что надеждинская «Молва» сочувственно отнеслась к появлению «Ревизора» и доброжелательно оценила московскую премьеру комедии Гоголя (1836, № 9, стр. 250 — 264). Рецензия была подписана инициалами А. Б. В. Исследователи приписывали ее разным лицам — Л. Крестову, Н. Селивановскому, В. Белинскому. Недавно С. Осовцев убедительно доказал авторство самого редактора «Молвы» Н. Надеждина 1.

Написанная в тоне явного сочувствия Гоголю, статья содержит не столько разбор комедии, сколько характеристику московской постановки, которую критик находит недостаточно удовлетворительной. Даже М. С. Щепкин в роли Городничего не вполне ему понравился. Рецензент подчеркнул социальный смысл комедии, весьма выразительно показав, что существо пьесы было совершенно чуждо «публике высшего тона», заполнившей зал Малого театра. Направляя критические стрелы против московской аристократии и петербургских критиков комедии — Булгарина и Сенковского, он писал: «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна, и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи; но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано» (474).

Для Н. Надеждина «Ревизор» — произведение большой обобщающей силы, он называет его «русской, всероссийской пьесой» (474), подчеркивая типичность созданных Гоголем образов и те горькие выводы, к которым побуждает эта совершенно безнадежная картина русской действительности. Зрители-аристократы и высшие чиновники, пишет Надеждин, «вряд ли почувствуют наслаждение видеть в *натуре* эти лица, так для нас страшные, которые вредны не потому, что сами дурно свое дело делают, а потому, что лишают надежды видеть на местах своих достойных исполнителей распоряжений, направленных к благу общему» (475). Как видим, отвергая идею преобразования общества, Н. Надеждин тем не менее был далек и от безоговорочного приятия существующего строя.

1 *С*. *Осовцев. А. Б. В.* и другие. — «Русская литература», 1962, № 3.

86

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ

Одним из первых историков и теоретиков русской драмы был П. А. Вяземский. Выше мы познакомились с его мнением о «Горе от ума» (стр. 30 — 31). Друг Пушкина, Вяземский в 1820-е годы разделял передовые стремления русской дворянской интеллигенции. Впоследствии он примирился с самодержавием и занял видное место в правительственной бюрократии в качестве товарища министра просвещения и руководителя цензуры.

Начав литературную деятельность еще в 1810-е годы, Вяземский выступал как критик, стремившийся осмыслить традиции русской драмы и поиски новых путей в трагедии и комедии. В статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817) Вяземский дал широкую картину русской драмы, начиная со второй половины XVIII века. А. Сумарокова критик характеризует как зачинателя многих видов литературы и родоначальника русской трагедии. Ему «предназначено было судьбою проложить у нас пути к разным родам сочинений, но самому не достигнуть ни одной цели. Как Моисей, он навел других на Обетованную землю, но он сам не вступил в ее границы» (I, 30)1. Явившийся следом за Сумароковым «Княжнин как трагик заслуживает более укоризн, не имея блестящих достоинств, вознаграждающих за ошибки в его комедиях» (I, 31). Герои трагедии Княжнина оставляют зрителей холодными и безучастными. Между тем именно сочувствие страданиям героев составляет главный эффект трагедии. «Я часто слыхал рукоплескания, заслуживаемые стихами трагедий Княжнина; но, признаюсь, не видал никогда *в* глазах зрителей красноречивого свидетельства участия, принимаемого сердцем их в бедствиях его героев или героинь; не видал слез, невольной и лучшей дани, приносимой трагическому дарованию от растревоженных чувств сострадания или страха обманутого воображения» (I, 31). Эта тирада как нельзя лучше характеризует позиции, с которых Вяземский судит о просветительской трагедии XVIII века. Язык критика выдает его приверженность к сентиментализму. Растроганность, слезливое сочувствие героям и героиням, конечно, не могли быть присущи классицистской трагедии XVIII века. Между тем Вяземский требовал от искусства прошлого века, чтобы оно отвечало требованиям нового времени. Поэтому его суд над трагедией XVIII века был суров — он не прощал ей рассудочности: он отдает

1 Л. Л. *Вяземский.* Полн. собр. соч., т. I — XII. СПб., 1878 — 1896. Далее в тексте в скобках указываются номер тома и стр.

87

должное «звучности стихов, блестящему выражению, сильным изречениям, сохранению некоторых условий искусства, но тайна трагедии не была еще постигнута» I, 32).

Вяземский видит в Озерове писателя, «начавшего новую эпоху в истории трагического нашего театра» (I, 25). И далее: «Явился Озеров — и Мельпомена приняла владычество свое над душами» (I, 32). Благодаря Озерову на сцене русского театра прозвучал голос самой музы трагедии, «голос ее, повелевающий сердцу, играющий чувствами [...]. В первый раз увидели мы на сцене не актеров, пожалованных по произволу автора в греческих, римских или русских героев и представляющих нам галерею портретов почти на одно лицо, которое узнавать надобно было по надписи» (I, 32).

Вяземский исследует затем весь путь, пройденный В. А. Озеровым. Как известно, первая оригинальная трагедия Озерова «Эдип в Афинах» была написана на античный сюжет. В связи с этим Вяземский смело заявляет: «Вернейшее подражание древним трагикам, согласно с правилами, которые они завещали нам своим примером, было бы не подражать им; можно решительно сказать, что они никогда не избрали бы для своих творений содержания, совершенно чуждого народу своему и образу его мыслей» (I, 35). )

Возвращаясь к своей излюбленной мысли, имеющей для него важнейшее принципиальное значение, Вяземский еще раз формулирует сентименталистское понимание жанра трагедии: «...трагедия, которая творит из нас не холодных слушателей отдаленного повествования, а, обманывая нас, делает созерцателями и участниками действия, не должна ли, чтобы совершенно овладеть вниманием души нашей, представлять нам лица знакомые и пробуждающие в нас великие и священные воспоминания?» (I, 35 — 36). Прибегая к сравнению, Вяземский уподобляет эпопею пейзажу, «а трагедию картине семейственной, которой живейшие права на сердце наше основаны на отношениях частных» (I, 36). Такая концепция трагедии противоположна просветительской теории, боровшейся за гражданственность.

Вяземский находит наиболее полное воплощение своего принципа в образе озеровской Антигоны, в которой он видит «пленительный образец дочерней любви, трогательное сочетание нежности и твердости, чувствительности и благородного презрения к бедствиям; одним словом, счастливое соединение всех женских добродетелей» (I, 38).

Есть, однако, у Озерова недостаток, общий с трагиками XVIII века, — слишком наивное изображение злодеев, которые сами признаются в своих пороках и тут же осуждают их, дабы зритель ненароком не усвоил дурные нравственные понятия. Таков у Озерова образ Креона в «Эдипе в Афинах». «Злодеи, гордящиеся своими преступлениями и с отвратительным чисто-

88

сердечием судящие себя беспристрастно, как судии посторонние, не находятся ни в природе, ни в произведениях гениев, ей подражавших...» (I, 37). Создание подобных образов — следствие художественного бессилия. Искусство не требует словесного осуждения порока. Достаточно, чтобы художник наглядно изобразил «разительною и твердою кистию характер предполагаемый» (I, 37), а зритель уже сам догадается, что представляет собой данный персонаж в нравственном отношении.

Вяземский рассказывает, что Озеров, первоначально предполагавший завершить трагедию гибелью Эдипа, предпочел другой финал — «холодную смерть Креона в угождение ложному правилу, проповеданному нам новейшими трагиками, что нравственная цель трагедии должна быть казнь порока и торжество добродетели» (I, 38 — 39). Вяземский отвергает классицистское и просветительское понимание трагедии, противопоставляя ему сентименталистский взгляд: «Но трагик не есть уголовный судья. Обязанность его и всякого писателя есть согревать любовию к добродетели и воспалять ненавистию к пороку, а не заботиться о жребии и приговоре Провидения» (I, 39).

В «Фингале», основанном на сюжете из Оссиана, Озеров, по мнению Вяземского, нашел более родственную себе атмосферу, северная природа, воспетая Оссианом, сродни русской, а герои подобны древним предкам россиян — «горели тем же мужеством, имели ту же простоту в нравах [...], свойства сих однородных диких сынов севера отлиты были природою в общем льдистом сосуде. Самый язык наш представляет более красот для живописания северной природы» (I, 41).

В «Фингале» есть отступление от классической композиции трагедии: в нем три акта вместо обязательных пяти. Вяземский поддерживает эту смелую для того времени новацию.

Однако, при всех поэтических достоинствах, которые Вяземский находит в «Фингале», произведение, по мнению критика, не является в полной мере драматическим: ««Фингал» Озерова может скорее почесться великолепным трагическим представлением, нежели совершенною трагедиею» (I, 41). Сила произведения в лиричности. «Фингал» — образцовое творение сентиментализма, ибо Озеров «сочетал в одной картине свежие краски добродетельной страсти, владычествующей прелестью очарования своего в сердцах невинных, с мрачными красками угрюмой и кровожаднейшей мести, и хитрость злобной страсти с доверчивою смелостию добродетельной молодости» (I, 42). Такова драматическая сторона этого произведения, что же касается поэтической, то «трагедия «Фингал» — торжество северной поэзии и торжество русского языка, богатого живописью, смелостию и звучностию» (I, 42).

Характеризуя «Димитрия Донского», Вяземский отмечает, что произведение возникло в то время, «когда взоры России устремлены были на борьбу храбрых сынов ее с силою грозного

89

врага, готовившего цепи рабства Европе» (I, 43). Разбирая трагедию, он, однако, показывает, что гражданско-государственные мотивы не заняли в трагедии главного места. Образ героя значительно снижен Озеровым: «увлеченный романическим воображением, он нанес преступную руку на самый исторический характер Димитрия и унизил героя, чтобы возвысить любовника» (I, 44). Озеров был последователен в своем сентиментализме и выдвинул личные чувства героя на первый план. Вяземский не согласился с ним.

Вопрос об изображении Димитрия Донского Озеровым критик связывает с общим принципом обрисовки исторических лиц в художественных произведениях. Не знаю, был ли знаком Вяземский с «Гамбургской драматургией», но его решение проблемы отражает концепцию Лессинга. По мнению Вяземского, трагику «позволено изменять истории в подробностях и по желанию своему переносить героя за двадцать лет вперед или назад в его жизни, забывать о семейственных связях его; но характер исторический героя должен быть для него святынею, до которой не может он дотрагиваться своенравною рукой» (I, 44). Далее следует пример, показательный для политических настроений Вяземского: «Трагик, представивший нам тирана благотворителем своих подданных, или друга свободы рабом пресмыкающимся, равно виновен перед историею и перед трагедиею» (1, 44).

Вяземский упрекает Озерова за нарушение существенной правды о Димитрии Донском. Его характер, как он представлен в трагедии, лишен национально русских черт и не отвечает образу государственного деятеля вообще. Образ Димитрия лишен цельности, ибо Озеров, «будучи как бы в распре с самим собою, попеременно водит Димитрия от стыда к торжеству, невольно привязывает нас к его участи и, побеждая сердце на зло рассудка, заставляет осуждать его слабости и принимать в них живейшее и господствующее участие» (I, 45).

Высшим образцом драматургии Озерова Вяземский считал «Поликсену», но не обосновал оценку достаточно ясно. Он хвалит содержание и красоту стихов, не объясняя трагического принципа пьесы.

Характеризуя драматургию Озерова в целом, Вяземский подчеркивал ее существенное отличие от классицистских пьес Княжнина и Сумарокова. Вместе с тем он отделял Озерова и от драматургов более позднего поколения, продолжавших следовать отжившим принципам рационалистического классицизма. По его словам, трагедии Озерова «уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому,* который принят немцами от испанцев и англичан» (I, 49).

Переиздавая статью пятьдесят лет спустя, Вяземский, рассказывая о своих спорах с Пушкиным по поводу Озерова, признается: «более всего Пушкин не прощал мне сказанного мною, что „трагедии Озерова уже несколько принадлежат к драмати-

90

ческому роду, так называемому *романтическому*”*.* Пушкин никак не хотел признать его романтиком» (I, 56). Вяземский открыто заявил, что в их споре Пушкин был прав. Свою ошибку он объясняет, во-первых, тем, что в начале века всякое новое слово в литературе считалось романтизмом, а во-вторых, тем, что принимал тогда *«романизм* и *романтизм* за слова совершенно однозначащие, а они только в свойстве между собой» (I, 58). «...Чтение романов [...] дало его поэзии цвет романизма» (I, 57). Иначе говоря, под «романизмом» Вяземский понимает комплекс переживаний, преимущественно любовного характера, типичных для сентиментальных романов. Расхождения Пушкина с Вяземским, однако, касались не только этого. Спор шел о ценности и значении его творчества в целом (см. выше, стр. 40 — 41).

Главный вклад Вяземского в русскую литературу о драматургии — монография «Фонвизин». В предисловии к первому изданию ее, вышедшему в 1848 году, критик сообщал, что она была «начата за двадцать лет до того и окончена в 1830 году». Разные обстоятельства помешали ее опубликованию тогда же. Но части книги печатались уже в 30-е годы в разных изданиях и, таким образом, были знакомы литераторам и читательской публике своевременно.

Для нашей темы из этой монографии представляют интерес три главы. Открывающая книгу глава об общем характере русской литературы была впервые напечатана в «Литературной газете» (1830, т. 1, № 2). Она содержит, так сказать, философию русской литературы.

Вяземский воспринял от мыслителей XVIII века идею о связи литературы с духом общества, нравами, государственными установлениями1. В свете этого он подходит к русской литературе XVIII и начала XIX века.

Уже в первых строках у Вяземского звучит основополагающая мысль: «История литературы2 народа должна быть вместе историею и его общежития. Только в соединении с нею может она иметь для нас нравственное достоинство и поучительную занимательность. Если на литературе, рассматриваемой вами, не отражаются мнения, страсти, оттенки, самые предрассудки современного общества; если общество, предстоящее наблюдению вашему, чуждо господству и влиянию современной литературы, то можете заключить безошибочно, что в эпохе, изучаемой вами, нет литературы истинной, живой, которая не без причины названа выражением общества» (V, 1).

Литература должна быть выражением общества, общество должно действительно жить теми понятиями, которые выражаются в литературе, — только такое взаимодействие жизни и идей

1 См. *М. И. Гиллельсон.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, стр. 60 — 64.

2 Всюду исправлено написание Вяземского «литература».

91

и свидетельствует о полноте духовного и гражданского бытия общества. В России, как считает Вяземский, этого нет. Хотя в ее литературе есть ряд примечательных писателей — Ломоносов, Державин, Богданович, Карамзин, Дмитриев, Озеров, Крылов, Жуковсиий и Пушкин, — все же «она не есть жизнь народа нашего [...], она не народный дар слова, не народный глагол...» (V. 3). И далее; «Нет сомнения, русское общество еще вполне не выразилось литературою». В мировой политике Россия уже завоевала первостепенное значение. «Общество наше, гражданственность наша образовались победами, — поясняет свою мысль Вяземский. — Не постепенными, не медленными успехами на поприще образованности; не долговременными, постоянными, трудными заслугами в деле человечества и просвещения; — нет: быстро и вооруженною рукою заняли мы почетное место в числе европейских держав. На полях сражений купили мы свою граммату дворянства [...]. Воинственная слава была лучшим достоянием русского народа: упоенные, ослепленные ею, радели мы мало о других родах славы [...]. Военная деятельность удовлетворяла честолюбию народному и потребностям возникающего гражданства. Торжественные оды были плодами сего воинственного вдохновения» (V, 4 — 5). «Ломоносов, Петров, Державин были бардами народа, почти всегда стоявшего под ружьем, — народа, праздновавшего победы, или готовившегося к новым» (V. 5).

Вяземский полагает, что характер литературы не изменился в целом и в начале века: «Лирическое, торжественное, хвалебное направление, данное поэзии нашей, не изменилось совершенно и в новейшие времена» (V, 5). Вот почему как в XVIII, так и в начале XIX века «для сатиры, для исследования, для суда — общество не было еще готово» (V, 5). Где уже там требовать исследования и суда, когда на литературу не действовали даже «обыкновенные приливы и отливы общежития» (V, 10). Если при дворе Екатерины II, которую Вяземский склонен идеализировать, чтобы представить ее Николаю I в качестве образца, достойного подражания, еще и было заметно некоторое движение, связанное с интересом к новым идеям, то это осталось узким явлением высших кругов, но «в самом обществе не найдем мы признаков, что литература входит в состав гражданского быта нашего, в число богатств нашего нравственного достояния» (V, 10).

Вяземский согласен признать вслед за Бюффоном, что «стиль — это человек», но тогда литература — весь народ, но, как мы знаем, народ не нашел еще тогда своего выражения в литературе. Лишь отдельные писатели в некоторой степени проявили свою творческую индивидуальность и отчасти отразили некоторые стороны русской жизни. Один из таких немногих авторов — Фонвизин, «преимущественно писатель драматический и сатирический, следовательно, живописец и поучитель нравов» (V, 12).

92

Вяземский признается, что, изучая творчество Фонвизина, надеялся вывести из его сочинений картину русского общества, но, к своему великому сожалению, «после многих исследований и применений, не нашел ни связи, ни полноты в предмете своем, раскрытом на все стороны. В обществе не дознался я отголоска Фонвизина и в самом Фонвизине отыскал мало отпечатков общества» (V, 12 — 13).

Таким образом, даже автор, выбранный Вяземским для особого изучения, не дал ему оснований пересмотреть свой тезис о том, что литература не отражает русскую жизнь во всей полноте.

Минуя биографические главы о Фонвизине, обратимся теперь к седьмой главе монографии. Она появилась в печати тоже задолго до обнародования всей книги. В 1833 году Вяземский напечатал ее в альманахе «Альциона» под названием «О нашей старой комедии».

Эта часть исследования Вяземского логически продолжает идеи вступления, но здесь критик непосредственно обращается к проблемам драматургии и сказанное им заслуживает особого внимания. Вяземский первый в русской критике, определяя сущность драматизма, связывает его с особенностями общественной жизни.

Комедиографы XVIII века не имели понятия о том, что составляет сущность драматизма. Они рабски копировали образцы драматургии Франции. От французских классицистов они восприняли главным образом «запретительные их узаконения» (V, 113), то есть ограничительные правила классицизма.

Второе заимствование из французской комедии XVIII века — положение, что *«комедия есть училище нравов»* (V, 113). Беда, по мнению критика, состоит в том, что эта нравоучительная комедия во-первых, призывала только к наказанию порока, но не давала убедительных образцов добродетели, но главное — она не была в истинном смысле драматичной, потому что подменяла реальное действие сентенциями тем менее убедительными, что писатели понимали свою задачу крайне примитивно: они заставляли «плута более твердить о себе словами, нежели невольно выказывать поступками, что он плут» (V, 113). Такое примитивное понятие о нравоучительности, пишет Вяземский, сохранилось и в начале XIX века. В действительно художественном произведении не должно быть прямой дидактики. «Нравственное действие хорошего сочинения проникает, объемлет вас, так сказать, отвлеченною силою; нравоучение его не имеет нужды быть написано курсивом или цветными чернилами, чтобы скорей кинуться в глаза» (V, 114). К этому Вяземский добавляет, что средства нравственного воздействия у литературы особые: «...у каждого свой способ поучения: у трагика, комика, романиста одно; у проповедника, уголовного судии — другое.» (V, 114).

93

Что составляет основу драматизма? Вяземский отвечает: «Действие, сплетение случаев, последствиях в отношение лиц и положений, противуположность нравов, званий, игра страстей, одним словом, вся драматическая сторона общества...» (V, 111 — 112). На Западе драматизм явился естественным следствием отражения жизни общества. Россия не прошла через те стадии развития драмы, считает Вяземский, которые подготовили бы возможность искусства столь же органического, как французская драма. Формы и сюжеты драмы были искусственно перенесены на русскую почву с Запада.

«Наша драма подкидыш, — писал Вяземский. — Перенесенная к нам с чужой почвы, она похожа на те деревья, которые, по вырубке, втыкают в землю уже в полном их развитии. Конечно, хозяину нет труда ходить за ними, возращать, расправлять их: дерево как дерево; но та беда, что в нем нет прозябения: оно увядает, сохнет, и хотя кое-где и пробивается на нем уцелевшая зелень, но не ждите от того ни тени, ни плода, ни отпрысков. Вы хотели иметь декорацию, комнатную рощу, и имеете ее; но корни, произрастительная сила не у вас: они остались на родине» (V, 112). Но не только это. Почва, на которую пересажено древо комедии, оказалась неподходящей для нее. Русская жизнь, утверждает Вяземский, по самому своему складу не позволяет развиться подлинному драматизму. «[...] Нравы наши не драматические. У нас почти нет общественной жизни; мы или домоседы, или действуем на поприще службы» (V, 116). Замкнутость семейной жизни делает ее недоступной для «комиков», а изображение служебного мира закрыто для них «из уважения, которое обязаны мы иметь к предметам государственным» (V, 116). Если же имеются по службе проступки, то «злоупотребления чиновников более подлежат ведению Правительствующего Сената, нежели комедии...» (V, 116). Вяземский не только критик, но и поэт, и снова прибегает к образной характеристике: «Стройный, правильный, выравненный, симметрический, одноцветный, цельный Петербург может некоторым образом служить эмблемой нашего общежития [...]. В людях — что Иван, что Петр; во времени — что сегодня, что завтра: все одно и то же; нет разности в приметах лиц и званий» (V, 116).

Глубокое недовольство действительностью звучит в этих словах. Вяземскому тогда нравились публицистические отступления в комедии, хотя они и нарушали правила единства действия, — «умный читатель прочтет их с удовольствием», — писал он (V,122).

Несколько идеализируя прошедший период русской литературы, Вяземский склонен считать, что в XVIII веке сатирическая комедия «пользовалась правами, откровенностью, свободою, которые ныне не были бы допущены нравами нашими» (V, 130). Критику видно, что публицистичность подчас идет во вред художественности: «...открытые нападания мало благоприятствуют

94

искусству, которое, содействуя и самой истине, должно быть несколько лукаво...» (V, 131). Но для потомства важнее искусства предшественников является их жизненная правдивость: «...нам, отдаленным судиям, нам истина дороже удовольствия, и чем нравы обнаженнее, чем выражение их грубее, тем лучше [...]. Главные пружины комедии нашей были злоупотребления судей и домашней, то есть, помещичьей власти. И, в этом отношении она есть, в некотором смысле, политическая комедия...» (V, 131).

Как видим, по мнению Вяземского, историческое развитие комедии якобы побуждало художника выбирать: служить либо искусству, либо истине. Вяземский считал, что писатели избрали второй путь. Но он не корит их, а наоборот, хвалит за то, что они создали политические комедии, обличавшие пороки бюрократическо-помещичьего строя.

Вернемся, однако, к главному тезису Вяземского о драме: «...в русском уме нет драматического свойства, и в этом сошлюсь не на один наш театр, но и на все творения, в которые драматическая сила входит содействующею стихиею. Везде драматическая часть окажется слабейшею» (V, 115). Вяземский отнюдь не хотел этим принизить русский национальный характер. Он находит в нем несомненные и большие достоинства: «...в чертах национального ума встречаешь сметливость, верность и проницательность наблюдений, наклонность к пересмешливости и некоторую веселость, так сказать, местную, которая заставляет русского смеяться тому, что не могло бы казаться смешным иностранцу» (V, 115). Дело, следовательно, не в отсутствии чувства комического, а в том, что общественные условия препятствуют претворению комического чувства народа в произведения искусства. Мешает и то, что форма комедии, заимствованная из Франции, не годится для отражения особенностей национальной жизни. Но есть еще одна особенность — «холодность и равнодушие наше к театральным зрелищам» (V, 120). Театр далек от народа, но даже дворянская публика не слишком жалует его. В столицах театр существует на государственные субсидии, но, «несмотря на то, что в Петербурге и в Москве по одному русскому театру, присяжные охотники и по зимним вечерам сидят нередко сам-двадцать в зале. В провинциях, если где и находятся театры, то они основаны более на полубарских затеях Транжириных, нежели на потребности и вкусе общества...» (V, 120)1.

Переходя к русской комедии XVIII века, Вяземский поясняет, что даже лучшие ее образцы лишены истинного драматизма. «Комедия, — говорит он, — есть род повести в действии, зеркало, в котором драматически отражаются общество и ежеднев-

1 «Полубарские затеи» — комедия А. Шаховского, в которой помещик Транжирин создает крепостной театр и разоряется

95

ные события его» (V, 114). Такой комедии в России не было ни в XVIII, ни в начале XIX века. В комедии все должно быть растворено в действии, и речи персонажей не могут быть не чем иным, как частью этого действия. Такую подлинную комедию Вяземский определяет как «действие в разговорах» (V, 114). Это основное правило, определяющее истинный драматизм комедии, не получило воплощения в русском искусстве XVIII века. «Из действия в разговорах комедия наша обратилась в разговор в действии или в движении» (V, 114). Французские комедии подчас тоже бывают только «разговором в действии», таковы, например, по определению Вяземского, комедии Мариво, но у французского автора диалог отличается живостью и остроумием, качествами, которыми, по мнению критика, русская комедия не обладает.

Переходя к характеристикам русских комедиографов, Вяземский останавливается на Сумарокове, считая его родоначальником русской комедии. Хотя он находит, что его комедии «бедны содержанием, расположением и искусством» (V, 122), они имеют одно достоинство — публицистичность: «брюзгливые выходки патриотизма, более полицейского, нежели государственного, при виде частных беспорядков и злоупотреблений, придают многим сценам его странное движение. Он часто переносил горячий памфлет в свои холодные комедии» (V, 122). Вяземский, как мы видим, упрекает Сумарокова за то, что его сатира касалась частностей, но не имела широкого общественного или, как выражается критик, «государственного» характера.

Как отмечал Вяземский, комедии Сумарокова содержали личные нападки, и он считал это особенностью, присущей начальному периоду всякой драмы. Личный характер сатиры он противопоставлял сатире типизирующей.

О Лукине Вяземский отзывается также весьма критически. Его комедия «Мот, любовью исправленный» занимательна, но в ней слишком много разговоров и мало действия, композиция неслажена, «нет перелива в красках; все действующие обращены к зрителям лицом к лицу: профилей нет, и потому зрителю нечего всматриваться; угадывать нечего» (V, 125).

Неожиданными являются неумеренные похвалы комедиям Екатерины II. Вяземский вообще, как отмечено, идеализирует императрицу, видя в ней образец просвещенного монарха. Но даже ей он отказывает в подлинном драматическом даровании. Она была дилетантом. Да и положение императрицы мешало Екатерине II стать подлинным драматическим писателем. «Должно жить с людьми, заставать их в делах жизни, так сказать, врасплох, быть самому рядовым действующим лицом на общей сцене, чтобы изведать людей во всех их видах и отношениях» (V, 127).

Вяземский считал, что и Княжнин был далек от подлинной русской жизни. Он создавал искусственные, умозрительные картины, его комедии литературны в том смысле, что построены не

96

на основе жизни, а на уже готовых сюжетах, ситуациях, типах, «Если допустить, что на сцене позволительно созидать мир театральный, только по некоторым отношениям соответственный миру действительному, то без сомнения должно признать Княжнина первым комиком нашим...» (V, 130). Мы, однако, достаточно знакомы со взглядами Вяземского, чтобы понять всю условность этой похвалы. У Княжяина он тоже не находит отражения русской жизни, русского общества.

Как отмечено раньше, у Фонвизина Вяземский также не нашел достаточного отражения действительности. Он пишет: «...комедии его — не картина нравов, господствовавших в обществе, ему предстоящем; он жил в столице, а описывал провинцию; изображенные им лица верны и подсмотрены с природы, но сходство их было почти отвлеченное, без живого применения к лицам, пред коими они были выведены» (V, 13). Вяземский поясняет свою мысль указанием на то, что «настоящие Простаковы в глуши губерний и деревень, вероятно, и не знали, что двор смеется над ними...» (V, 13). Комедия Фонвизина, таким образом, не обладала необходимой действенностью.

Говоря более конкретно о художественных особенностях пьес Фонвизина, Вяземский находит «Бригадира» комедией карикатурной, близкой к фарсу, прибегающей к гротеску. Пьеса лишена значительного содержания, но по-настоящему весела и остроумна. «В комедии «Недоросль» автор имел уже цель важнейшую: гибельные плоды невежества, худое воспитание и злоупотребления домашней власти...» (V, 135). В «Бригадире» царит веселая насмешка, и таков один вид смеха. «...В «Недоросле» он (Фонвизин) уже не шутит, не смеется, а негодует на порок и клеймит его без пощады: если же и смешит зрителей картиною выведенных злоупотреблений и дурачеств, то и тогда внушаемый им смех не развлекает от впечатлений более глубоких и прискорбных» (V, 135). Этот второй вид смеха, отмечаемый Вяземским, предвосхищает гоголевскую концепцию. Здесь еще говорится только о прискорбности, связанной с сатирическим смехом. Гоголь скажет о смехе сквозь слезы.

«Недоросль», по мнению Вяземского, не чистая комедия. «Как «Тартюф» Мольера стоит на меже трагедии и комедии, так и «Простакова»» (V, 136).

Вместе с тем Вяземский считает, что Фонвизину, при всех достоинствах его пьес, все же недоставало истинного драматизма. Княжнин был изобретательнее в создании фабулы. Что же касается Фонвизина, то «басня (то есть фабула. — Л. Л.) обеих комедий автора нашего слаба и бедна, в картине его есть игривость и яркость, но нет движения: это говорящая картина — и только, но и то говорят в ней не всегда участвующие лица, а часто говорит сам автор» (V, 132). Поэтому критик не согласен с мнением Потемкина, сказавшего Фонвизину: «Умри, Денис, или больше ничего уже не пиши!» По мнению критика, Фонви-

97

зин «далеко не дошел до Геркулесовых столпов драматического искусства; можно сказать, что он и не создал русской комедии, какова она быть должна, но и то, что он совершил, особенно же при общих неудачах, есть уже важное событие» (V, 141 — 142). Главные достоинства Фонвизина Вяземский усматривал в следующем: «...живое чувство истины, мастерское изображение портретов с натуры, хотя и не во весь рост, удачная съемка русских нравов без примеси красок чуждых или неестественных, свобода и оригинальность, с которою выливается у него комическая фраза, русская веселость, которая должна существовать, как есть русская физиогномия физическая и нравственная; все это образует характер автора и отличительное достоинство его, неоспоримое, неотъемленное» (V, 132).

Едва ли можно оспорить мастерство критика, точность его определений. Хотя рассмотренные работы не являются теоретическими трактатами, они выходят далеко за рамки обычных критических статей. В основе суждений Вяземского лежит глубоко продуманная социальная концепция, опирающаяся на знание национальной истории и культуры. Вяземский не ставит писателям баллы, а разбирает трагедии и комедии по существу и дает вполне обоснованные оценки их как с идейной, так и с художественной точки зрения.

Наше знакомство с критиком здесь еще не заканчивается. Мы еще вернемся к нему в связи с его оценкой «Ревизора» (см. стр. 134 — 136). Но уже здесь можно вынести общее суждение о нем.

Более яркие таланты затмили имя Вяземского, но справедливость требует, чтобы его значение было оценено по заслугам. Он утверждал важные новые понятия о драматическом искусстве. В разобранных здесь работах Вяземского содержатся зародыши идей, впоследствии развитых Гоголем и Белинским. В русской критике именно Вяземский с подлинной теоретической глубиной и исторической обоснованностью поставил вопрос об общественной природе драмы и комедии

ЧАСТЬ 2. ГОГОЛЕВСКИЙ ПЕРИОД. 1836—1855

ДРАМАТУРГИЯ

Некоторые периоды литературного развития имеют два облика. Один «для себя», другой для истории. Современникам представляется, что в их искусстве преобладают совершенно определенные тенденции и господство их проявляется в том, что книги, пьесы, картины, музыка подчинены стилю и идеям, имеющим повсеместное распространение и всеобщее признание. Между тем вся эта масса произведений имеет однодневное существование и не накладывает глубокой печати на духовное развитие народа. Литературные сенсации, связанные с господствующим направлением, и самые популярные произведения при всем их сравнительно широком распространении могут быть бессодержательны. А в то же время одно-два произведения, не принадлежащие к общему течению, оказываются гораздо жизнеспособнее, чем все остальные. Происходит это потому, что в массовой, количественно преобладающей литературе выражаются те иллюзии, которые господствующий класс хочет утвердить в охраняемом им строе жизни, тогда как немногие значительные правдивые произведения выражают действительное состояние общества.

Так было в эпоху, которую Н. Г. Чернышевский назвал гоголевским периодом русской литературы. В литературе и театре той поры господствовал романтизм, но то был, романтизм не бунтарский, байроновский, а романтизм официальный, официозный, конформистский, приспособленческий. В драме его выразителем стал Н. В. Кукольник (1809 — 1868). Манифестом, декларацией идейно-политических и художественных принципов этого направления была его пьеса «Рука всевышнего отечество спасла» (1834). Лозунг — «самодержавие, православие, народность» получил наглядное воплощение в сюжете и речах персонажей. Консервативно-охранительные идеи облекались в форму романтико-патриотического подвига. «Князь Михаиле Васильевич Скопин-Шуйский», «Князь Даниил Холмский», «Иван Рябов — рыбак архангельский», «Деньщик», «Генерал-поручик фон Паткуль» и другие подобные пьесы на все лады прославляли величие героев разного ранга, верой и правдой служивших московским царям и российским императорам.

В официальной идеологии режима Николая I патриотизм стал оградой против любых попыток критиковать существующие порядки. Тот, кто находил нелады в нынешнем строе, объявлялся непатриотичным, чуждым исконному духу нации и народа. Официальный патриотизм стал обязательной идейной основой драматургии, допускавшейся на сцену.

100

Н. А. Полевой, занимавший радикальные позиции и сделавший «Московский телеграф» самым прогрессивным органом печати первого последекабристского десятилетия, выступил с критикой пьесы Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Это подало правительству долгожданный повод закрыть крамольный журнал, сочувственно относившийся к революционным движениям во Франции. Правительственная кара надломила Н. Полевого. Ему дали понять, что его дальнейшее существование в литературе будет возможно, только если он приспособится к режиму. Тогда он и сам стал писать исторические пьесы монархистско-патриотического содержания, наподобие Кукольника. Отличие между ними было разве лишь в том, что Полевой охотнее выбирал плебейских героев, выдвигал на первый план не дворян, а русское «третье сословие». Таковы его пьесы «Дедушка русского флота» (1837), «Иголкин, купец Новгородский» (1838), «Параша-сибирячка» (1840), «Костромские леса» (1842) и др. Нельзя сказать, что Полевой совершенно смирился перед николаевским режимом. Его «Параша-сибирячка» может служить примером того, что, громогласно заявляя о своей покорности власти, Полевой все же сохранил остатки прежнего вольномыслия. На эту двойственность верно указал С. С. Данилов. Как известно, использовав в качестве основы сюжета повесть Ксавье де Местра «Юная сибирячка» (1815), Полевой в своей пьесе рассказал историю героической девушки, отправившейся из Сибири в Петербург хлопотать за ссыльного отца. Девушке удается вымолить прощение у царя. «При таком финале пьесы Полевой прямо звал общество к примирению с царем, который бесконечно милостив даже в отношении социально «отверженных», если они смиряются и покорно прибегают к его великодушию. И в то же время сам выбор темы позволил Полевому публично напомнить о том, что где-то в далекой Сибири томятся ссыльные, а в конкретной обстановке того времени это означало напомнить прежде всего о «государственных преступниках» — деятелях 14 декабря, все еще отбывавших наказание»1. Но такие политические намеки были крайне редки у Полевого, в основном писавшего вполне приемлемые для правящих кругов верноподданнически-патриотические пьесы.

Наиболее бунтарским был романтизм М. Ю. Лермонтова. Однако судьба его драматургического творчества была такова, что оно, несмотря на свои несомненные художественные достоинства, в сущности выпало из современного ему развития театра. Первая юношеская трагедия поэта «Испанцы» (1830) была напечатана впервые в 1857 году; «Люди и страсти» (1830) увидели свет еще позднее — в 1880 году, а «Странный человек» (1831) — в 1860 году. Шедевр драматургии Лермонтова — «Мас-

1 С. С. *Данилов.* История русского драматического театра. М., 1948, стр. 251 — 252.

101

карад» (1835 — 1836) был запрещен к постановке, хотя поэт дважды перерабатывал первоначальный вариант. «Третье отделение в лице своего руководителя А. X. Бенкендорфа усмотрело в драме Лермонтова «прославление порока» (Арбенин, отравивший жену в первой редакции «Маскарада», остается *ненаказанным*...)»1. Хотя «Маскарад» был все же напечатан в 1842 году, П. С. Мочалов, мечтавший сыграть роль Арбенина, безуспешно пытался получить разрешение на постановку. Только в 1852 году было разрешено поставить «Маскарад» в сокращенном варианте с В. А. Каратыгиным в главной роли. Последняя пьеса Лермонтова «Два брата» (1836) была впервые опубликована в 1880 году. Таким образом, драматургия великого поэта осталась почти неизвестной современникам, не сыграла роли в театральном репертуаре, хотя, как показали позднейшие постановки «Маскарада», Лермонтов был замечательным драматургом и создал необыкновенно волнующим поэтическую трагедию.

Значительное место в репертуаре 30 — 40-х годов занял водевиль. На этом поприще подвизались многие драматурги. Следует выделить среди них П. А. Каратыгина, П. И. Григорьева, П. Г. Григорьева 2-го, Н. И. Куликова, Д. Т. Ленского, Ф. А. Кони и П. С. Федотова. Препятствия, которые власть ставила на пути развития серьезной социально-насыщенной драматургии, привели к тому, что театры поневоле восполняли недостаток значительных пьес развлекательными спектаклями. «Начиная со второй половины тридцатых и до конца сороковых годов русская сцена подвергается настоящему нашествию водевиля, мелодрамы и «ложновеличавой» исторической драмы», — пишет исследователь водевиля В. В. Успенский2. Режим самодержавия всячески покровительствовал пошловатому комизму водевилей, бесконечно варьировавших темы: родители препятствуют браку любящих молодых людей, мнимый и подлинный адюльтер, борьба за наследство и т. п. Однако даже в пределах такого сравнительно ограниченного жанра было два течения. В истории русского театра важное значение имела деятельность создателей водевиля, которые, минуя цензурные препоны, так или иначе вводили в свои пьесы жизненные мотивы. «Демократические и сатирические традиции, заложенные в прогрессивной линии жанра, присущая ему злободневность, стремление к первичным формам реалистического изображения действительности — все это давало возможность водевилю под пером прогрессивных писателей-реалистов служить интересам передового русского общества [...] И если в чисто количественном отношении на сцене

1 *Б. Эйхенбаум.* Комментарии к кн.: *М. Ю. Лермонтов.* Полн. собр. соч., т. IV. М., 1935, стр. 518 — 519. Там же рассказана вся творческая история пьесы.

2 *В. В. Успенский.* Русский классический водевиль. — В кн.: «Русский водевиль». М., 1959, стр. 26.

102

преобладали реакционные образчики жанра, основанные на теории официальной народности или нарочито бездумные, те качественный перевес оказался на стороне водевиля передового»1.

Таков был характер отечественной драматургии, заполнявшей сцену. Ставились, конечно, и переводные драмы. Наряду с низкопробными развлекательными и слезливыми пьесами появлялись переводы творений Шекспира, Шиллера, Гюго. Некоторые из постановок приобретали большое значение в духовной жизни общества. В частности, это надо сказать о «Гамлете» в переводе Н. Полевого (1837). Постановку этого перевода с П. С. Мочаловым в главной роли В. Г. Белинский запечатлел в известной статье ««Гамлет» драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). Выдающийся успех имели и спектакли шекспировских трагедий с участием В. А. Каратыгина; о его игре А. И. Герцен отзывался с не меньшим восхищением, чем Белинский о Мочалове. Образ Гамлета приобрел в глазах передовых русских людей того времени символический характер; в нем видели воплощение духовных мук всех, кто страдал от жестокости и несправедливости существующего строя.

Перевод Н. Полевого и стиль исполнения П. Мочалова находились в согласии с общим романтическим духом тогдашнего театра.

На этом фоне и появился в 1836 году «Ревизор» Гоголя. Он долго оставался единичным явлением в русском театре. Но одна эта комедия в истории русской драмы перевесила сотни томов других пьес 30-х и 40-х годов. В этом проявляется тот исторический парадокс, о котором было сказано в начале главы. Эпоха русской драмы и театра, которая современникам казалась ознаменованной господством романтизма, в памяти потомства стала эпохой возникновения реализма нового типа, представлявшего собой движение вперед уже не только от Фонвизина, но и от Грибоедова, хотя сценическая жизнь «Горе от ума» началась примерно в то же время.

Значение «Ревизора» в истории русской драматургии таково, что именно на нем мы сосредоточим внимание в данном разделе, кратко касаясь противостоявших Гоголю романтических драм.

Лишь к концу рассматриваемого периода стало сказываться влияние Гоголя. В 40-е годы создавал свои драматические произведения И. С. Тургенев, и некоторое время спустя началась деятельность А. Н. Островского.

1 Там же, стр. 27.

103

КРИТИКА 1830 — 1840-х ГОДОВ

Три лагеря образовались в критике рассматриваемого периода.

Господствующий класс и правительство обрели своего литературного идеолога в лице С. П. Шевырева (1806 — 1864), чьим органом был журнал «Москвитянин». В программной статье «Взгляд русского на современное образование Европы» («Москвитянин», 1841, ч. 1, № 1) Шевырев решительно отверг общественно-политические системы и духовную культуру Западной Европы как явления ложной и больной цивилизации. Здоровые начала он видел только в государственном и общественном строе России, в ее самобытном жизненном укладе, в принципах самодержавия, православия и народности. Запад погряз в разврате, страдает от революционных «переломов и рушении», тогда как Россия неколебимо держится исконных основ.

С. Шевырев сочетал публицистику и критику с научной деятельностью. Профессор Московского университета, он создал труды по теории литературы, соответствовавшие официальной идеологии. Его научная концепция получила выражение в трудах «История поэзии» (1835, вышел только первый том) и «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836). Ретроград в политике, он был консерватором и в науке, отвергнув новейшие теории искусства, как о том свидетельствует второй из названных трудов, содержащий обзор эстетических и литературных теорий. Суждения Шевырева о драме также свидетельствовали о том, что он застыл на взглядах, давно отживших.

Не мудрено, что и в конкретной критике он выступал как старовер, враждебно встречавший все новое и свежее, что появлялось в литературе. Еще до основания «Москвитянина», в предшествовавшем ему по идейному направлению «Московском наблюдателе» (1835, ч 1, кн. 1) Шевырев высоко оценил драматургию Н. Кукольника и других авторов монархистско-романтических драм. Шевырев был в близких отношениях с Гоголем и старался подчинить его своему духовному влиянию и в конце концов вместе с Погодиным и другими в значительной мере преуспел в этом, что получило отражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Хотя в некоторых вопросах славянофилы сходились с представителями официальной «народности» С. П. Шевыревым, М. П. Погодиным и другими, эти два направления далеко не были тождественными. И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, К. С. Аксаков и другие славянофилы желали отмены крепостного права, осуждали полицейско-бюрократический режим Николая I, но прогрессивное развитие России мыслили себе не по пути Запада, а по особому пути, исторически предначертанному русскому народу

104

как народу, избранному явить миру высшие формы духовной свободы и нравственности. Идеализируя прошлое, они представляли некоторые периоды истории России как образцы патриархального единства власти и народа. Такой, по их мнению, была допетровская Русь, особенно в период после Смутного времени, ознаменовавшийся «всенародным» избранием на престол Михаила Федоровича Романова.

Естественно, что славянофилы тяготели к романтизму, предпочитали в литературе идиллические картины русского быта и отвергали реализм с его социально-обличительными тенденциями. Славянофильские литераторы ценили Гоголя за глубокое понимание духа русской жизни, но обличительные мотивы его творчества, его реализм их не привлекали. Вместе с тем славянофилы отнюдь не поддерживали реакционных мотивов «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Мне представляется точной характеристика, данная Н. Г. Сладкевичем: «В общественно-политической борьбе России последних двух предреформенных десятилетий славянофильская группа заняла место на правом фланге либерального лагеря... Существование двух противоположных тенденций — одной, проявлявшейся в постоянном тяготении к охранительным взглядам, другой, выражавшейся в суждениях, расходящихся с официальной идеологией, — характерная черта славянофильской концепции 40 — 50-х годов»1.

Обоим этим направлениям противостоял В. Г. Белинский, выразитель идей революционной демократии 40-х годов. Ему посвящена отдельная глава книги, поэтому нет необходимости подробно говорить о его взглядах здесь. Ограничусь напоминанием, что Белинский представлял собой величайшую духовную силу своего времени. В развитии литературной критики и теории драмы он в ту эпоху играл первенствующую роль.

Если отбросить все то, что было эфемерным, то центральной фигурой литературы данного периода был Гоголь. Не только выдающийся писатель, но и глубокий мыслитель — теоретик искусства, Гоголь внес значительный вклад в понимание драмы. Однако если попытаться определить его позицию среди борющихся лагерей критики, то задача окажется чрезвычайно сложной. У Гоголя были прочные личные связи и с Шевыревым, и со славянофилами, он испытал несомненное влияние их дворянских общественно-политических идей. Но в искусстве ему был несомненно ближе разночинец Белинский, который первым определил главное в творчестве Гоголя — реализм.

Гоголь не принадлежал по сути ни к одному из критических лагерей. Но в самом главном для него — в понимании литературы, ее общественных задач, ее критической направленности, в борьбе за реализм Гоголь и Белинский были единомышленниками.

1 См. гл. IX в «Истории русской критики», т. I. М., 1958, стр. 328.

105

Н. В. ГОГОЛЬ О ДРАМЕ

ПРОТИВОРЕЧИЯ ВО ВЗГЛЯДАХ ГОГОЛЯ

Значение Гоголя в истории русской драмы исключительно велико. Он явился основоположником реализма нового типа по сравнению с тем, который существовал в литературе XVIII века. Этот реализм отличался решительным отказом от дидактики, прямой поучительности, полагая высшей задачей драмы предельно объективное и вместе с тем глубокое изображение действительности.

Определяя значение Гоголя, Н. Г. Чернышевский писал: «...Он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое. Прибавим, что Гоголю обязана наша литература и самостоятельностью»1.

Гоголь проделал в своем духовном развитии сложную эволюцию. Он был гениальным художником, объективно отражавшим русскую действительность. Его мышление формировалось под влиянием передовых идей. Но в последние годы жизни в сознании писателя произошел глубокий надлом, и он сжег вторую часть «Мертвых душ». Кризис был вызван рядом причин общественного и личного характера, рассмотрение которых не входит в нашу задачу. Писатель, чьи произведения стали знаменем всего передового, что было в России, отрекся от собственного творчества и стал переосмыслять все созданное им в религиозно-мистическом духе. Литературным выражением этого кризиса была книга «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Известно, какой резкой критике подверг эту книгу Белинский в письме к Гоголю.

Великий писатель-реалист в последние годы жизни выступил как защитник самодержавия, крепостничества и официальной церкви. Именно это осуждал Белинский, который по праву утверждал, что в своей критике «Выбранных мест» он выражает мнение всего передового русского общества.

Эти факты имеют прямое отношение и к нашей теме, потому что многие существенные высказывания писателя о драме и литературе относятся к годам идейного кризиса.

В данном обзоре взглядов Гоголя на драму нашими источниками являются прежде всего статьи и рецензии 1831 — 1842 годов, а также «Учебная книга словесности для русского юношества» (1844 — 1845), опубликованная лишь посмертно (1896). В этих публикациях Гоголь высказывал взгляды, соответствующие общему духу его социально-обличительных произведений.

1 *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. III. M., 1947, стр. 19.

106

Но для изучения взглядов писателя большое значение имеет и то, что он писал в пору душевного надлома.

В «Авторской исповеди», в главах из «Выбранных мест» прямо выражены и отказ Гоголя от социальной критики, и его стремление поставить литературу на службу официальной идеологии. Именно такой характер носила декларация Гоголя в конце главы «В чем же наконец существо русской поэзии». Он находит, что за все свое существование русская литература не выполнила своей главной миссии: «...поэзия наша ни поучала общество, ни выражала его»1. Ему представляется, что литература была «все время выше общества; если ж и опускалась к нему, то разве затем только, чтобы хлестнуть его бичом сатиры, а не передавать его жизнь в образец потомству» (VIII, 403). Это означало: Гоголь поверил, что в тогдашней русской жизни уже существовали такие положительные начала, которые заслуживали увековечения в искусстве.

Не умножая примеров, свидетельствующих о повороте в мировоззрении Гоголя в поздние годы, надо, однако, сказать, что было бы в высшей степени неправильно ограничить смысл поздних теоретических высказываний Гоголя только этим направлением мысли. В Гоголе продолжал жить истинный художник, знавший цену великим творениям русской литературы. Более того, в нем продолжал жить и писатель, создавший «Ревизора» и первый том «Мертвых душ». В той самой главе, которая отрицает социальный смысл поэзии Пушкина, содержится блестящая характеристика социальных идей «Недоросля» и «Горя от ума». «Комедия Фонвизина, — пишет Гоголь, — поражает огрубелое зверство человека, происшедшее от долго бесчувственного непотрясаемого застоя в отдаленных углах и захолустьях России» (VIII, 396). «Комедия Грибоедова взяла другое время общества — выставила болезни от дурно понятого просвещения...» (VIII, 397). Гоголь дает поразительные по точности характеристики типов, выведенных Грибоедовым, — Фамусова, Загорецкого, Репетилова, Скалозуба, Хлестовой, Молчалина. Эти характеристики содержат социальные мотивы. Гоголь подчеркивает, что Фамусовы вредны «собственным именьям» и вредны «на служащем поприще»; Репетилов — «глупый либерал», «рыцарь пустоты» и т. д. (см. VIII, 398 — 399). Гоголь считает естественной оппозицию такому обществу: «Такое скопище уродов общества, из которых каждый окарикатурил какое-нибудь мнение, правило, мысль, извративши по-своему законный смысл их, должно было вызвать в отпор ему другую крайность, которая обнаружилась ярко в Чацком» (VIII, 399). Завершается это определением — одним из лучших образцов его афористического стиля:

1 Цит. по изд.: Я. *В. Гоголь. Полн.* собр. соч., т. VIII. M., 1952, стр. 403. Далее в тексте в скобках указываются номер тома и стр. по этому изданию.

107

«Все лица комедии Грибоедова суть такие же дети полупросвещения, как Фонвизиновы — дети непросвещения...» (VIII, 399 — 400).

Суждений такого рода немало и в произведениях последних лет. Должны ли мы, изучая Гоголя, отказаться от них только потому, что они высказаны в книге, вызвавшей справедливый гнев Белинского? Тогда мы утратили бы слишком много. Ведь Гоголь и в годы высшего творческого подъема не был свободен от противоречий. А поздний Гоголь — все же Гоголь, и нельзя обойти ничего сказанного им.

Перед исследователем открываются такие возможности: во-первых, можно разделить высказывания Гоголя и рассматривать порознь два периода; либо можно построить концепцию, в которой все будет подводить к основным идеям «Выбранных мест из переписки с друзьями». Я выбираю иной путь. Гоголь сыграл свою роль в русской литературе не как автор поздней публицистической книги, а как создатель несравненных художественных произведений. Эстетика Гоголя и его теория драмы связаны с его искусством, в них можно найти объяснения для его художественного творчества и его мысли художника. Именно это и составляет принцип, по которому здесь излагаются взгляды Гоголя на литературу и драму.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ И ОПЫТ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИКИ

Гоголь непосредственно ощущал связь своего творчества с той работой, которую проделали его предшественники. Говоря о развитии сатирического направления в русской драме, он не забывал ни одного сколько-нибудь значительного имени. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он отмечал, что начиная с XVIII века в России появились «в комедии — легкие насмешки над смешными сторонами общества, без взгляда в душу человека. Имена Озерова, Княжнина, Капниста, князя Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, А. Писарева помнятся с уважением: но все это побледнело перед двумя яркими произведениями: перед комедиями Фонвизина «Недоросль» и Грибоедова «Горе от ума», которые весьма остроумно назвал князь Вяземский двумя современными трагедиями. В них уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадною силою иронии выставлены в очевидности потрясающей» (VIII, 396).

В сущности здесь изложена целая концепция развития русской комедии XVIII и начала XIX века, и гоголевское определение не утрачивает своей ценности из-за того, что он в известной мере следовал за статьей П. А. Вяземского «О нашей старой комедии» (см. выше, стр. 97 — 98).

108

Творчество Гоголя, а также его теоретические воззрения на драму формировались в связи с национальной традицией. Вместе с тем взгляды Гоголя на драму обобщали как творческий опыт русской драматургии, так и то новое, что внес в нее сам автор «Ревизора».

Другим источником теоретических воззрений Гоголя была русская критика. В дневнике Пушкина записано 7 апреля 1834 года; «Гоголь, по моему совету, начал историю русской критики». Результатом этой работы была статья «О движении журнальной литературы».

Борясь за самобытность русской драмы, Гоголь не отрывал ее от мировой драмы. Он основательно знал и любил творения классиков европейской драмы. «О, Мольер, великий Мольер! — писал он в 1837 году. — Ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их; ты, строгий, осмотрительный Лессинг, и ты, благородный, пламенный Шиллер, в таком поэтическом свете высказавший достоинство человека» (VIII, 182).

В 1846 — 1847 годы Гоголь предложил целую программу ознакомления русского зрителя с лучшими образцами европейской драмы: «Следовало подумать не шутя о том, как поставить все лучшие произведения драматических писателей таким образом, чтобы публика привлеклась к ним вниманием, и открылось бы их нравственное благотворное влияние, которое есть у всех великих писателей. Шекспир, Шеридан, Мольер, Гёте, Шиллер, Бомарше, даже Лессинг, Реньяр и многие другие из второстепенных писателей прошедшего века ничего не произвели такого, что бы отвлекало от уважения к высоким предметам...» (VIII, 268 — 269). И далее: «Нужно ввести на сцену во всем блеске все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов. Нужно давать их чаще, как можно чаще...» (VIII, 269).

Заботясь об обогащении театрального репертуара классикой, Гоголь вместе с тем постоянно думал о развитии новой драматургии. Именно вокруг нее вел он бои за реализм. И это были настоящие критические бои.

ПРОТИВ МЕЛОДРАМЫ И ВОДЕВИЛЯ

В тогдашнем театральном репертуаре классицизм был в основном ниспровергнут. Но его место заняла псевдоромантическая драматургия, а рядом с ней уживались самые пошлые развлекательные зрелища.

В 1837 году Гоголь писал: «Уже пять лет, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света. Какое обезьянство! [...] Когда весь мир ладил под лиру Байрона, это не было смешно; в этом стремлении было даже что-то утешительное. Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!..

109

Клянусь, XIX век будет стыдиться за эти пять лет» (VIII, 181-182).

Гоголь отвергал жанры мелодрамы и водевиля. Искусственное нагромождение ужасов и нарочитое сочетание надуманных комических положений были в равной степени лишены жизненной правды. «...Посмотрите, — возмущался Гоголь, — какое страшное чудовище под видом мелодрамы забралось между нас! Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...» (VIII, 182).

Как показывает Гоголь, было бы безнадежно ожидать от мелодрамы хоть сколько-нибудь правдивого отражения действительности. Для этого жанра характерно изображение всякого рода сенсационных происшествий: «...убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!» (VIII, 182).

И Гоголь довершает оценку мелодрамы резкой характеристикой: «Если собрать все мелодрамы, какие были даны в наше время, то можно подумать, что это кунсткамера, в которую нарочно собраны уродливости и ошибки природы, или, лучше, календарь, в котором записаны с календарной холодностью все странные происшествия [...]. Я воображаю, в каком странном недоумении будет потомок наш, вздумавший искать нашего общества в наших мелодрамах» (VIII, 183). Гоголь хотел, чтобы русский театр обрел самобытный репертуар и чтобы на сцене появились пьесы о русской жизни: «Положение русских актеров жалко. Перед нами трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видели. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? где выказаться? на чем развиться таланту? Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем!» (VIII, 186).

Гоголь считал, что водевиль никак не соответствует духу русской жизни: «Уже давно признано, что русские актеры несколько странны, когда представляют маркизов, виконтов и баронов, как, вероятно, были бы смешны французы, вздумав подделаться под русских мужиков...» (VIII, 181).

Засилие этих жанров отнюдь не объяснялось потребностями и интересами публики. Гоголь с удовлетворением отмечал, что понимающие толк зрители отвергали мелодраму и водевиль как произведения, далекие от жизни и чуждые народному духу.

110

НАРОДНОСТЬ

В разработке принципов народности Гоголь явился прямым продолжателей Пушкина и соратником Белинского. Так же как для них, искусство и для него становится по-настоящему живым лишь тогда, когда оно проникнуто народностью.

Общее Понятие народности разрабатывалось во многих высказываниях Гоголя об искусстве и литературе, но особенно полно и ярко оно выражено в замечательной статье «Несколько слов о Пушкине» (1832).

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (VIII, 50).

Когда Гоголь формулировал понимание народности, он еще был далек от тех позиций, к которым пришел в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Молодой Гоголь отвергал и официальное понимание народности («самодержавие, православие, народность»), и славянофильское утверждение наиболее консервативных элементов народной жизни. Чрезвычайно важна мысль Гоголя о том, что Пушкин — «это русский человек в его развитии, каким он, может быть, явится через двести лет». Совершенно очевидно, что, определяя народность Пушкина, Гоголь смотрит не назад, а вперед, и видит подлинную народность в прогрессивном развитии жизни нации и национального характера.

«...Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа» (VIII, 51), — эти слова Гоголя как нельзя лучше показывают, что не ретроградные идеи питали его понимание народности, а идеалы прогрессивного общественного развития.

Народность писателя не определяется выбором национальных сюжетов. Гоголь разделял взгляд Пушкина, считавшего, что народность проявляется и тогда, когда писатель описывает жизнь других стран. «Поэт, — пишет Гоголь, — даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (VIII, 51). Но для русского театра настоятельнейшей была задача изо-

111

бражения именно русской жизни. Поэтому, не отвергая принципиально возможности создания народным писателем драм на чужеземные сюжеты, сам Гоголь в первую очередь выдвигал необходимость утверждения на сцене драмы, построенной на вопросах, темах, сюжетах, существенно важных для жизни русского народа.

Народность в понимании Гоголя неразрывно связана с реализмом. Искусство не может быть правдивым, если оно не народно. Изображение действительности, не учитывающее национального своеобразия данного народа, будет абстрактным и нереалистичным.

В работе «О преподавании всеобщей истории» Гоголь писал о необходимости такого изложения предмета, «чтоб каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ, со всеми своими подвигами и влиянием на мир, проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена. Для того нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ» (VIII, 27).

Точно такое же требование предъявлял Гоголь к литературе и, в частности, к драме. «Право, пора знать уже, — писал он, — что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да это, кажется, знакомый человек», — только такое изображение приносит существенную пользу» (VIII, 186).

«ОБРАЗ» ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Для Гоголя театр был могучим средством воспитания народа: «Это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство...» (VIII. 186 — 187).

Даже в период издания «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголь продолжал утверждать общественно-воспитательную роль театра: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбитая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» (VIII, 268).

В противовес идеалистическому пониманию искусства, Гоголь

112

утверждает, что словесность не есть «сама в себе что-либо существенное. Она есть только *образ,* которым передает человек человеку все им узнанное, найденное, почувствованное и открытое как в мире внешних явлений, так и в мире явлений внутренних, происходящих в собственной душе его. Ее дело в том, чтобы передать это в виде яснейшем, живейшем, способном остаться навеки в памяти» (VIII, 470 — 471).

Из этого определения последовательно вытекает убеждение Гоголя, что искусство есть отражение («образ», как он говорит) реальной действительности, а не воплощение неких стоящих над миром платоновских идей. Такое определение сущности искусства свидетельствует о материалистическом характере мировосприятия Гоголя.

СУЩНОСТЬ ДРАМЫ

Сущность драматического искусства Гоголь определил в «Учебной книге словесности». Двумя путями передает поэт красоту мира: «...или от себя самого лично, — тогда поэзия его лирическая; или выводит других людей и заставляет их действовать в живых примерах, — тогда поэзия его драматическая и повествующая» (VIII, 472). Гоголь отвергал самостоятельное значение дидактики в искусстве — этот вид поэзии «не есть сам по себе путь, которым передает свои впечатления поэт» (VIII, 472).

Поэзия повествовательная и драматическая объективны в отличие от лирики, которая субъективна. В этом определении Гоголь следует за Белинским, статей которого он не мог не знать, тем более, что одно из таких определений было дано великим критиком в статье о «Горе от ума», содержавшей также разбор «Ревизора» (см. ниже, стр. 143).

Драма, как и повествовательная поэзия, «есть живое изображение красоты предметов, движения мыслей и чувств вне самого себя, отдельно от своей личности, до такой степени, что чем более автор умеет отделиться от самого себя и скрыться самому за лицами, им выведенными, тем больше успевает он. и становится сильней и живей в этой поэзии; чем меньше умеет скрываться и воздержаться от вмешиванья своей собственности, тем более недостатков в его творении, тем он бессильнее и вялее в своих представлениях» (VIII, 477).

Объективность изображения отнюдь не означает, по Гоголю, объективизма, отсутствия точки зрения на явления и предметы. Наоборот, Гоголь противник искусства безыдейного. «Значительность поэзии драматической или повествовательной уменьшается по мере того, как автор теряет из виду значительную и сильную мысль, подвигающую его на творчество, и есть простой списыватель сцен, перед ним происходящих, не приводя их в доказательство чего-нибудь такого, что нужно сказать свету» (VIII, 477).

113

Следовательно, побуждением к творчеству является определенная идея, владеющая художником. «Значительность поэзии повествовательной или драматической увеличивается по мере того, когда поэт стремится доказать какую-нибудь мысль и, чтобы развить эту мысль, призывает в действие живые лица. из которых каждое своей правдивостью и верным сколком с природы увлекает внимание читателя и, разыгрывая роль свою, ему данную автором, служит к доказательству его мысли» (VIII, 477).

Идея не должна становиться нарочитым выражением тезиса, ей надлежит раствориться в живом изображении жизненных лиц и событий. Читателю или зрителю происшествие должно казаться «живым, естественным случаем, недавно случившимся», но все художественное изображение по существу «внутренно двигнуто глубоким логическим выводом ума» (VIII, 477). Только когда драма дает естественную, правдивую картину жизни, тогда мысль, заложенная в ней, способна оказать воздействие на публику, — «тогда сочинение живое, драматическое, кипящее перед очами всех становится с тем вместе в высшей степени дидактическое и есть верх творчества, доступного одним только великим гениям» (VIII, 477).

Это — развернутая программа реализма в драматургии. Гоголь требует искусства жизненно правдивого, глубоко идейного, даже тенденциозного, но с тем, чтобы тенденция растворялась в образах и вытекала естественно из характеров и жизненных положений.

Творчество самого Гоголя прекрасно подтверждало его теорию. Он воплощал свои идеи в живых конкретных образах.

В «Учебной книге словесности» Гоголь бегло набрасывает и некоторые основные положения поэтики драмы, решает проблемы драматической композиции. Он не видит существенных различий между драмой и романом, считая, что драматизм должен быть в равной степени присущ и тому и другому виду литературы. Поэтому определение композиционных основ драмы мы находим в разделе, посвященном роману. «Роман не есть эпопея. Его скорее можно назвать драмой. Подобно драме, он есть сочинение слишком условленное» (VIII, 481). Говоря так, Гоголь имеет в виду, что ни роман, ни драма не должны быть просто копией действительности. Художественная литература определенным образом организует жизненный материал, подчиняет его авторской цели, писатель строит действие и группирует персонажи так, чтобы возбудить в читателе и зрителе чувства и мысли, которые должны дать глубокое понятие о мире и человеке. Жизненная правда достигается в драме не стремлением к правдоподобию, а специфическими средствами искусства, дающими в итоге концентрированную и убедительную художественную картину действительности.

Гоголь определяет элементы композиции, обеспечивающие подлинно драматическое развитие действия. Первое, о чем дол-

114

жен позаботиться драматург, — создать «строго и умно обдуманную завязку» (VIII, 481). Важнейшим условием художественности является единство действия: «Все лица, долженствующие действовать, или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всяк приход лица, вначале, по-видимому, не значительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя» (VIII, 481). И в романе и в драме «допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц; всякие же дальнейшие между ними отношения или же встречи такого рода, без которых можно бы обойтись, есть порок...» (VIII, 481 — 482).

Характеры действующих лиц раскрываются в ходе события, в связи с происшествием, составляющим главное содержание. Драма, как и роман, держится «живым интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались действующие лица, и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлечение» (VIII, 482).

Важнейший композиционный принцип, одинаково существенный и для романа, и для драмы, состоит, по мнению Гоголя, в том, что писатель, лишенный возможности охватить всю действительность, выбирает одно событие, одно происшествие, но такое, в котором обнаруживаются важнейшие закономерности жизни. Поэтому, как ни узки пределы драмы, она в состоянии дать широкое изображение жизни. Подобно драме, и «роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство» (VIII, 482).

Реалистическое кредо писателя получило яркое выражение в словах: «Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был — жизнь, а не что другое» (VIII, 445).

СЮЖЕТЫ

Будучи ограничен рамками драмы, писатель оказывается перед сложной задачей подыскания такого «происшествия», которое заключало бы в себе возможность развернуть на его основе широкую картину жизни. Посредственность избирает самый легкий, но и самый бесплодный путь, она цепляется за то, «что случается редко, что составляет исключения, что останавливает нас своим безобразием, нестройностью среди стройности» (VIII, 182). Иначе поступает подлинный талант. Он выбирает сюжетом «то, что вседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно... И вот жизнь глубокого таланта течет во всем своем разли-

115

ве, со всей стройностью, чистая, как зеркало, отражая с одинаковою ясностью и темные и светлые облака: у посредственности она влечется мутною и грязною волною, не отражая ни ясного, ни темного (VIII, 182).

Рассуждая именно так, Гоголь и протестовал против засилия мелодрамы и водевиля как жанров, показывающих нетипичные явления, нежизненные по самой своей природе.

Гоголь вовсе не отвергал эффектов в искусстве. Он считал их закономерными для живописи «и вообще во всем том, что видим нашими глазами. Там, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому. Но в произведениях, подверженных духовному оку, совершенно другое дело. Там они если ложны, то вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее. В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина, но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны...» (VIII, 108 — 109). В той же статье Гоголь выражает надежду на то, что XIX век, может быть, «наконец, обратится ко всему безэффектному» (VIII, 108; о картине Брюлова «Последний день Помпеи»).

Не внешними эффектами должно поражать искусство, а жизненной правдой. Его задача — воспитывать правильное понимание жизни, пробуждать лучшие чувства в человеке, питать его мысли и направлять деятельность. Писатели — духовные вожди народа. Исходя из такого понимания задач искусства, Гоголь писал: «Наши собственные сокровища станут нам открываться больше и больше по мере того, как мы станем внимательней вчитываться в наших поэтов. По мере большего и лучшего их узнания нам откроются и другие их высшие стороны, доселе почти никем не замечаемые: увидим, что они были не одними казначеями сокровищ наших, но отчасти даже и строителями нашими, или действительно имея о том мысль, или ее не имея, но показавши своею высшею от нас природой которое-нибудь из наших народных качеств, которое в них развилось виднее, затем именно, чтобы блеснуть перед нами во всей красе своей» (VIII, 405).

Чем теснее писатель связан с жизнью народа, тем выше будет его искусство. Чем глубже его мысль, тем нужнее его искусство, открывающее глаза на жизнь и формирующее души читателей и зрителей.

Этим высоким задачам и подчиняет Гоголь поэтику драмы, принципы драматического искусства. Формальные приемы творчества рассматриваются им не как нечто самостоятельное и независимое, а как средства художественного отражения и познания действительности. Излагая свое понимание задач творчества, Гоголь писал В. А. Жуковскому: «Искусство должно изобразить нам таким образом людей земли нашей, чтобы каждый из нас почувствовал, что это живые люди, созданные и взятые из того же тела, из которого и мы. Искусство должно выставить нам

116

на вид все доблестные народные наши качества и свойства, не выключая даже и тех, которые, не имея простора свободно развиться, не всеми замечены и оценены так верно, чтобы каждый почувствовал их в себе самом и загорелся бы желанием развить и взлелеять в себе самом то, что им заброшено и позабыто. Искусство должно выставить нам все дурные наши народные качества и свойства таким образом, чтобы следы их каждый из нас отыскал прежде всего в себе самом и подумал бы о том, как прежде с самого себя сбросить все, омрачающее благородство природы нашей» (XIV, 37 — 38).

КОМЕДИЯ И КОМИЧЕСКОЕ

В «Мертвых душах» (том I, глава седьмая) Гоголь начертал два различных писательских облика. Один из них — писатель, который «приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы». Такое идеализирующее искусство чуждо Гоголю.

Ему сродни «удел и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!» (VI. 134).

Лиризм, свойственный Гоголю, был связан с глубоким чувством повседневной действительности. Сознание писателя остро реагировало на все уродливости самодержавно-крепостнического строя, и, как он сам писал, ему было суждено «идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»

Пушкин был первым, кто распознал своеобразие сатирического дарования Гоголя и направил его на этот путь, дав ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это просто грех!» — говорил Пушкин Гоголю (VIII, 439).

Реализм Гоголя был критическим. Его творчество разоблачало бесчеловечность самодержавно-крепостнического строя. Он

117

сам прекрасно определил социально-обличительную сущность своей драматургии: «Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеяния всеобщего. В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем» (VIII, 440).

Драматургическим средством критики тогдашней действительности служила Гоголю комедия, и он глубоко разработал теорию комического.

В основе комедии лежит смех. Однако смеяться можно по-разному, и Гоголь раскрывает различные формы смешного. Гоголь различает три вида смеха:

1) «Смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром»...

2) «Смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы».

3) «Электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» (VIII, 181).

В «Театральном разъезде» тоже характеризуются три разных вида смеха:

1) «Легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей»...

2) «Смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера»...

3) «Смех, который весь излетает из светлой природы человека»... (V, 169).

Это разграничение видов смеха имеет глубокий смысл. Первый вызывается причинами случайными, он носит поверхностный характер, ибо касается только внешней стороны явлений, не проникая в их сущность. Это — смех ради смеха.

Второй вид смеха серьезнее, но основа его отрицательная. Он исходит из «болезненного расположения характера», которого уродливости жизни веселят и забавляют. Совершенно очевидно, что этот вид смеха является отрицанием жизни, ибо дурное и отрицательное только веселит смеющегося.

Третий вид — смех благородный, светлый, имеющий глубоко гуманистическую основу. Так смеется тот, у кого есть жизненный идеал, кто верит в людей и в жизнь и любит их, кому не безразлично все, что он видит вокруг себя. Такой смех определяется Гоголем как излетающий из «светлой природы человека», — «излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека» (V, 169).

118

Этот вид смеха вытекает из проникновения в сущность жизненных явлений, он имеет своим источником важные и даже мучительные для человека противоречия действительности. Он служит средством раскрытия этих противоречий. «Презренное и ничтожное, мимо которого он (человек. — *А. А.)* равнодушно проходит всякий день, не возросло бы перед ним в такой страшной, почти карикатурной силе, и он не вскрикнул бы, содрогаясь: неужели есть такие люди? тогда как, по собственному сознанию его, бывают хуже люди» (V, 169). Такое именно впечатление производит светлый, гоголевский смех. Он заставляет увидеть уродливости жизни и осудить их. Этот смех возвышает человека, ибо даже если человек в своей повседневной жизни и сам не чужд подобных пороков, то, смеясь, он возвышается над самим собой, судит о жизненных явлениях с более высокой нравственной точки зрения, чем та, которой он, может быть, следует в своей жизненной практике.

Смех — бич, которым поражаются пороки общества. «Или, думаете, даром нам дан смех, когда его боится и последний негодяй, которого ничем не проймешь? боится даже и тот, кто ничего не боится! Значит, он дан на доброе дело. Скажите: зачем нам дан смех? затем ли, чтобы так, попусту, смеяться? Если он дан нам на то, чтобы поражать все, позорящее высокую красоту человека, зачем же прежде всего не поразим мы то, что порочит красоту собственной души каждого из нас?» (IV, 135).

Именно этот благородный смех был в основе комического в «Ревизоре» и в других комедиях Гоголя. Он поражал пороки жизни, беспощадно бичевал их, выполняя тем самым задачу большого общественно-воспитательного значения.

Гоголь — критический реалист, художник-обличитель сделал комедию могучим средством борьбы за передовые общественные идеалы. Его «Ревизор» был не шуткой и не карикатурой, а правдивой картиной жизни. Смех служил ему средством обличения социальной несправедливости. Этот смех по сути отрицал весь тогдашний общественный строй, во имя народных идеалов общественной справедливости. В этом смысле и надо понимать утверждение Гоголя, что в «Ревизоре» есть положительный герой, «честное, благородное лицо», «это — смех» (V, 169).

Смех Гоголя имел своим источником те благородные идеалы, в свете которых николаевское государство выглядело уродливо смешным.

Из этих положений Гоголя вытекает еще один принципиальный вывод: не всякий смех благороден и человечен. Бывает и смех, основанный на низменном представлении о человеке. Но в смехе благородном заложено осуждение всего, что искажает красоту человека и уродует жизнь. Таким был смех Аристофана, Шекспира, Мольера, Фонвизина, Грибоедова, самого Гоголя.

Эти представления Гоголя о смехе претерпели существенное изменение в период его идейного и творческого кризиса.

119

Смысл «Ревизора» был отлично понят как прогрессивными, так и реакционными кругами русского общества того времени. И те и другие увидели, что комедия в сущности отрицает самодержавно-крепостнический строй. Поэтому одни горячо приветствовали комедию Гоголя, а другие злобно отвергали.

В период кризиса Гоголь пересматривал все свои произведения и некоторым даже пытался придать иной смысл, чем тот, который они действительно воплощали. Так, в противовес утверждениям, что «Ревизор» есть осмеяние государства Николая I, он в «Развязке Ревизора» и в «Дополнении к развязке Ревизора» выдвигает иное объяснение.

Один из персонажей диалога справедливо отмечает, что, «несмотря на все удовольствие, которое возбуждают ловко найденные сцены, на комическое даже положение многих лиц, на мастерскую даже обработку некоторых характеров, в итоге остается что-то этакое... я вам даже объяснить не могу, — что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших» (IV, 127).

Первый комический актер, в уста которого Гоголь вкладывает свои мысли, стремится исправить это впечатление. Он «снимает» всю реалистическую основу комедии, заявляя, что «такого города, какой изображен в «Ревизоре», нет. Что же тогда изображает комедия? Оказывается, что «это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас» (IV, 130). Таким образом, Гоголь предлагал интерпретировать свою комедию как некое аллегорическое изображение неурядицы, присущей не обществу, а душе каждого человека. И тогда «Ревизор» оказывается осмеянием не несправедливого государственного и общественного строя, а пороков отдельных людей.

Это, разумеется, искажает подлинный смысл «Ревизора», и Гоголю не удалось никого переубедить. «Ревизор» всегда был и навсегда остался величайшим образцом социально-обличительной комедии.

КОМПОЗИЦИЯ ДЕЙСТВИЯ

Теория драмы Гоголя обосновывала принципы социально-обличительного искусства. Это сказывается и в том, как он определял композицию действия, завязку и строение комедийной интриги. Все элементы композиции Гоголь подчинял основной социальной задаче. Глубокие мысли об этом изложены в «Театральном разъезде». В своем развитии комедия прошла такой путь: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку» (V, 143).

Гоголь смеется над построением комедии, в основе которой лежит любовная интрига: «...Как слаба эта завязка у самых луч-

120

ших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» (V, 143). «Люди простодушно привыкли уже к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых никак не может окончиться пьеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точный узелок на уголке платка» (V, 142).

Сюжет комедии должен возникать из действительной жизни, из реальных отношений между людьми в обществе. «...Пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит вглядеться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отметить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь» (V, 142).

Это гениальное определение существа конфликтов, лежащих в основе жизни буржуазного общества, свидетельствует о том, как глубоко понимал Гоголь действительность. Именно такого рода конфликты и легли в основу реалистической драматургии XIX века. Сам Гоголь дал в своем творчестве замечательные образцы такого рода комедийных конфликтов. Островский явился его прямым продолжателем, так же как Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин и другие мастера реалистической комедии и драмы.

Предусмотренные Гоголем конфликты не должны быть только первыми толчками к действию. Все действие комедий должно строиться вокруг них, на их основе. «...Комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производят потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело» (V, 142). «Ревизор» Гоголя — воплощение именно этого принципа композиции комедии и классический образец композиционного единства... В «Ревизоре» нет ни одного лица, ни одного положения, которое не было теснейшим образом связано с основным событием, с его идеей. В завязке и в последующем развитии действия участвуют все персонажи. Каждый из них живет на сцене и обнаруживает свой характер в отношении к центральному конфликту. Комедия Гоголя полностью выполняет его требование — «ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело».

Классицизм установил такое деление на главных и второстепенных персонажей, при котором одни действующие лица суть «герои» и активно участвуют в развитии сюжета, а другие — безликие наперсники, наперсницы, вестники и т. п. — играют лишь служебные роли и непосредственного участия в действии не принимают. Гоголь разрушил эту конструкцию классицизма и противопоставил ей свои реалистические и демократические прин-

121

ципы. Все персонажи его пьесы живо участвуют в событиях, и каждый имеет свое индивидуальное лицо.

Отказываясь от «героев» в классицистском понимании этого слова, Гоголь возражает против традиционных представлений о том, что один персонаж должен управлять другими, и полагает, что главные персонажи должны «не управлять, а разве преобладать» над остальными. «И в машине одни колеса заметней и сильней движутся; их можно только назвать главными; но правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства (V, 143).

Итак, по Гоголю, именно идея определяет все элементы композиции в драме: сюжет, завязку, развитие действия, роль и значение отдельных персонажей.

ЕДИНСТВО ИДЕИ И ФОРМЫ

Если идея комедии — осуждение общественных пороков, то, как считает Гоголь, самый сюжет, интрига должны строиться на событии общественного характера. Если же делать основой сюжета любовную историю, а вокруг нее развивать критику общественных недостатков, то этим нарушится единство. Иначе говоря, завязка комедии не должна быть внешней по отношению к ее действительной теме. Идея, тема, сюжет и все развитие действия должны быть едины, и одно должно вытекать из другого.

Гоголь отнюдь не отрицает возможности комедии, содержанием которой было бы изображение любовной истории. Но в таком случае, полагает он, «и любовь и все другие чувства, более возвышенные, тогда только произведут высокое впечатление, когда будут развиты во всей глубине. Занявшись ими, неминуемо должно пожертвовать всем прочим. Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет, и значение комедии общественной непременно исчезнет» (V, 143).

В этих положениях скрыта полемика против Грибоедова. Мы приводили выше мнение Гоголя, высоко ценившего Грибоедова как автора одной из лучших реалистических и общественных комедий в русской литературе. Однако и Пушкин, и Белинский находили у Грибоедова недостатки в художественной обработке сюжета. Гоголь также считал, что в «Горе от ума» есть противоречия между содержанием и формой. Они были следствием исторически сложившихся условий. «Недоросль» Фонвизина, «Ябеда» Капниста, «Горе от ума» Грибоедова — каждая пьеса знаменует этап в развитии русской сатирической комедии. Становление жанра шло постепенно, и в ходе развития комедийного мастерства средства художественной выразительности все более совершенствовались. Каждое из этих произведений было высшим достижением для своего времени, но каждое последующее вносило нечто новое. «Ревизор», завершавший эту стадию формирования русской социальной комедии, явился и высшим ее достижением. У Гоголя мы находим наиболее полное выражение единства corn

122

держания и формы. Теоретическим выражением этого была мысли, высказанные в «Театральном разъезде».

Гоголь проникновенно писал о значении «Недоросля» и «Горе от ума» для русского общества. Но взыскательный художник не мог ограничиться достижениями предшественников. Он критиковал их творчески и как драматург, и как теоретик драмы: «Обе комедии исполняют плохо сценические условия; в сем отношении ничтожная французская пьеса их лучше. Содержание, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано. Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих. Степень потребности побочных характеров и ролей измерена также не в отношении к герою пьесы, но в отношении к тому, сколько они могли пополнить и пояснить мысль самого автора присутствием своим на сцене, сколько могли собою дорисовать общность всей сатиры. В противном же случае, то есть если бы они выполнили и эти необходимые условия всякого драматического творения и заставили каждое из лиц, так метко схваченных и постигнутых, изворотиться перед зрителем в живом действии, а не в разговоре, — это были <бы> два высокие произведения нашего гения» (VIII, 400). Сказанное полностью совпадает с рассуждениями в «Театральном разъезде». В «Ревизоре» Гоголь и воплотил те принципы, которые он здесь утверждал.

Критику «Недоросля» и «Горе от ума» Гоголь заключил следующим суждением: «И теперь даже их можно назвать истинно-общественными комедиями, и подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов. Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа. Наши комики двигнулись общественною причиною, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонений всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки» (VIII, 400).

Критические замечания Гоголя отнюдь не имели в виду умалить значение комедий Фонвизина и Грибоедова. Отмечая недостатки их пьес, он вместе с тем определил и принципиальное значение русской комедии и показал, что она достигла высокой степени народности и реализма именно потому, что ее основа была общественной. Комедия вырастала за пределы частных моральных и семейно-бытовых конфликтов, обретая общественную значимость. Конкретные моральные и семейно-бытовые конфликты становились живой плотью острой социальной комедии.

Гоголь наследовал творческий опыт предшественников и поднял социальную комедию на новую высоту.

123

САТИРА И ИДЕАЛ

Критика пороков общества не была для Гоголя самоцелью, а прежде всего средством борьбы за утверждение высоких народных идеалов. Гоголевский смех чаще всего исходил из «светлых сторон человеческой души». Подобно этому его критика пороков общества предполагала положительный социальный идеал. Смех Гоголя был «смехом сквозь слезы». Великого писателя удручали порядки самодержавно-крепостнической России. Но он вовсе не был пессимистом. Он отважно сражался против зла, против несправедливости и безнравственности.

Однако Гоголь избрал своим оружием не пафос трагедии. Его разящим оружием стал смех. Гоголь ясно сознавал, что в общественных условиях николаевской России первоочередной задачей литературы должна быть именно обличающая сатира, а не патетическое утверждение положительных идеалов. Наилучшим средством борьбы за эти идеалы был смех.

«...Бывает время, — писал он, — когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости; бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого» (VIII, 298).

Смех сатирика-реалиста не просто осуждал и отвергал зло. Гоголь вместе с тем видел и утверждал добро. Именно в этом особенность русской сатиры. «Сатирические наши писатели, нося в душе своей, хотя еще и неясно, идеал уже лучшего русского человека», и «видели яснее все дурное и низкое» (VIII, 404), что было в тогдашней русской жизни.

Утверждение идеалов, которые были и по существу глубоко народными, стало важнейшей особенностью критического реализма, исходившего из глубокой любви и доверия к человеку.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Гоголь рассказывает о процессе своего творчества: «...на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?» (VIII, 440).

Он был убежден, что каждый художественный образ должен быть пронизан мыслью, служить выражением определенных идей. Существование образа оправдано, только если в нем заключен определенный смысл: «Не чувствуя существенной надобности в том и другом герое, я не мог почувствовать и любви к делу изобразить его» (VIII, 441).

Гоголь полагал подлинно необходимыми только такие образы, только такие характеры, которые связаны с общей идеей произведения и вместе с тем типичны.

124

«Чем более я обдумывал мое сочинение, тем более видел, что не случайно следует мне взять характеры, какие попадутся, но избрать одни те, на которых заметней и глубже отпечатлелись истинно русские, коренные свойства наши. Мне хотелось в сочинении моем выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо, и преимущественно те низкие, которые еще недостаточно всеми осмеяны и поражены» (VIII, 442).

Было такое время, признается Гоголь, когда его занимал «человек и душа человека вообще» (VIII, 445). Но затем, когда «жажда знать человека вообще удовлетворилась, во мне родилось желание сильнее знать Россию. Я стал знакомиться с людьми, от которых мог чему-нибудь поучиться и разузнать, что делается на Руси; старался наиболее знакомиться с такими опытными практическими людьми всех сословий, которые обращены были лицом ко всяким проделкам внутри России. Мне хотелось сойтись с людьми всех сословий и от каждого что-нибудь узнать...» (VIII, 446).

Учась у жизни, черпая из нее, Гоголь и создавал свои характеры. «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности» (VIII, 446). Это признание имеет глубочайшее принципиальное значение.

Однако для Гоголя писать с действительности никогда не означало рабски копировать: «Я никогда не *писал* портрета, в смысле простой копии. Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня верней выходило создание» (VIII, 446 — 447).

«Соображение» Гоголя означало его идейную целеустремленность, его желание привести каждый характер в соответствие с общей жизненной картиной, выявить все типичные и существенные черты данного лица. Лишь тогда художественный образ приобретал для него смысл. «Нужно, чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам с своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассуждением и никакою проповедью не внушишь» (VIII, 453).

Для того чтобы создавать такие полноценные жизненные характеры, художник должен всесторонне изучать действительность, не упуская мелочей, но умея отделять существенное от незначительного. Гоголь писал: «Это полное воплощенье в плоть, это полное округленье характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, содержа в голове все крупные

125

черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, словом — когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши» (VIII, 453).

Ограничиться только изображением того, что видишь в современности, недостаточно. Гоголь называл это «копией», «способностью живописать», а дело истинного художника *творить.* У него должен быть и взгляд в будущее, и сознание идеала, и мечта о лучшей жизни, и стремление сказать свое новое слово.

«Возвратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца даже невозможно» (VIII, 456). Определяя задачу писателя, Гоголь писал: «Нужно, чтобы в созданьи его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его» (VIII, 456).

Эти мысли Гоголя раскрывают существенную особенность критического реализма. У великих русских реалистов критика действительности не была голым отрицанием, а преследовала творческие цели, утверждала новые положительные идеалы. Погружение в жизнь означало для них не растворение в стихиях, а искание таких живых сил действительности, которые сулили развитие к лучшему.

Гоголь тоже искал положительных героев, живые олицетворения идеалов, но искал безуспешно, ибо пошел по неверному пути, как это показывают сохранившиеся страницы второго тома «Мертвых душ». Взыскательный художник сжег рукопись. Но теоретически он был прав, настаивая на том, что художественная критика отрицательных сторон действительно должна строиться на твердой почве положительных идеалов.

Гоголь и в русской и в мировой литературе — прежде всего величайший мастер реалистической сатиры. Его собственный творческий опыт не подтвердил всех теоретических положений писателя. Он не создал в драмах положительных героев. Но персонажи комедий Гоголя не карикатурные, не гротескные образы, а пластичные характеры, извлеченные из гущи жизни. «Конечно, несравненно легче карикатурить старых чиновников, в поношенных вицмундирах с потертыми воротниками; но схватить те черты, которые довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга, — дело мастера сильного» (IV, 100). Гоголь был именно таким мастером. Образец характеров без «острых углов» — Хлестаков. Гоголь писал, что у «Хлестакова ничего не должно быть означено резко» (IV, 100). «Черты роли Хлестакова слишком подвижны, более тонки и потому труднее уловимы» (IV, 100). Образ Городничего существенно отличается от Хлестакова, черты его «более неподвижны и ясны. Его уже обозначает резко собственная, неизменяемая черствая наружность и отчасти утверждает собою его характер» (IV, 100).

126

В Хлестакове сочетаются типичные ,и индивидуальные особенности, он так же неповторимо своеобразен, как Гамлет, Отелло, Фальстаф. Но это своеобразие отнюдь не ослабляет типичности, а, наоборот, воплощает высшую степень реалистической типизации. Хлестаков не карикатурная схема, а живой человек. Гоголь писал о нем: «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединялось случайно в одном лице, как весьма часто попадается и в натуре [...]. Редко, кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он» (IV,101).

Гоголевское понимание типичности совпадает с тем, что Пушкин писал о многосторонности шекспировских героев и других драматических персонажей. Гоголь развивал идеи Пушкина в критической публицистике и гениально воплощал их в образах комедий. Он требовал, чтобы действующие лица жили своей внутренней жизнью, не были ни карикатурами, ни односторонними плоскостными иллюстрациями определенных черт характера. Он писал в «Предуведомлении для тех, которые и пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора»: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаруживается смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется. Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать *общечеловеческое* выражение роли... Должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове» (IV, 112).

Это целая программа реализма в сценическом искусстве, теснейшим образом связанная с принципами реализма в драматургическом творчестве. Ядро этой программы — такая типизация жизненных явлений, которая отнюдь не означает схематизации реальных процессов, а, напротив, предполагает концентрацию, сгущение их пластических конкретных особенностей, но в свете определенной идейной задачи.

127

Художник-реалист, будь то драматург, будь то актер, создает не схемы, а образы живых людей. Без жизненной достоверности немыслимо идейное искусство. Карикатура может показаться и вовсе не реальной или не существенной для жизни схемой, тогда как живой образ вызывает восхищение или ненависть, удивляет или смешит.

Великие реалистические произведения обладают огромной силой идейного воздействия именно потому, что мы ощущаем их жизненность, соотносим их с собой и окружающими людьми. Актеру, говорил Гоголь, «прежде следует схватить именно эту душу роли, а не платье ее» (IV, 113). Но для этого в самом драматическом произведении действующее лицо должно быть наделено «этой душой».

Гоголь создал незабываемые человеческие типы. Его персонажи по-настоящему живут. Их уродства и пороки это не внешние черты, а сущность их природы. Поэтому они так убедительны, так жизненны. И именно поэтому они обладают огромным социально-воспитательным воздействием.

ТЕАТРАЛЬНАЯ УТОПИЯ ГОГОЛЯ

В одном из разделов «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголь обращается к вопросам управления театрами в императорской России. Хорошо зная, что представляли собой лучшие русские театры, находившиеся в руках николаевской бюрократии, он писал в этом разделе, что много есть охотников «прикомандироваться сбоку во всяком деле. Чуть только явится какое место и при нем какие-нибудь денежные выгоды, как уже вмиг пристегнется сбоку секретарь. Откуда он возмется, бог весть: точно как из воды выйдет; докажет тут же свою необходимость ясно, как дважды два; заведет вначале бумажную кропотню только по экономическим делам, потом станет понемногу впутываться во все, и дело пойдет из рук вон. Секретари эти, точно какая-то незримая моль, подточили все должности, сбили и спутали отношения подчиненных к начальникам и обратно начальников к подчиненным» (VIII, 271). В таких рассуждениях Гоголь-сатирик может показаться необычайно снисходительным к «начальникам», ибо видит все беды в «секретарях». Но тем не менее он остается беспощадно проницательным художником, изображая властолюбие мелкого чинуши, который корчит важного начальника. «Мой Хлестаков был в эту минуту ничто перед ними» (VIII, 271).

Вся эта интерлюдия о чиновниках вообще должна подготовить читателя к рассуждению о чиновниках театральных. «Конечно, в управлениях по части искусств, художеств и тому подобного, правит или комитет, или один непосредственный началь-

128

ник, и не бывает места секретарю-посреднику: там он употреблен только записывать определения других или вести хозяйственную часть...» (VIII, 272).

Комитет так же, как единоличный начальник, внушал уважение автору «Выбранных мест из переписки с друзьями». Но автор «Ревизора» знавал примеры не слишком идиллического управления искусствами.

«...Иногда, случается и там, от лености членов или чего другого, что он (втируша-секретарь. — *А. А.)* мало-помалу втираясь, становится посредником и даже вершителем в деле искусства. И тогда выходит просто черт знает что: пирожник принимается за сапоги, а к сапожнику поступает печенье пирогов. Выходит инструкция для художника, писанная вовсе не художником; является предписанье, которого даже и понять нельзя, зачем оно предписано» (VIII, 272).

Знакомый голос, знакомые интонации! Жаль только, что гневная сила обличительных слов смягчается переложением вины с комитета и начальника на того же пресловутого секретаришку. «Часто удивляются, как такой-то человек, будучи всегда умным человеком, мог выпустить преглупую бумагу, а в ней он и душой не виноват: бумага вышла из такого угла, откуда и подозревать никто не мог, по пословице: «Писал писачка, а имя ему собачка» (VIII, 272).

Всех этих строк XIV главы «Выбранных мест» в первом издании книги не было. Цензор А. В. Никитенко вычеркнул их, хотя Гоголь, казалось бы, и снимал ответственность за «преглупые бумаги» с больших начальников. Но вывод, следующий за обличениями «секретарей», был неприемлем ни для каких «комитетов» и начальников по ведомству искусств: «Нужно, чтобы в деле какого бы то ни было мастерства полное его производство упиралось на главном мастере того мастерства [а отнюдь не на каком-нибудь пристегнувшемся сбоку чиновнике, который может быть употреблен для одних хозяйственных расчетов, да для письменного дела»]1 (VIII, 272).

Гоголь мечтал об образцовом театре, который будет ставить только подлинно художественные пьесы. В таком театре все должно быть на высочайшем уровне, так, чтобы увлекать публику: «Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее Наисовременнейшего водевиля. Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно, чтобы дело это поручено было не кому другому, как первому и лучшему актеру-художнику, какой отыщется в труппе. И не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку, секретаря-чиновника» (VIII, 270).

1Слова в прямых скобках были вычеркнуты цензурой.

129

Гоголю виделось, как «трагедией будет заведовать первый трагический актер, а комедией — первый комический актер, когда одни они будут исключительные хоровожди такого дела» (VIII, 270 — 271). Мысленно он уже прикидывал, как именно под руководством таких мастеров должно проходить разучивание ролей. «Только один истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актеров; один он может слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмогла пьеса явиться в полном совершенстве своем перед публикой» (VIII, 273).

Актер-художник, руководя театром, уверял Гоголь, не допустит к постановке пошлых и нехудожественных пьес. Порукой в этом его эстетическое чувство. «Ему невозможно также, если бы он даже и вздумал оказать какие-нибудь притеснительные поступки или прижимки относительно вверенных ему актеров [какие делаются людьми чиновными]» (VIII, 273), — слов о чиновниках цензура не потерпела. Эта глава из «Выбранных мест» противоречит другим страницам той же книги, противоречит уверениям, будто Россия страдает не от пороков социально-политической системы, а от личных недостатков людей. «Кто виноват? Мы или правительство? — спрашивал Гоголь и отвечал: — Но правительство во все время действовало без устали. Свидетелем тому целые томы постановлений, узаконений и учреждений, множество настроенных домов, множество изданных книг, множество заведенных заведений всякого рода: учебных, человеколюбивых, богоугодных и, словом, даже таких, каких нигде в других государствах не заводят правительства» (VIII, 289 — 290). Остается только применить все прекрасные указы, и дело пойдет на лад. Беда, однако, в том, что есть «наши тонкие плуты и взяточники, которые умеют обойти всякий указ, для которых каждый новый указ есть только новая пожива» (VIII, 290). Отсюда вывод: «Словом — везде, куды ни обращусь, вижу, что виноват применитель, стало быть, наш же брат» (VIII, 290).

Рассуждения о театре входят в общую систему гоголевских иллюзий; он верил, будто Россия уже готова к наисовершеннейшему образу жизни и мешает лишь несознательность ее граждан, не умеющих использовать прекрасные законы и установления на благо стране и себе.

Гоголь не остался равнодушным к критике Белинского, гневно осудившего его иллюзии. Свидетельством его новых колебаний стал план V тома сочинений, намеченный в начале 1850-х годов. «Характерно, что, замышляя том, объединяющий его публицистику, Гоголь намеревался нарушить единство циклов и «смешать» «Арабески» с «Выбранными местами», — пишут редакторы академического Полного собрания сочинений Гого-

130

ля. — Полемика, развернувшаяся вокруг «Выбранных мест» убедила Гоголя в невозможности скорого и полного переиздания книги. В соответствии с новыми настроениями, которые овладели им после критики его взглядов, развернувшейся в связи с выходом в свет «Выбранных мест», он сосредоточивает свое внимание главным образом на вопросах искусства и науки, не включая в программу ни статей, трактующих вопросы о взаимоотношении крестьян и помещиков и вызвавшие особенное негодование Белинского («Русский помещик» и «Сельский суд и расправа»), ни запрещенных цензурой статей» (VIII, 809).

История Гоголя трагична. Метания и глубокий духовный кризис одного из величайших гениев русской и мировой литературы лишний раз убеждают в том, как мучительно тягостна была жизнь писателей в николаевской России. Но тем поразительнее и тем драгоценнее все то, что было ими создано.

Гоголь — художник, драматург оказал решающее воздействие на все развитие русского театра, Гоголь-мыслитель существенно повлиял на развитие теории драмы.

СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА О «РЕВИЗОРЕ»

О. СЕНКОВСКИЙ

Мнения о «Ревизоре» резко разделились. Сторонники романтического направления не поняли и не захотели признать принципиальной важности художественного метода, лежавшего в основе комедии Гоголя. Они пытались смягчить и политическое значение «Ревизора», сведя все к частному случаю. Недостаточно понял его и сам Николай I, разрешивший пьесу к постановке и посмеявшийся над ней, как над веселым анекдотом, хотя он все же признал: «Всем досталось, и больше всего мне».

Подлаживаясь к монаршьей точке зрения, написал рецензию О. Сенковский («Библиотека для чтения», 1836, т. 16, № 5). Он похвалил Гоголя за комический дар, отметил несколько смешных сцен, привел обширные выдержки из текста комедии, но больших достоинств не увидел. Пьеса, по его мнению, обнаруживает задатки, содержит обещание того, что из Гоголя может в будущем получиться хороший комедиограф. Пока же этого еще сказать нельзя. Сенковский считал, что Гоголя захваливают, а сам он не желает прислушаться к тем критикам, которые указывают ему на недостатки, все усиливающиеся в его

131

творчестве: «Красоты и пятна растут у него с одинаковою силою до того, что он не производил еще ничего забавнее и ничего грязнее последнего своего творения. Как можно навалить столько copy на столько чистого золота» (I, 153)1. Критик даже не решается процитировать места, оскорбившие его вкус, — настолько «они противны чистому вкусу и формам хорошего общества» (I, 153).

Сенковский порицал Гоголя прежде всего за отсутствие идеи: «Его сочинение даже не имеет в предмете нравов общества, без чего не может быть настоящей комедии: его предмет — анекдот; старый, всем известный, тысячу раз напечатанный, рассказанный и обделанный в разных видах и на разных языках...» (I, 161 — 162).

Тон Сенковского становится негодующим. Анекдот о том, что в мелких городах существуют административные злоупотребления, утверждает он, был выдуман не в России. «Административные злоупотребления в местах, отдаленных и мало посещаемых, существуют в целом мире, и нет никакой достаточной причины приписывать их одной России, перенося анекдот на нашу землю и обставляя его одними только лицами нашего народа» (I, 163). Сенковский охвачен патриотическим пылом: он защищает от посягательств Гоголя российское государство, его правление и весь народ; он возмущен тем, что Гоголь обобщает частный случай, возводит его в степень характеристики всего режима.

Критику «Ревизора» Сенковский стремился подкрепить теоретическими обоснованиями; он требовал различать два типа комедии. Высший тип — это комедия нравов, которая изображает нравы народа, характеризует общество в целом, и поэтому должна иметь положительный нравоучительный смысл. Однако «из злоупотреблений никак нельзя писать комедии, потому что это не нравы народа, не характеристика общества, но преступления нескольких лиц, и они должны возбуждать не смех, а скорее негодование честных граждан» (I, 163).

Сенковский упрекает Гоголя в том, что он вместо комедии нравов сочинил «анекдотическую пьесу». «В подобных пьесах не может быть характеров, потому что автор принужден заставлять свои лица действовать прямо в смысле анекдота, следовать за ним неотступно, клонить все к его уровню, и ему даже некогда и некуда вводить обстоятельства, создаваемые воображением для развития ими разных характеров. Поэтому нет характеров и в «Ревизоре»... (I, 162).

Критик доказывал, что комедия никуда не годится и с точки зрения композиции: «В ней нет ни завязки, ни развязки, по-

1 Отзывы о «Ревизоре» цит. по: *В. Зелинский.* Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя, ч. I, изд. 3-е. М., 1903.

132

тому что это история одного известного случая, а не художественное создание» (I, 162). Действующие лица — плуты и дураки, честных людей вовсе нет, а в жизни так не бывает, ибо в ней обычно содержится смесь дурного и хорошего. И, наконец, в этой пьесе «нет страстей» (I, 162).

Все эти недостатки Сенковский полагал, возможно, отчасти сгладить и уменьшить, если бы автор произвел некоторые изменения, а именно: продлил бы пребывание Хлестакова в городке, устроил ему встречу с уездной барышней, герой приволокнулся бы за ней, и действие могло бы дополнительно «запутаться ревностью Марии Антоновны и доставить комическому дарованию г. Гоголя много забавных черт соперничества двух провинциальных барышень. Это отчасти поправило бы даже и пошлость анекдота» (I, 163 — 164). Таким образом, Сенковский предлагал Гоголю вернуться на испытанную стезю бытовой комедии, что могло бы вытеснить столь не любезный критику сюжет об «административных злоупотреблениях».

Сенковский отражал мнение правящих кругов. Гоголь не мог не обратить на это внимания. До него доходили и различные устные отзывы, но статья в «Библиотеке для чтения» была наиболее значительной из всех отрицательных рецензий. «Театральный разъезд» Гоголя был в значительной мере ответом на эту критику.

Н. ПОЛЕВОЙ

В 1841 году Гоголь сопроводил второе издание «Ревизора» отрывком из письма, написанного им вскоре после первого представления, в котором он высказал предположение, что неблагоприятные оценки отчасти объясняются тем, что актерам не удалось вполне воплотить его замысел.

На это издание откликнулся Н. А. Полевой («Русский вестник», 1842, т. V, № 1). К тому времени он уже перестал быть прежним поборником нового в искусстве и, оставаясь романтиком, видел в Гоголе-реалисте прежде всего противника. Он сожалел, что Гоголь покинул сферу, которая наиболее соответствует его дарованию: «В шутке своего рода, в добродушном рассказе о Малороссии, в хитрой простоте взгляда на мир и людей г. Гоголь превосходен, неподражаем. Какая прелесть его описание ссоры Ивана Ивановича, его «Старосветские помещики», его изображение запорожского казацкого быта в «Тарасе Бульбе» (исключая те места, где запорожцы являются героями и смешат карикатурой на Дон-Кихота), его история о носе, продаже коляски!»1.

1 *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. II, изд. 3-е. М., 1903, стр. 175.

133

Полевому нравился Гоголь — романтик и юморист; но он был убежден, что ошиблись те критики, которые слишком серьезно отнеслись к «Ревизору» и стали судить о комедии согласно правилам классической драмы. Но ошиблись и те, кто неумеренно превозносил Гоголя, «увидел в «Ревизоре» что-то шекспировское» (II, 176). Полевой уверял, что и те и другие преувеличили значение «Ревизора», тогда как это всего лишь «фарс, который нравится именно тем, что в нем нет ни драмы, ни цели, ни завязки, ни развязки, ни определенных характеров. Язык в нем неправильный, лица уродливые гротески, характеры китайские тени, происшествие несбыточное и нелепое, но все вместе уморительно смешно, как русская сказка о тяжбе ерша с лещом, как повесть о Дурне...» (II, 176).

Полевой назвал неуместной претензией письмо Гоголя, приложенное ко второму изданию «Ревизора», и смеялся над тем, что Гоголь говорит о характере своего Хлестакова так, будто это Гамлет. Критиков, хваливших Гоголя, он назвал «надувателями мыльных пузырей» (II, 177). Он не предъявлял Гоголю политического обвинения, как Сенковский, но вместе с ним оказался среди хулителей «Ревизора» и ни в малой степени не понял значения комедии.

П. ВЯЗЕМСКИЙ

Поддержал Гоголя в первую очередь пушкинский «Современник» (1836), напечатавший статью П. А. Вяземского.

Вяземский утверждал, что большинство русских комедий являются заимствованными, искусственными и лишены жизненности. Лишь очень немногие комедии вышли за пределы этого круга, возвысились над общим уровнем: «Бригадир», «Недоросль», «Ябеда», «Горе от ума». К ним он добавил «Ревизора».

Вяземский отказался спорить с другими критиками о художественных особенностях комедии Гоголя: «Чисто литературные споры почти всегда бесполезны, потому что в спорах о изящности художнического произведения трудно, если не решительно невозможно, привести спор к окончательному заключению» (I, 166)1. Он писал, что хочет дать оценку «Ревизору» с трех точек зрения: литературной, нравственной и общественной.

Отвечая на вопрос о жанре «Ревизора», Вяземский отверг мнение, будто Гоголь создал всего лишь фарс, а не комедию. Хотя и в фарсе как в жанре он не видел ничего предосудительного, ибо гениальный фарс лучше пошлой комедии, однако

1 *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. I, изд. 3-е. М.. 1903.

134

в «Ревизоре» он обнаружил только один фарсовый эпизод: падение Бобчинского вместе с дверью. В остальном же пьеса представляет собой комедию.

«В «Ревизоре» есть карикатурная природа: это дело другое. В природе не все изящно; но в подражании природе не изящной может быть изящность в художественном отношении» (I, 167). Эти слова Вяземского в сущности близки тому, что писал Стендаль о романе. Винить за уродство следует не художника, а действительность. По и то, что в жизни безобразно, может стать предметом художественного произведения.

Вяземский доказывал, однако, что «Ревизор» — не высокая комедия, подобная «Тартюфу» и «Мизантропу». Он имел в виду понятие «высокой комедии» как пьесы, изображающей сравнительно высокопоставленную среду. Но Гоголь, избрав местом действия уездную обстановку, тем самым создал новую комедию, которая, не будучи ни фарсом, ни высокой комедией, представляет собой новую разновидность жанра.

Один из главных упреков Гоголю заключался в том, что в его комедии, как писал Сенковский, для честных людей даже места нет. На это Вяземский возразил, что добродетельные персонажи обычно скучны и неинтересны, и сослался на «Недоросля». Если бы Фонвизин изобразил одних лишь добродетельных Стародумов и Милонов, никто бы не обратил внимания на его комедию: «Вывезли его к бессмертию лица, которые также не выражают ни одного благородного чувства, ни одной светлой мысли, ни одного в человеческом отношении отрадного слова» (I, 169) — Скотинин, Простакова, Кутейкин, — «несмотря на нравы их вовсе не изящные и на язык их вовсе не академический» (I, 169).

Вяземский считал, что смысл «Ревизора» нельзя свести к изображению частного случая; ибо в этой комедии обобщены типичные явления, которые не зависимы ни от времени, ни от места. Вяземский опровергал мнение о неправдоподобности завязки. Конечно, Городничий мог просто спросить у Хлестакова подорожную, и не произошло бы ошибки. Но Гоголь следовал не полицейскому порядку, а психологической правде. Городничий действовал по пословице «У страха глаза велики». «Известие о пребывании в гостинице неизвестного человека падает на Городничего и сотоварищей его в критическую минуту панического страха, по прочтении рокового письма» (I, 170). Таким образом, завязка комедии совершенно оправданна. Вяземский убедительно доказал это. Белинский принял именно его объяснение и построил на нем свою концепцию (см. стр. 166).

Рассмотрение литературной стороны комедии Вяземский завершает защитой языка действующих лиц, подчеркивая его соответствие разговорной речи.

Говоря о нравственной сущности «Ревизора», Вяземский в известной мере предвосхитил мысли, высказанные позднее

135

Гоголем: безнравственно только такое произведение, которое «вводит в соблазн и в искушение» (I, 173), то есть разжигает дурные инстинкты, изображает пороки привлекательными. А комедия Гоголя возбуждает отрицательное отношение к безнравственности. «Автору не мудрено вывести вам целый легион честных людей [...]: да что вам будет от них пользы? В театре досыта негодуйте над негодными и смейтесь над глупцами, если они выведены вам на глаза. Добрых и порядочных людей ищите для себя, вышедши из театра: тогда они будут вам нужнее, и еще приятнее после впечатлений, оставленных в вас сценическими лицами. Кто из зрителей «Ревизора» пожелал бы быть Хлестаковым, Земляникою, Шпекиным или даже невинными Петрами Ивановичами Добчинским и Бобчинским? Верно, никто! Следовательно, в действии, производимом комедиею, нет ничего безнравственного» (I, 174).

Сатира всегда производит неприятное впечатление, «но это неприятное действие умерено смехом. Следовательно, условия искусства выдержаны, комик прав» (I, 174).

Именно эту же мысль, которую Вяземский высказал бегло и сформулировал недостаточно полно, то есть мысль об очищающей и возвышающей силе смеха, — Гоголь впоследствии развивал в «Театральном разъезде», и она стала центральным положением его эстетики комического.

Характеризуя общественное значение комедии, Вяземский, вероятно, достаточно хорошо понимал, насколько глубокой была воплощенная в ней критика русского общества. Но сказать об этом открыто значило бы предать Гоголя в руки суровых блюстителей благонамеренного порядка. Поэтому критик постарался даже снизить общественное значение комедии. «Зачем искать оскорбления народному честолюбию в шуточном замысле автора?» (I, 175). Гоголь не имел в виду ни какой-либо конкретный город, ни каких-либо определенных людей, наконец, и персонажи его отнюдь не столь ужасны. «Они более смешны, нежели гнусны: в них более невежества, необразованности, нежели порочности [...] Баснь (то есть фабула) «Ревизора» не утверждена на каком-нибудь гнусном действии: тут нет утеснения невинности в пользу сильного порока, мет продажи правосудия, как, например, в комедии Капниста «Ябеда»...» (I, 175).

Так друзья Гоголя, заботясь о его безопасности, старались смягчить, нейтрализовать смысл «Ревизора» и представить дело так, будто речь идет о пороках вообще, к тому же и не самых страшных, а не о всей системе полицейско-бюрократического государства.

136

В. АНДРОСОВ

Журнал «Московский наблюдатель» (1836, № 1) опубликовал статью В. Андросова, написанную горячо и открыто в поддержку Гоголя. Уже в ее первых абзацах явственно влияние Вяземского, его статьи «О нашей старой комедии», которая появилась на три года раньше (см. выше стр. 88). В. Андросов писал: «Комедия есть дело общественное. Это подвиг, это происшествие. Истинная комедия — это или исповедь, или жалоба общества. И, смотря по тому, сколько она захватывает своим влиянием общественных интересов, она — или подымается на степень истинной комедии, или — делается просто зрелищем, более или менее забавным, с невинною целию занять праздное внимание и несколько праздных минут нашей жизни» (I, 143). Такого определения, пожалуй, не найти ни у кого из русских критиков тех лет.

Андросов, следуя за Вяземским, раскрывал общественно-воспитательную роль смеха, вызываемого комедией. Он различает два вида смешного. «Если плод остроумия один только смех, то этого еще не много: каждый шут заставит нас смеяться. Но если, возбуждая смех, комик в этом смехе готовит или казнь, или угрозу для какого-нибудь постыдного свойства нашей природы, то этот смех имеет святость добродетели, все достоинство нравоучения, всю заслугу добра. Тут чем более смеются, чем искреннее, чем злее смеются, тем более надежды для нравственности, тем эти надежды сбыточнее» (I, 144).

Так Андросов и Вяземский формулировали тот принцип комического, который был принят Гоголем; определение Андросова представляется наиболее разработанным и выразительным.

Предметом комедии долго оставался человек вне общественных связей и отношений. Комедия смеялась над скупостью, над безрассудными стариками, влюбляющимися в молодых женщин, над ревнивыми мужьями и женами. В. Андросов писал, что такие комедии возбуждают смех зрителей «над своею бедною природою, которая и у всех нас не довольно тверда, над этим недостатком здравого смысла, которым, право, немногие из нас могут похвалиться. Мы тут смеемся некоторым образом над несчастьем другого: потому что глупость есть несчастье. Нас забавляет тут беда другого: мы здесь смеемся оттого, что другой стоит перед нами в таком положении, что ему не до смеха» (I, 144). Такие комедии могут быть забавны, они служили для развлечения, а иные даже представляли собой «грех поэтизированный» (145), — добродушно изображая такие явления, которые достойны сурового нравственного осуждения.

Развлекательной комедии В. Андросов противопоставляет комедию общественную. «Дайте нам не лицо, которое может иметь слабости, так же как и добродетели, но идею, которая делает это лицо негодным в обществе; изобразите нам не отры-

137

вок. Из жизни некоторых людей, которые могут быть сами по себе очень смешны, но отрывок из тех нравов, которые более или менее составляют собою черты современной физиономии общества» (I, 145). Прекрасная и точная формулировка принципа социальной реалистической комедии! Именно такую комедию и создал Гоголь в «Ревизоре».

Личные недостатки наносят ущерб лишь тем, кто ими страдает или их близким, «но есть лица, в которых смешна не собственная их слабость, не слабость человека, но то, что ему присвоено общественными его отношениями, то делается в нем вредом для других. И вот куда должен быть обращен бич Комедии. Дурное свойство человека, поддерживаемое общественным его положением, должно быть преследуемо нещадно; тут мы бьем уже не человека, а злоупотребление» (I, 145). Сатириков часто упрекали в том, что они принижают человеческую природу, пессимистически оценивают ее, словом, враждебно относятся к человеку. В. Андросов остроумно доказывал, что не общественная комедия принижает человека, а та комедия нравов, которая смеется над человеческими слабостями, выставляя всех людей глупыми, порочными, ничтожными. Общественная комедия направлена не против человека вообще, а против конкретного зла в обществе и высмеивает не человеческую природу, а такие порядки, при которых слабости и пороки становятся зловредны для многих людей, для всей жизни.

Однако Андросов должно быть знал, что, высказывая столь опасные мысли, надо сразу же предотвратить возможность обвинения в посягательстве на основы. Не является ли осмеяние злоупотреблений угрозой для государства, «... не ослабляем ли мы этим уважение к таким предметам, которые для блага общественного должны быть благоговейно уважены?» — задает В. Андросов риторический вопрос и решительно отвечает на него: «Нисколько; напротив, это очищает, укрепляет наше уважение к ним. Власть всегда свята: в душе каждого есть неискоренимое уважение к порядку, к справедливости [...]. Но если этот порядок, эта справедливость или законность становятся маскою для какого-нибудь негодяя, средством удовлетворения его природы, которая в явном раздоре со всякою законностью, и если бы кто умел осмеять пред нами это злоупотребление, то едва ли это повредит нашему уважению к порядку. Одно свято, другое постыдно, этого нельзя связать вместе» (I, 145 — 146). Андросов вслед за Вяземским уверяет, что смеясь над Городничим или над судьей-взяточником, никто не смеется над властью или над правосудием. Такой смех «вооружает» презрением к злу, грозит нарушителям «казнью общественного мнения» (I, 146).

Нельзя не заметить, что некоторые доводы В. Андросова совпадают с аргументами самого Гоголя в «Театральном разъезде», например, со словами второго любителя искусств: «Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справед-

138

ливости не дает уже ясно знать, чего требует от нас, закон, долг и справедливость?» (V, 143).

В. Андросов писал, что в России еще преждевременно называть литературу выражением общества. «Наше общество начинает сознавать себя, но не выражает еще [...] Кроме того, мы не приучили себя еще к общественным урокам» (I, 146). Однако новые времена лучше времен «Ябеды» или «Недоросля», и наилучшим свидетельством роста общественного самосознания Андросов считал появление «Ревизора». У него не было иллюзий, он понимал, что такие произведения не могут появляться часто, что русская литература преодолевала огромные препятствия, но тем больше была заслуга писателя: «Кто знает, как тяжело у нас добывается современность, тот будет уметь ценить труд Гоголя» (I, 146).

Говоря о жанре «Ревизора», Андросов не согласен с теми, кто относит его к традиции фарсов, но признает, что старые риторики и пиитики уже не могут определить, к какому именно типу принадлежит комедия Гоголя. Новое время требует иных критериев понимания новой драматургии. В. Андросов предложил такую классификацию: «Есть две драматические истины: истина действительного и истина возможного. Первая — когда берутся лица так, как они представляются наблюдательному вниманию в известное время, в известных отношениях, со всеми индивидуальными свойствами своими — это просто отрывок из жизни, повторяемый сценическим искусством. А потому здесь, как в подражании, чем более будет удержано сходства с подлинником, тем произведение будет выше, тем оно совершеннее. Тут материальная верность есть цель и мера успеха» (I, 147). В таких произведениях важнейшую роль играет правдоподобие. И, по мнению Андросова, образцовым произведением такого рода является «Горе от ума». Оно целиком списано с действительности. Творческое воображение Грибоедова воссоздало в комедии образы людей, которых он видел в действительности.

К другому типу относятся драмы, изображающие возможное. Истина для них состоит не ,в том, чтобы «создавать лица, составить правдоподобно действие, снять отпечаток действительной, моментной жизни общества [...], — нет, она силится выразить сущности, или, как говорят, типы людей, изобразить не то, что думал, говорил, или как действовал тот или другой, в том или другом положении, но то, что каждый из них по свойству своей природы мог и должен был бы чувствовать, мыслить или как поступить в данных обстоятельствах» (I, 147). Андросов хорошо усвоил уроки Аристотеля и Лессинга и умно применял их к своему времени.

«...В «Ревизоре» мы будем напрасно искать этой наружной истины, которую мы привыкли до сих пор требовать от комедии. Тут есть истина Идеи, истина внутренняя, которая ставит эту комедию высоко между небольшим числом наших оригинальных

139

драматических произведений (I, 148 — 149). Не в том дело, что завязка комедии основана на ошибке Городничего и остальных, а в том, что, сделав эту ошибку пружиной действия, «автор наш умел выразить сущности тех людей, из которых составляется разнородная масса наших провинциальных нравов» (I, 149).

Статья В. Андросова — замечательное явление в критической литературе 30-х годов. Из всех писавших о новой драме до Белинского В. Андросов полнее и яснее других сформулировал принципы нарождавшегося критического реализма. Он, пожалуй, преуменьшил значение Грибоедова, но это была простительная ошибка, так как критик хотел подчеркнуть, что «Ревизор» — пьеса принципиально нового типа, представлявшая собой отход от комедии нравов. Критический дар и глубокая теоретическая мысль В. Андросова, — журналиста из кружка Станкевича. — несомненно дали бы еще более блистательные плоды, но, к сожалению, его литературная деятельность продолжалась недолго; он умер сравнительно рано (1803 — 1841).

В. Г. БЕЛИНСКИЙ КАК ТЕОРЕТИК ДРАМЫ

КРИТИК, ПУБЛИЦИСТ, МЫСЛИТЕЛЬ

Едва ли когда-нибудь еще литературный критик играл в цивилизованной стране такую большую роль, как Белинский. В эпоху последекабристской реакции он сделал литературную критику главным органом общественного мнения. Не только высоко гражданский характер его выступлений оказывал воздействие на мыслящую часть общества. Белинский сочетал литературную критику с глубоко философским рассмотрением вопросов искусства и жизни. Статьи Белинского были энциклопедичны, охватывали широкий круг проблем общественной жизни, истории и гуманитарной культуры. В его критических обзорах иногда случайный, казалось бы, повод становился основой для серьезны? идейных теоретических обобщений.

При всей его пылкой общественной целеустремленности Белинский был вместе с тем критиком необычайно тонкого. взыскательного художественного вкуса. Придавая исключительно важную роль литературе как средству духовного просвещения и воспитания народа, Белинский никогда не упускал из виду, что только подлинное искусство может решить общественно-воспитательные задачи.

В период идейной зрелости, когда Белинский преодолел многие заблуждения, свойственные поре его духовного созревания,

140

он четко сформулировал идею связи искусства с другими видами духовной деятельности и особенности, отличающие эстетические формы культуры от других.

«...Жестоко ошибаются те умозрительные судьи изящного, которые хотят видеть в искусстве совершенно отдельный мир, существующий независимо от других сфер сознания и от истории», — писал Белинский в 1843 году (VI, 585)1... «Истина составляет так же содержание поэзии, как и философии; со стороны содержания поэтическое произведение — то же самое, что и философский трактат; в этом отношении нет никакой разницы между поэзиею и мышлением. И, однако же, поэзия и мышление далеко не одно и то же: они резко отделяются друг от друга своею формою, которая и составляет существенное свойство каждого» (VI, 590 — 591). «...Поэзия рассуждает и мыслит образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство и всякая мысль должны быть выражены образно, чтобы быть поэтическими» (VI, 591).

Художественное произведение для Белинского явление глубоко органическое: «Одно из главнейших условий всякого художественного произведения есть гармоническая соответственность идеи с формою и формы с идеею и органическая целость его создания» (VI, 592).

Белинский прошел большой и сложный путь идейно-политического развития. Историю его деятельности обычно разделяют на периоды, которые исследователи называют по-разному. Однако его взгляды на театр и драму не обнаруживают такой сложной эволюции и таких резких перемен. Правда, отдельные оценки Белинский иногда изменял, однако в этом отражались по сути только изменения его социально-политических взглядов, тогда как его художественные вкусы и представления менялись не так радикально, либо оставались почти неизменными.

ДРАМА И ДРАМАТИЗМ

Подобно многим другим теоретикам своего времени, Белинский разделял мнение о том, что поэзия — высший род искусства, а драма — высшая форма поэзии. «Лиризм, эпопея, драма: отдаете ли вы чему-нибудь из них решительное предпочтение или все это любите одинаково? Трудный выбор? Не правда ли?» — спрашивал Белинский в «Литературных мечтаниях» и отвечал: «И однако же я люблю драму предпочтительно, и кажется, это общий вкус» (I, 79). Несмотря на личную форму, приданную этому заявлению, мысль Белинского была распространенной, как и его утверждение: «Между искусствами драма есть то же, что

1 *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I — XIII. М., 1935 — 1959. Далее в тексте в скобках указываются номер тома и стр.

141

история между науками» (I, 79). Драме Белинский приписывает значение наиболее универсального и вместе с тем жизненного искусства. Предмет драмы, по его определению, «исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая, духовная сторона всеобщей жизни вселенной» (I, 79).

Вселенная, природа, мировой дух, абсолют, словом, все высшие категории жизни в драме получают свое конкретное воплощение в чисто человеческом. «Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека, а драма представляет этого человека в его вечной борьбе с своим я и с своим назначением, в его вечной деятельности, источник которой есть стремление к какому-то темному идеалу блаженства, редко им постигаемого и еще реже достигаемого [...] Драма есть если не лучший, то ближайший к нам род поэзии» (I, 80).

Драма, таким образом, мыслится молодым Белинским как тот род поэзии, который глубоко проникает в душу человека и, показывая его стремление к неясному для него идеалу, обнажает происходящую в нем душевную борьбу. Отметим с самого начала, что поприщем драмы является для Белинского прежде всего душа человека. В ней возникают те противоречия, которые возбуждают внимание зрителей.

Но если драма изображает внутренние конфликты в душе человека, это не означает, что она погружает его в самосозерцание. Герой драмы раздираем мучительными противоречиями. Но зритель, становясь свидетелем драмы, наоборот, отрешается от эгоизма. В театре, пишет Белинский, «вы... живете не своею жизнью, страдаете не своими скорбями, радуетесь не своим блаженством, трепещете не за свою опасность; здесь ваше холодное я исчезает в пламенном эфире любви» (I, 80). Театр оказывает воздействие на душевную жизнь, возбуждая изображением чужих радостей и страданий чувство общности зрителя со всем человечеством.

Дифирамб драме и театру Белинский завершал в «Литературных мечтаниях» пожеланием: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле, видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни...» (I, 80).

Возвращаясь впоследствии к драме, Белинский стремился не только выразить свое восхищение этим родом поэзии, но и найти ему глубокое научное объяснение. В связи с этим он высказывал полное неудовлетворение традиционными пиитиками с их толкованием родов поэзии. Теория искусства представлялась в них, как пишет иронически Белинский, «с математической точностью, так что для постижения искусства не нужно было иметь от природы чувство изящного, а следовательно, и развивать его наукой и учением» (III, 420). Деление поэзии на роды и виды

142

основывалось «на внешних признаках, на условной форме, существовавшей отвлеченно от идеи, из которой необходимо должна выходить всякая форма» (III, 420). Белинский приводит типичные определения драмы: «По мнению одних [...] драматическая поэзия есть театральное зрелище, с некоторым подражанием природе, к наставлению и увеселению служащее; другие [...] говорят, что драматическая поэзия есть выражение настоящего времени, как эпическая — прошедшего, а лирическая — будущего. Коротко и ясно!» (III, 420 — 421). По мнению Белинского, определение родов поэзии должно вытекать из самой сущности поэзии как искусства. Его подход к этой проблеме можно определить как органический. Поэзия в целом, лирика, эпос, драма суть живые явления целостного характера и могут быть поняты по-настоящему не из внешних формальных признаков, а из того внутреннего организующего принципа, который определяет особенности данного вида творчества.

Исходя из этого, Белинский и построил свое деление поэзии на отдельные роды. Он дал его дважды: в статье «Горе от ума» (1840) и в теоретическом сочинении, так и озаглавленном «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Философскую основу деления Белинский выводит из общего понятия о поэзии в целом как истине в форме созерцания. «Разделение поэзии на три рода — лирическую, эпическую и драматическую — выходит из ее значения как *сознания истины* и, следовательно, из взаимных отношений сознающего духа — *субъекта,* к предмету сознания — *объекту. Лирическая* поэзия выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору *внутреннего* человека, и потому вся она — ощущение, чувство, музыка. *Эпическая* поэзия есть объективное изображение совершившегося во времени события, картина, которую показывает вам художник, выбирая для вас лучшие точки зрения, указывая на все ее стороны. *Драматическая* поэзия есть примирение этих двух сторон, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Перед вами не *совершившееся,* но *совершающееся* событие; не поэт вам сообщает его, но каждое действующее лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя. В одно и то же время видите вы его с двух точек зрения: оно увлекается общим водоворотом драмы и действует волею и неволею сообразно со своими отношениями к прочим лицам и идее целого создания — вот его объективная сторона; оно раскрывает перед вами свой внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего; вы подслушиваете его немую беседу с самим собою — вот его субъективная сторона» (III, 434).

Свойственная Белинскому ясность и сила выражения придают философскому определению родов поэзии и, в частности, драмы необыкновенную живость. Абстракция наполняется живой плотью человеческих отношений. Несколько более строгое по способу выражения, хотя и одинаковое по смыслу, определе-

143

ние драмы дается в «Разделении поэзии на роды и виды». Как и в эпосе, в драме «развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера (как в эпосе. — *А. А.).* Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, — нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных воль и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но беспрерывно обнаруживаются, и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа» (V, 9-10).

В «Литературных мечтаниях» было брошено замечание о том, что содержание драмы — изображение «человека в его вечной борьбе со своим я». Белинский говорил о том, что в театре «перед взорами вашими разливается бесконечный мир страстей и судеб человеческих» (I, 80). Эта мысль получает подробное раскрытие в «Разделении поэзии на роды и виды». Она изложена так классически стройно, что нельзя не восхититься самой манерой выражения, присущей Белинскому, когда он рассуждает о теоретических предметах.

«В эпопее господствует *событие,* в драме — *человек.* Герой эпоса — *происшествие;* герой драмы — *личность человеческая.* Жизнь в эпопее является как нечто сущее *по себе,* то есть так, как она есть, независимая от человека, незнаемая сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку и к самой себе. Эпос — это сама природа, вечно неизменная в своем исполинском величии, всегда равнодушная в пышном блеске красоты своей. В драме жизнь является уже не только *по себе,* но и *для себя* сущею, как разумное сознание, как свободная воля. *Человек* есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над *человеком,* но *человек* владычествует над *событием,* по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец» (V, 16).

Из этого вытекает само собой, какое огромное значение имеет для драмы обрисовка персонажей. Раскрытие характеров составляет важнейшую задачу драматурга. Характер должен быть схвачен писателем во всей полноте. Хотя пьеса изображает только один момент в судьбе героя, он тем не менее должен раскрыться нам со всех сторон. «Художественная обрисовка характера в том и состоит, что если он дан вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до* и *после* этого момента» (III, 454).

Убедительность характера определяется его типичностью. «Поэт берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности. Но он выбирает не по сортировке, не по соображению и сличению более годных

144

с менее годными, он даже и не думает, не заботится об этом, но все это выходит у него само собою, потому что изображаемые им на бумаге лица прежде всего изобразились у него в фантазии и изобразились во всей полноте своей и целости, со всеми родовыми приметами, от цвета волос до родимого пятнышка на лице, от звука голоса до покроя платья» (III, 463 — 464). Определение типического, собственно, сводится здесь к простой формуле отбора наиболее «резких», приметных черт. Однако это отнюдь не механический акт, как полагают иные из апостолов типизации в искусстве. Первая часть формулы дополняется очень характерным для Белинского замечанием о том, как возникает образ героя в сознании художника. Белинский всегда придает исключительно важное значение творческому воображению, которое он называет «фантазией». Процесс формирования типа им не раскрывается, но в его анализе с большой точностью всегда устанавливается, является ли тот или иной персонаж жизненно правдивым или надуманным.

Для художника вообще, для драматурга в частности чрезвычайно существенно умение раскрыть человеческий характер до самых его глубин. В качестве примера такого мастерства Белинский приводит сцену из третьего акта «Ревизора», когда Анна Андреевна стоит у окна с дочерью и обменивается с ней замечаниями об идущих мимо прохожих. «Какая сложность элементов выражена в этой сцене, — пишет Белинский, — уездная барыня, устарелая кокетка, смешная мать! Сколько оттенков в каждом ее слове, как значительно, необходимо каждое ее слово! Вот что значит проникать в таинственную глубину организации предмета и во внешность выводить то, что кроется в самых недоступных для зрения тканях и нервах внутренней организации! Поэт заставляет насквозь видеть эти характеры и внутри находить причины всего внешнего, являющегося» (III, 462). Эти слова дополняют другой его отзыв о Гоголе: «Поэт является глубоким анатомиком души человеческой, проникает в самые недоступные тайники ее и выводит наружу все крывшееся в них» (III, 467).

Выявление характера, однако, не составляет исключительной особенности драмы. Лирика и эпос также раскрывают глубины человеческой души. Для драмы характерен особый способ обрисовки личности. Она раскрывается в действии, в силе страстей, побуждающих к поступкам, в столкновениях с обстоятельствами и с другими людьми. «В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», или та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвесть, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события становит героя на распутии и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу

145

путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» (V, 19 — 20).

«Гамлет» — пример того, что сущность драмы заключается во внутренней борьбе героя с самим собой. В «Макбете» видно, что воля героя породила событие, а затем Макбет оказывается в трагической коллизии и уже не в состоянии ничего изменить; он сам создал условия, делающие неизбежными его душевные муки. В «Отелло» не сам герой создает трагическую коллизию, но он способствовал возникновению ее своим вулканическим темпераментом. Подобными примерами Белинский подкрепляет свое суждение; сущность драмы в «сшибке», коллизии или, как принято говорить теперь, конфликте.

Герой драмы свободен. Его воля, его стремления создают коллизии. Следовательно, он должен быть значительной личностью, существом, наделенным необыкновенными силами, могучими страстями. Но при этом речь идет не просто об энергии, о некоем инстинктивном стремлении. Личность героя, самые его страсти являются воплощением неких высших сущностных понятий. Герой в этом смысле выступает как воплощение идеи. Эта сторона драматизма подчеркивается в другом определении коллизии, данном Белинским в разборе «Бориса Годунова»: «Драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» (VII, 507). Наличие такого пафоса деятельности героя, его страсть — не просто как выражение темперамента, а как проявление принципиальных, нравственных мотивов, движущих его личностью, — все это необходимое условие подлинного драматизма.

Если герой и воплощает идею, это не значит, что он сам обязательно сознает и обобщенно осмысливает свои стремления. Тем более не означает это, что герой должен произносить речи, объясняя смысл своего поведения как выражения определенных нравственных норм. Встретив подобного героя в комедии М. Н. Загоскина «Недовольные», Белинский охарактеризовал его так: «...этот человек — олицетворенная ходячая мораль, он говорит не иначе, как сентенциями; вы не станете с ним спорить, вы согласитесь с ним во всем до последнего слова, но смертельно соскучитесь, если поговорите с ним хоть десять минут. Несмотря на его правильное суждение, на здравый образ его мыслей, он немножко смешон...» (I, 400).

Если герой и является воплощением «идеи», то эту идею следует понимать как выражение некой сущности, присущей людям. Идея характера или пафос личности — в преданности одному стремлению, в одержимости им. Через характер, поведение и судьбу такого героя обнаруживаются общие законы душевной жизни человека в его столкновениях с другими людьми и жизненными обстоятельствами разного рода.

146

Герой драмы предстает в окружении других лиц, он действует в определенной обстановке; коллизия развивается в ряде конкретных драматические положений, составляющих единое целое. Непременным условием драмы Белинский считал цельность ее действия, единство, понимаемое не внешним образом, а вытекающее из самой сущности центральной коллизии. «Трагедия или комедия, как и всякое художественное произведение, должна представлять собою особый, замкнутый в себе самом мир, то есть должна иметь единство действия, выходящее не из внешней формы, но из идеи, лежащей в ее основании. Она не допускает в себя ни чуждых своей идее элементов, ни внешних толчков, которые бы помогали ходу действия, но развивается *имманентно,* то есть изнутри самой себя, как дерево развивается из зерна. Поэтому всякая пьеса в драматической форме, вполне выражающая и вполне исчерпывающая свою идею, целая и оконченная в художественном значении, то есть представляющая собою отдельный и замкнутый в самом себе мир, есть или трагедия, или комедия, смотря по сущности ее содержания, но нисколько не смотря на ее объем и величину, хотя бы она простиралась не далее пяти страниц» (III, 452).

На законе внутреннего единства, делающего драму целым, замкнутым в себе миром, Белинский настаивает и в том определении, которое он дает драме в статье «Разделение поэзии на роды и виды». «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов [...] В драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль» (V, 53).

Белинский сам признает, что в его характеристике драмы как рода поэзии приводятся преимущественно те черты, которые присущи определенному виду драмы, а именно трагедии. Все, что он говорит о коллизии, драматизме, о сосредоточении интереса на главном герое, действительно относится преимущественно к трагедии. Но нас это не должно удивлять. Так, повелось со времен Аристотеля. Именно трагедия содержит наиболее явные, можно сказать — наиболее острые, признаки драматизма, ибо в ней речь идет о жизни и смерти героев. Справедливо или несправедливо это было по отношению к комедии, остается фактом, что сущность драматизма определялась на основе трагедии всеми теоретиками от Аристотеля до Лессинга и Гегеля.

Своеобразие драмы как особого рода поэзии, ее отличие от лирики и эпоса не означает, однако, ее полной чуждости другим родам поэтического творчества. Отграничив драму от лирики и эпоса, Белинский вместе с тем отметил, что непроходимой стены

147

между ними нет. Драматическое начало проникает в эпос, и в свою очередь лиризм и эпичность можно в определенных пределах встретить и в драме. Эпический элемент, отмечает Белинский, проявляется иногда в драмах исторического характера. Для Белинского признаком, отличающим собственно драматическое произведение от драмы эпического характера, является роль и место героя в действии. К этой точке зрения добавляется и то, каков характер интереса, возбуждаемого пьесой. «В «Отелло» развито чувство, каждому более или менее понятное и доступное; в «Короле Лире» представлено положение, еще более близкое и возможное для каждого в самой толпе, — и потому эти пьесы производят на всех сильное впечатление» (V, 30).

Это — драмы в их, так сказать, чистом, классически определенном виде. Но есть драмы, которые содержат значительные элементы эпичности. Это, по словам Белинского, драмы собственно исторического характера, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни. Таковы, например, «Макбет» или «Ричард II». К названным драмам Белинский добавляет еще «Бориса Годунова» как «трагедию чисто эпического характера» (V, 30).

Однако эпический характер имеют не только драмы государственного содержания. Там, где действие не сосредоточивается на одном герое, преобладание получает, по Белинскому, эпическое начало. Он считает, что «к эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедиею и комедиею. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою; даже внешний интерес целого произведения сосредоточен на двух любящих парах, которые обе равно интересуют читателя и которых соединение составляет развязку драмы» (V, 31)1.

Другое отклонение от чистого драматизма представляют собой лирические драмы. К числу таких относятся «Орлеанская дева» и «Мессинская невеста» Шиллера, а также «Манфред» Байрона и «Фауст» Гете. Драмы Шиллера Белинский определяет как «поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений» (V, 31). В отличие от них, «Манфред» и «Фауст» — «апофеозы распавшейся натуры внутреннего человека, через рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни» (V, 31). Характерная черта этого вида драмы — пренебрежение правдоподобием, «лирическая драма презирать может условиями внешней действительности, вызывать на сцену духов и давать живые образы и лица страстям, желаниям и ду-

1 Характеристика Белинского скорее может быть отнесена к «Много шума из ничего».

148

мам» (V, 31), иначе говоря, прибегать к аллегории и символам.

Как эпическая, так и лирическая драма могут иметь свои достоинства, но достоинства эти будут не чисто драматические. Они принадлежат к произведениям подлинной поэзии, но оценивать их следует с точки зрения того, к какому из ее родов они тяготеют.

В связи с общей концепции драмы Белинский развивал также свое понимание ее истории у разных народов.

Драма появляется на высокой ступени цивилизации. Ее первый расцвет произошел в Древней Греции. «Из новейших народов ни у кого драма не достигла такого полного и великого развития, как у англичан. Шекспир есть Гомер драмы» (V, 58). Немецкая драма также являет образцы высокого искусства, но характер ее иной, «это большей частию или лирическая, или рефлектирующая драма» (V, 58). Об испанской драме, которую Белинский знал меньше, он ограничивается замечанием, что для нее характерна «национальность», «не возвысившаяся до общего, мирового содержания» (V, 59).

Реакция на рационализм и просветительство XVII — XVIII веков сказалась в отношении Белинского к французской драме. Его приговор о ней в статье «Разделение поэзии на роды и виды» крайне резок, как, впрочем, и во всех предыдущих и некоторых последующих случаях. «Корнель и Расин почти два века считались первыми трагиками в мире, а после них — Кребильон и Вольтер. Но теперь ясно, что история драматической поэзии во Франции относится к истории костюмов, мод и общественных нравов доброго старого времени, но с историею искусства ничего общего не имеет. Из новейших писателей в драмах Гюго просвечивают иногда блестки замечательного дарования, но не более» (V, 59).

Впоследствии Белинский смягчил свой приговор. В статье о «Тарантасе» Соллогуба (1845) он применяет, помимо обычного для него эстетического критерия, критерий исторический. Теперь он готов признать достоинства за писателями, которые раньше начисто отвергал: «...наше время не отрицает заслуг Корнеля, Расина и Мольера» (IX, 77).

Такие же высокие требования предъявлял Белинский отечественной драматургии и в оценке ее был не менее категоричен: «Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла» (V, 59).

В комедии столь же высоко Белинский оценил Гоголя.

Завершая этот раздел, еще раз подчеркнем, что суждение о драме Белинский основывал на высоких эстетических критериях, объединявших идею и форму произведения в органическое целое. Приведем один образец его применения принципов эстетической критики, который как бы суммирует все сказанное.

149

«Какая идея Шекспирова «Отелло»? Идея ревности, как следствия обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины. Эта идея не была сознательно взята поэтом в основание его творения, но, без ведома его, как незримо падшее в душу зерно, развилась в образы Отелло и Дездемоны, то есть совлеклась своей безусловной и отвлеченной общности, чтобы стать частными явлениями, личностями Отелло и Дездемоны. Но как лица Отелло и Дездемоны не суть лица какого-нибудь известного Отелло и какой-нибудь известной Дездемоны, а лица типические, благодаря общей идее, воплотившейся в них, то следует второе отрицание идеи или возвращение общей идеи к самой себе» (III, 435 — 436). Можно было бы опустить конец этого предложения, выкинув замечание о втором отрицании (или отрицании отрицания). Без него слова Белинского выглядят более красиво. Но философская терминология, заимствованная из гегелевского арсенала, здесь не случайна. Белинский глубоко впитал гегелевские мысли, которые в то время увлекали значительную часть думающих европейцев. Но поразительно то, как умел Белинский претворять философские абстракции в живые и яркие характеристики художественных явлений. Мы еще будем говорить о других подобных образцах эстетических оценок, которые и сами выражены в эстетически радующей форме.

Художественность была для Белинского качеством органическим.

Механические эффекты сцены, как бы ни привлекательны они были при первом впечатлении, решительно отвергались Белинским. Он ясно видел, что внешняя техничность обычно идет об руку с духовной пустотой и пошлостью. В одной из рецензий на рядовой спектакль Александрийской сцены Белинский писал о Полевом и Ободовском, драмоделах, поставлявших пьесы для этого театра: «у них, как у истинных гениев, своя логика и своя эстетика! Собственно «драматизм», по этой оригинальной логике и глубокомысленной эстетике, должен заключаться в внезапных встречах отцов с детьми, мужей с женами, любовников с любовницами. Окончание всегда должно быть счастливое — торжество добродетели, наказание порока, — это уж для нравственности» (VI, 576).

Белинский понимал, что одними только шедеврами сцена не живет; он допускал существование драмы, которая, не отвечая высшим критериям художественности, все же представляет некоторый интерес, хотя и ограниченный.

Нельзя требовать от публики, чтобы она весь год смотрела только шедевры вроде «Ревизора» или «Горе от ума». «Новость и разнообразие необходимы для существования театра; все новые произведения национальной литературы должны составлять капитальные суммы его богатства, которыми одними может держаться его кредит…» (V, 492). Постановки шедевров должны

150

быть праздниками театра, «вседневной же пищею сцены должны быть произведения низшие, беллетристические, полные живых интересов современности, раздражающие любопытство публики: без богатства и обилия в таких произведениях театр, походит на призрак, а не на что-нибудь действительно существующее» (V,492).

Понятия Белинского о драме отличались широтой и терпимостью. Он признавал возможность существования различных степеней художественности. Его главный интерес, однако, составляли произведения истинно великие, потому что именно они представляли настоящее искусство.

ТРАГЕДИЯ

Как мы видели, важнейшие основы трагедии были определены Белинским в связи с сущностью драмы вообще. Однако отмеченные им черты не исчерпывают существа трагедии как особого вида драматического искусства. В предшествующих определениях трагедия была рассмотрена в плане того общего, что она имеет с драмой в целом. Теперь мы перейдем к рассмотрению тех положений, которые раскрывают понимание Белинским специфики трагедии.

Белинский много раз касался проблемы трагедии и давал различные определения, сходные в главном, но расходящиеся в частностях, иногда более полные, в другой раз отрывочные, но не менее ценные, потому что детали дополняли общую концепцию.

Наиболее полное выражение понятий Белинского о трагедии мы находим в работе «Разделение поэзии на роды и виды». Возвращаясь к уже не раз данному определению, что сущность трагедии в коллизии, Белинский уточняет здесь, какого рода коллизия отвечает сущности трагедии. Он видит ее «в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреоборимым препятствием» (V, 53). Определение это в первой своей части не ново. Оно восходит к конфликту, каким он был в трагедиях XVII века у Корнеля и Расина. Философская критика распространила его на все трагическое искусство. Белинский принял его потому, что оно соответствовало действительному содержанию трагедий, созданных в разные эпохи. Но он чувствовал его неполноту и добавил замечание, значительно расширяющее понимание трагического конфликта, который включает вообще столкновение героя с препятствиями различного характера.

Приведенная выше формула не исчерпывает понимание трагического и трагедии у Белинского. Конкретно рассматривая творения великих трагиков, он обнаруживает черты, не уложившиеся в приведенное выше определение. Существенно при этом, что еще в ту пору, когда критик разделял принципы идеалисти-

151

ческой философии и эстетики, он раскрывал характер Трагического искусства в связи с конкретными историческими условиями, в которых оно возникло и развивалось. Этим он несомненно был обязан историзму, воспринятому от романтической критики.

Следом за романтиками Белинский различает две эпохи трагического искусства: античную и новейшую. Под последней подразумевается в первую очередь трагедия Шекспира.

Характер античной трагедии Белинский выводит из особенностей жизненного уклада и из языческого мировоззрения греческого народа. Греческая трагедия — «это род таинственного, религиозного обряда, мрачная мистерия, жрица и пророчица судьбы» (I, 264), — пишет Белинский. Его указание на ритуальное происхождение трагедии, к сожалению, осталось неразвернутым. Между тем оно предвосхищает идею, впоследствии глубоко разработанную историко-культурной наукой XX века.

«Это *трагедия, —* продолжает Белинский, придавая красочность определению введением в него живых деталей греческой жизни, — трагедия высокая и благородная, в царственном, героическом величии, трагедия под маской и на котурне. Ее героем должен быть царь, полубог, герой, с венцом, венком или шлемом на голове, со скипетром, мечом или щитом в руке, в длинной волнующейся мантии; ее содержанием должен быть жребий целого поколения, царей, полубогов или героев, тесно связанный с судьбой какого-нибудь народа или какого-нибудь великого события, ибо участь простолюдина и подробности частной жизни оскорбили бы ее царственное величие, исказили бы ее религиозный характер, ибо народ хотел видеть на сцене себя, свою жизнь, а не человека, не его жизнь» (I, 264).

Особенности греческой трагедии живописуются Белинским с таким явным удовольствием, что нельзя не почувствовать и причины, делающей для него привлекательным это народное зрелище древности: причина в общественном характере античного трагического искусства. Сущность трагедии обусловливает и своеобразие ее формы. Она изображает только «высокое, благородное и выбрасывает все обыкновенное, повседневное, домашнее» (I, 264). Это прямое следствие публичности жизни народа древнего времени — «на площади, на поле брани, во храме, в судилище» (I, 264). Этому соответствует и стиль: «...персонажи [...] трагедии должны говорить языком высоким, облагороженным, поэтическим, ибо они цари, полубоги, герои; его хор должен выражаться языком таинственным, мрачным и вместе торжественным, ибо он есть орган, истолкователь воли ужасного рока» (I, 264).

Рок, или судьба, играет важнейшую роль в античной трагедии. Даже боги не могут уклониться от воли рока. Эта воля неумолима и часто ведет человека к неотвратимой гибели. «Но благородный, свободный грек не преклонился, не пал перед этим страшным призраком, а в великодушной и гордой борьбе с судь-

152

бою нашел свой выход и *трагическим* величием этой борьбы просветлил мрачную сторону своей жизни; судьба могла лишить его счастия и жизни, но не унизить его духа, могла сразить его, но не победить» (III, 424).

Белинский внес далее несколько дополнительных определений, имеющих важное значение. Одно касается соотношения героя и хора в античной трагедии. Хор — это народ, «который сам не имеет прямого, деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает ее развитие и выговаривает о нем свое сознание» (V, 28). Этот интерес народа к герою вызван тем, что он не есть отдельная личность, индивид, а лицо как бы собирательное. «Герой греческой трагедии не человек, а событие: интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей» (V, 28). Нетрудно узнать в следующей формулировке гегелевскую мысль: «В своих героях греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни» (V, 28). И пример также заимствован у Гегеля: «...в благороднейшем создании Софокла «Антигоне» в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона — торжество государственного права, силы закона» (V, 28).

Все это, однако, внешние признаки влияния Гегеля, которым можно было бы не придавать особого значения, ибо круг примеров, которым пользуются теоретики античной трагедии, как правило, бывает узок. Влияние Гегеля воплощено в том финальном аккорде, который завершает все рассуждение о греческой трагедии. «Антигона», пишет Белинский, «торжественно заключается нравственною апофегмою хора, в духе наивной древности. Итак, оскорбленное правом крови государственное право отомщает за себя оскорбителю; но мститель, в ужасных следствиях своей мести, навлекает на себя мщение оскорбленного им права крови; а мудрость, извлеченная народом из этого события, служит примирением обеих крайностей...» (V, 29).

Роковое для Белинского слово — «примирение» — произнесено. Оно отражает квинтэссенцию того умонастроения, которое владело Белинским в период крайнего увлечения Гегелем, когда он стал на позицию признания всего действительного разумным. Мы еще вернемся к этому далее, а пока прервем рассмотрение вопроса о понимании Белинским античной трагедии. Перейдем к трагедии более позднего времени.

Гегель, как известно, вслед за романтиками всю эпоху послеантичного искусства называл романтической. Это определение было принято и русскими критиками. Белинский рассмотрел его в свете определений классики и романтики, данных самим же Гегелем, и пришел к выводу, что неправильно считать искусство Шекспира романтическим.

Белинский напомнил: *«классическое* искусство есть полное и гармоническое *уравновешение идеи с формою,* а *романтиче-*

153

*ское — перевес идеи над формою»* (III, 428). Греческое искусство полностью удовлетворяет принципу равновесия идеи и формы, римское — лишь по внешности; романтическим является «искусство средних веков, включая сюда и некоторых новейших поэтов, как, например, Шиллера» (III, 428). Здесь обращает на себя внимание то, что Шекспира Белинский не называет романтиком. Более того, непосредственно вслед за этим Белинский решительно заявляет: «...называть романтиками Шекспира, Сервантеса, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Гете, Пушкина могут только люди, воздоенные французскими идеями об искусстве и не знающие первых начал, *азов* науки изящного» (III, 428).

Следуя за Н. Надеждиным и дословно повторяя его, Белинский пишет: «Наше новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что «мы не греки и не римляне», и не романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры» (III, 428). Искусство, возникшее после средних веков, Белинский предлагает называть просто — новейшим. Его характерную особенность он видит «в примирении классического и романтического» (III, 428).

Белинский считал, что искусство Шекспира также сочетает идею с формой в гармоническом единстве. В этом смысле оно не уступает классике древнего мира, но в нем нельзя отрицать и родственных черт с романтическим средневековьем, предшествовавшим ему. От средних веков новейшее искусство унаследовало «глубину и обширность его бесконечного содержания» (III, 428). Но оно обогатило его опытом последующей исторической жизни и культуры и «примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы» (III, 428).

Есть еще одна причина, почему Белинский не мог принять определения Шекспира и Сервантеса как романтиков. Он видел в них художников не идеального, а реального характера. «Сервантес убил своим несравненным «Дон-Кихотом» ложно идеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда примирил и сочетал ее с действительною жизнию» (I, 266). Другое дело — Шиллер. По критериям Белинского, он романтик в том смысле, что содержанием его поэзии является преимущественно идеальное, а также в том, что у него почти всегда можно заметить перевес идеи над формой.

Предложенная Белинским характеристика Шекспира и Сервантеса не как представителей романтического искусства, а как творцов поэзии реальной внесла существенный корректив в господствовавшие литературные понятия.

Основы, или, как говорит Белинский, «элементы трагического, находятся в действительности, в положении жизни...» (III, 444). Новейшая трагедия, начиная с Шекспира, существенно отличается от античной. Современная драма, «шекспировская драма» — «представительница жизни действительной, борьбы страстей с

154

волею человека» (I, 264). В новейшей драме отсутствует рок. Место судьбы здесь занимает страсть человека, его безудержное стремление к цели, избранной для себя.

Трагическая коллизия происходит в душе героя трагедии, раздираемой неразрешимыми противоречиями: «Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона — прости, счастие, простите, радости и обаяния жизни! он мертвец посреди живущих; его стихия — грусть глубокой души, его пища — страдание, ему единственный выход — или болезненное самоотречение, или скорая смерть!» (V, 53). Такова одна сторона дилеммы. А вот вторая: «Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона, — не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью. В коллизии закон бытия напоминает собою повеление Нерона, по которому казнили, как преступников и тех, кто не плакал об умершей сестре властелина: ибо они не сочувствовали его утрате, — и тех, кто плакал о ее смерти, ибо она была причислена к сонму богинь, а слезы по богине могли быть только знаком зависти к ее благополучию...» (V, 53).

Здесь дано только общее определение коллизии. Оно не охватывает всех возможных случаев. Еще один вид коллизии состоит в «ложном положении человека вследствие несоответственности его натуры с местом, на которое поставила его судьба» (V, 54). Пример такой коллизии дает «Гамлет», если принять характеристику трагедии, предложенную Гете, которой следует и Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды»: «Гамлет не трус, но его внутренняя созерцательная натура создана не для бурь жизни, не для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем судьба зовет его на этот подвиг» (V,55).

Трагедия «Ромео и Джульетта» отражает роковое несовершенство действительности, в силу которого «всякое прекрасное явление в жизни должно сделаться жертвою своего достоинства [...] Не для земли такая любовь и такая полнота жизни, не между людей жить таким существам» (V, 56).

Ричард II служит Белинскому примером того, как герой, «ничтожный в счастии, великий в несчастии», возбуждает сочувствие к своей трагической судьбе. Именно несчастье делает его личностью: «...чтоб стать героем, ему нужно было испить до дна чашу бедствия и погибнуть... Какое противоречие и какой богатый предмет для трагедии...» (V, 56).

Трагедия Макбета представляет еще одну вариацию коллизии. Ее источник — «те страшные уклонения от нормальности, к которым способны только сильные и глубокие души» (III, 447). Макбет обладает душевным величием, сохраняющимся в нем и в самые страшные моменты. «Макбет встретил смерть подобно великому человеку и этим помирил с собою душу зрителя»

155

(III, 447). В нем заключалась «Такай Же возможность победы, как и падения» (III, 447). Иное дело леди Макбет. Она принадлежит к тем, кто является злодеем «как будто по своей натуре» (III, 447). Но сатанинский характер был не в меру ей, как «слабому сосуду женской организации» (III, 447), и она не выдержала, лишилась рассудка.

Характеры такого рода вызывают особую реакцию. Если обычно трагические герои своим страданием возбуждают сочувствие, потому что сами они люди благородные, как Эдип, Антигона, Гамлет, Ромео, Джульетта, то злодеи, даже с могучей душой, как Макбет, «возбуждают в нашей душе больше трагического ужаса, нежели человеческого участия: только их гибель мирит нас с ними» (III, 447). Величие все же присуще таким персонажам, хотя оно особого рода. Таких героев, пишет Белинский, «хочется созерцать, как невольно смотришь на удава или гремучего змея». Странная притягательная сила зла, господствующая в душе незаурядного человека, порождает особую разновидность трагедии. «Предметом трагедии, — заключает Белинский, — может быть и отрицательная сторона жизни, но являющаяся в силе и ужасе, а не в мелкости и смехе, — в огромных размерах, а не в ограниченности, — в страсти, а не страстишках, — в преступлении, а не в проступке, — в злодействе, а не в плутнях» (III, 447).

Отсюда потом Белинский непосредственно перейдет к комедии, и, забегая вперед, мы отметим, что одни и те же отрицательные качества, в зависимости от степени их развития, оказываются пригодны либо для трагедии, либо для комедии. Но сейчас мы касаемся этого лишь попутно, потому что проблема трагедии еще не исчерпана.

«Герои трагедии — герои человечества, его могущественнейшие проявления» (III, 449). Отсюда величие и грандиозность всего, что происходит в трагедии. Хотя, вообще говоря, Белинский допускает возможность нетрагической развязки, все же более соответствует назначению трагедии такая драма, герои которой погибают. Белинский убежден в том, что «трагедия необходимо требует жертв — кто бы они ни были, добрые или злые, и чрез что бы ими ни были, чрез смерть или утрату надежды на счастие жизни — ибо только в борьбе может вполне и торжественно осуществиться торжество нравственного закона...» (III, 451). Мы видим здесь, как снова всплывает на поверхность гегельянская идея. Это та часть концепции трагического, в которой сказывается пресловутое примирение Белинского с действительностью.

Но есть в этом определении и иная сторона. Как и другие мыслители, исследовавшие проблему трагического, Белинский не мог не задуматься над шиллеровским вопросом о причинах удовольствия, доставляемого трагедией. В чем же, по Белинскому, корни того удовлетворения, которое испытывает зритель

156

трагедии? Вот его ответ: «Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой погибели он не был бы героем, не осуществил бы своею личностию вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия [...] Безвременная и насильственная смерть юной и прекрасной Антигоны потому только потрясает все существо наше, что в ее смерти мы видим искупление человеческого достоинства, торжество общего и вечного над преходящим и частным, подвиг, созерцание которого возносит « небу нашу душу, заставляет биться высоким восторгом наше сердце! Судьба избирает для решения великих нравственных задач благороднейшие сосуды духа, возвышеннейшие личности, стоящие во главе человечества, героев, олицетворяющих собою субстанциальные силы, которыми держится нравственный мир» (V,54).

Во всем, что говорит Белинский, чувствуется несомненное влияние гегелевской философии трагедии. Оно наглядно проявляется в излюбленных словечках и терминах немецкого мыслителя. Но в приведенной тираде есть нечто не согласующееся с успокоенностью Гегеля, с его меланхолическим сознанием обреченности всякого бунта и восстания. У «примирившегося» Белинского гегелевские идеи обретают несколько иной смысл. Да, гибель героя неотвратима, но подвиг его прекрасен, и в красоте личности героя или героини, в величии их подвига — вот в чем смысл трагедии, а не в их обреченности. Не только Антигона, другие герои трагедии также являют образцы высокого человеческого достоинства.

Как уже сказано, использование Белинским примера «Антигоны» тоже было заимствованием. Для Гегеля именно это произведение было образцовым, потому что оно особенно подходило для иллюстрации его понимания трагедии в духе примирения враждующих противоположностей. Хотя теоретически Белинский воспринял и принцип и пример, но для него самого трагедией трагедий стал «Гамлет». И дело вовсе не в том, что количественно Белинский написал об этой трагедии больше, чем обо всех остальных, а в том, что благодаря вдохновенному исполнению Мочалова трагический шедевр Шекспира открылся Белинскому как воплощение жизненной трагедии всего поколения, к которому он принадлежал. Для Белинского в Гамлете было и много своего, чисто личного в том смысле, что и сам он, когда писал свою гениальную статью, переживал духовный кризис, подобный тому, который происходит и в душе героя.

Постижение смысла этой и других великих трагедий Шекспира Белинский делит на две стадии. Первая состоит в погружении читателя и зрителя в мир образов. Эту стадию он определяет как «полное и совершенное самоощущение себя в мире Шекспировой поэзии» (II, 289). По его статье мы видим, насколько глубоко, поличному ощутил Белинский содержание «Гамлета».

157

Гамлетовский вопрос: бороться иль покоряться — стоял и перед Белинским, когда он писал свою статью. Но это «самоощущение себя» в шекспировой трагедии не могло вполне удовлетворить Белинского. Ему необходимо «полное и отчетливое сознание себя в ней» (II, 289). И для этой цели он намерен следовать «мирообъемлющей и последней философии нашего века», которая заключила в себе «все моменты развития духа» (II, 289). Впрочем, Белинский опирался не только на Гегеля, но и на наследие романтики.

«Гамлет» для Белинского — произведение, отразившее одну из важнейших закономерностей жизни человека. Всякий начинает жизнь с эпохи младенчества, для которой характерна гармония духа с природой. Юность — пора распада этой изначальной гармонии. Человек стремится к познанию жизни, при этом неизбежны ошибки, заблуждения, проступки и грехи. У каждого это познание протекает по-своему, — у Гамлета оно произошло в связи с трагическим известием об убийстве отца и о втором браке матери. «Распадение Гамлета выразилось слабостию воли при сознании долга» мести за отца. Белинский подробно прослеживает весь процесс «распадения» гармонии, пережитый Гамлетом. Как он подчеркивает в анализе трагедии, «Гамлет выходит из своей борьбы, то есть побеждает слабость своей воли» (II, 257).

Муки и сомнения Гамлета Белинский считает необходимым условием для перехода «из младенческой, бессознательной *гармонии* и *самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимые условия для перехода в *мужественную* и *сознательную* гармонию...» (II, 293). Судьба Гамлета, таким образом, типична для человека, сознательно относящегося к жизни. Шекспировский герой проходит через стадии диалектической триады и становится человеком в высшем смысле слова.

«БОРИС ГОДУНОВ» И «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» ПУШКИНА

Белинский вернулся к проблеме трагедии в поздний период своей деятельности, когда он уже изжил слабые стороны гегельянства. Памятником этому является его полный глубоких мыслей разбор драматических произведений в работе «Сочинения Александра Пушкина (1843 — 1846)». Драматургии посвящена 10-я статья (1845).

Белинский предлагает свое определение жанра «Бориса Годунова». Он считает, что произведение Пушкина — «совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме» (VII, 505). Это утверждение мотивируется рядом соображений чисто художественного характера: «Действующие лица, вообще слабо очеркнутые, только говорят и местами говорят превосходно; но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные

158

высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий» (VII, 505).

Белинский при этом ничуть не принижает поэтических достоинств драмы. При всех несовершенствах и недостатках, какие находит критик в «Борисе Годунове», он вместе с тем знает, что Пушкин просто не мог писать плохо: «Пушкин был такой поэт, такой художник, который как будто не умел, если бы и хотел, и дурную идею воплотить не в превосходную форму» (VII, 526). Подтверждая ранее высказанное суждение, Белинский пишет: «Словно гигант между пигмеями, до сих пор высится между множеством quasi-русских трагедий пушкинский «Борис Годунов», в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты...» (VII, 527).

Художественность пушкинского произведения, таким образом, не подвергается сомнению. Но Белинский считает, что оно не есть трагедия в истинном смысле слова. Он не находит здесь того внутреннего единства, какое является, по его мнению, непременной основой трагедии. Пьеса Пушкина, не обладая этим единством, «как будто состоит из отдельных частей или сцен, из которых каждая существует как будто независимо от целого. Это показывает, что трагедия Пушкина есть драматическая хроника, образец которой создан Шекспиром» (VII, 530). Мы помним, что типичным признаком хроники Белинский считал эпичность.

Корень всех упреков Белинского Пушкину сводился к тому, что уже выходило за пределы чисто художественной проблематики. И дело было вовсе даже не в том, хотел или не хотел Пушкин создать подлинную трагедию, а в том, мог ли он ее создать на том материале, который давала русская история, русская действительность. Рассуждения Белинского по этому поводу подтверждают мнение Г. В. Плеханова о том, что основоположник русской критики «показал себя способным подняться на высоту самых важных и самых трудных задач социологии»1.

Если в драме разговоров больше, чем действия, а характеры недостаточно сильны, то, пишет Белинский, «этот недостаток — не вина поэта: его причина — в русской истории, из которой поэт заимствовал содержание своей драмы. Русская история до Петра Великого тем и отличается от истории западноевропейских государств, что в ней преобладает чисто эпический, или, скорее, *квиетический* характер, тогда как в тех преобладает характер чисто драматический» (VII, 505 — 506).

В древней Руси «не было развития личного: а может ли существовать драма без сильного развития индивидуальностей и личностей?» (VII, 506). Вся история феодального времени наполнена междоусобицами. Князья боролись за власть, за земли.

1 *Г. В. Плеханов.* Соч., т. XXIII. М. — Л., 1926, стр. 135.

158

Один сменял другого, но по существу ничего не изменялось в жизни народа, удела, страны. Это объясняется тем, что «ни одно новое лицо не приносило с собою никакой новой идеи, никакого нового принципа» (VII, 506). Вследствие этого, как замечает Белинский с горькой иронией, «народонаселение того или другого княжества, того или другого города с одинаковой ревностью билось и за старого князя против нового, и за нового против старого» (VII, 506).

Так продолжалось и после объединения раздробленной Руси в единое Московское царство. Здесь происходила борьба лиц, родов, а не принципов. Ни один из боярских родов, бравший верх при дворе, «не вносил ни в думу, ни в администрацию никакой новой идеи, никакого нового принципа, никакого нового элемента» (VII, 507). Русская история допетровского времени не была драматичной по своей природе. Боровшиеся друг против друга князья не несли с собой никаких новых идей, новых жизненных начал. Поэтому истинного драматизма в их борьбе не было и не могло быть.

Борис Годунов, по мнению Белинского, в принципе является героем такого же типа, как и остальные деятели допетровской эпохи. Он обнаружил много ума и способностей, но в нем не было главного, он не вносил «новых элементов в жизнь государства» (VII, 517), он остался всего лишь «умным и ловким правителем» (VII, 518). В комедии, с какой Годунов разыгрывает вручение ему власти, Белинский тоже видит проявление слабости Годунова. Он противопоставляет ему властолюбивого папу Сикста V, который сразу же проявил свой гордый и независимый характер. Великий человек принимает «власть не как нищий копейку, с низкими поклонами, но с уверенностью и гордостью силы, сознающей свое право на власть» (VII, 518). Не так вел себя Борис Годунов, и поэтому Белинский видит в нем не истинно великого человека, а, как он пишет, «маленького-великого человека» (VII, 518).

Борис Годунов, будь он гением в политическом отношении, мог бы проявить себя сильным, волевым правителем, осуществлявшим идею преобразования государства. Но он был в сущности робким правителем, заискивавшим и перед боярами, и перед народом.

Создавая образ Годунова, Пушкин, как считает Белинский, слепо следовал за характеристикой, которую дал этому царю Карамзин. «Карамзинский Годунов — лицо совершенно двойственное, подобно Грозному: он и мудр и ограничен, и злодей и добродетельный человек, и ангел и демон» (VII, 510). Приводя те места произведения Пушкина, в которых отражается эта двойственность, Белинский заключает их цитированием известного монолога: И мальчики кровавые в глазах... И рад бежать, да некуда... ужасно! Да, жалок тот, в ком совесть нечиста,

160

«Какая жалкая мелодрама! — восклицает критик. — Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека! Какая бедная мысль — заставить злодея читать самому себе мораль вместо того чтобы заставить его всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах» (VII, 512).

Этот мелодраматизм лишает «Бориса Годунова» трагического величия. Это относится равно к трагедии в целом и к ее герою. «Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III — это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа. Как злодей, Борис не возбуждает к себе никакого участия, потому что он — злодей мелкий, малодушный; но как человек замечательный, так сказать, увлеченный судьбою взять роль не по себе, он очень и очень возбуждает к себе участие: видишь необходимость его падения и все-таки жалеешь о нем...» (VII, 534). Таким образом, Борис Годунов возбуждает интерес и сочувствие не как трагический, а как мелодраматический герой. Трагические герои никогда не вызывают жалости. Это чувство относится лишь к героям мелодрамы.

Образ, созданный Пушкиным, и характеристика, данная Годунову Белинским, имеют отнюдь не отвлеченно художественное значение. Как ни интересна сама по себе проблема трагизма, великое творение Пушкина было отнюдь не академическим, не просто художественным опытом создания русской трагедии нового типа. Пушкин думал о природе власти в России, о правителях, вершивших судьбы народа. Скажем больше, он не только не мог, он и не хотел создать величественный, трагический образ царя. Нет сомнений в том, что Пушкин создавал свою трагедию с мыслью о современности. Слова юродивого «Нельзя молиться за царя убийцу» имели в виду не столько Годунова, сколько Александра I, разделявшего ответственность за убийство его обезумевшего отца Павла I. Другие черты Бориса также были списаны с Александра — его «либерализм», заигрывание с сословиями, посулы реформ, так никогда и не осуществленных, — словом, все, что совершалось якобы для искупления вины за цареубийство, не делало его великим человеком. Он оставался тем жалким, двоедушным царем, каким его всегда представлял себе Пушкин, наложивший характеристику Александра I на Бориса Годунова. История давала ему для этого основание.

Если Пушкин писал своего Бориса с мыслью об Александре, то Белинский, думая о царе, видел перед собой Николая I. Этого нельзя не почувствовать, читая такие строки: «Борис не выдержал своей роли и сорвал с себя маску, не имея сил дольше носить ее. Интриган становится тираном и напоминает собою Грозного. У него есть свой Малюта Скуратов [...]. Лаская и награждая явно, он мучит и казнит тайно, и все по поводу слухов, все по подозрению в ненависти к царю и злых против него

161

умыслах [...] Тюрьмы были набиты битком; шпионство сделалось не только выгодным, но и почетным ремеслом»? (VII, 519 — 520). «Эпоха террора, шпионства, доносов, пыток и скоропостижных смертей... У Годунова не было великого сердца, и потому он не мог не мучиться подозрениями, не бояться крамолы, не увлекаться личным мщением и, наконец, не сделаться тираном» (VII, 523 — 524). Это, конечно, не только и не столько о Годунове, сколько опять о Николае I.

Вернемся теперь к оценке драматических произведений Пушкина Белинским.

Если «Борису Годунову» Белинский отказал в праве считаться трагедией в точном смысле слова, то небольшие драматические произведения Пушкина Белинский относил к разряду подлинных трагедий, несмотря на их малый объем. «Маленькие трагедии» были освещены Белинским в 11-й статье, заключавшей работу «Сочинения Александра Пушкина». О «Пире во время чумы» Белинский пишет: «Основная мысль — оргия во время чумы, оргия отчаяния, тем более ужасная, чем более веселая. Мысль поистине трагическая!» (VII, 556). Здесь очевидно, что трагизм образуется контрастом неизбежной гибели и веселья, с каким ее встречают обреченные.

«Моцарт и Сальери» — трагедия Сальери. Он принадлежит к числу людей, которых Белинский характеризует так: «Есть организации несчастные, недоконченные, одаренные сильным талантом, пожираемые сильной страстью к искусству и к славе. Любя искусство для искусства, они приносят ему в жертву всю жизнь, все радости, все надежды свои: с невероятным самоотвержением предаются его изучению, готовы пойти в рабство, закабалить себя на несколько лет какому-нибудь художнику, лишь бы он открыл им тайны своего искусства [...] Если такой человек действительно с талантом, а главное — с замечательным умом, с способностью глубоко чувствовать, понимать и ценить искусство, — из него выходит Сальери» (VII, 557 — 558).

Как мы знаем, «гений и злодейство — две вещи несовместные». Сальери, следовательно, тип злодея. Пушкин обрисовал его, однако, не как злодея мелодрамы, а как лицо истинно трагическое. Трагический герой отрицательного типа всегда имеет внутреннее оправдание своему злодейству. Раскрывая это, Белинский пишет: «У Сальери своя логика; на его стороне своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине, но для него самого оправдываемая жгучими страданиями его страсти к искусству, не вознагражденной славою» (VII, 558). Белинский считает такого рода страсти врожденными. «Такой человек — всегда лицо трагическое; он может быть отвратителен, ужасен, но не смешон. Его страсть — род помешательства при здравом состоянии рассудка» (VII, 558). Эти слова Белинского — исключительно точная характеристика трагических персонажей типа Сальери, к ним мы отнесем и Ричарда III, Мак-

162

бета, словом, тех злодеев, чья судьба является центральным мотивом некоторых из величайших произведений трагического искусства.

В «Скупом рыцаре» Белинский высоко оценивает искусство, с каким Пушкин изобразил страсть скупости. В отличие от комического образа скупца у Гоголя, Плюшкина, вызывающего отвращение, «Барон Пушкина ужасен — это лицо трагическое» (VII, 561). Подобно тому как Пушкин отвергал мольеровское изображение скупого за его односторонность, так Белинский не принимает его из-за карикатурности. Плюшкин и Барон из «Скупого рыцаря» «не то, что скупой Мольера — риторическое олицетворение скупости, карикатура, памфлет. Нет, это лица страшно истинные, заставляющие содрогаться за человеческую природу. Оба [...] — не аллегорическое олицетворение выражаемой ими идеи, но живые лица, в которых общий порок выразился индивидуально, лично» (VII, 561). Как и в характеристике Сальери, Белинский подчеркивает, что страсть Барона «естественна, что у ней есть своя логика...» (VII, 561). Белинский высоко оценил «Скупого рыцаря»: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности, словом, — по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира» (VII, 563).

В «Русалке», при всей сказочности ее сюжета, Белинский находит «столько общечеловеческого, действительного, реального», что готов и в этом произведении видеть «совсем не сказку, а высокую трагедию» (VII, 569).

Анализ «Каменного гостя» выдвигает на первый план проблему, о которой мы еще не говорили, — проблему возмездия. Дон Хуан обладает качеством трагического героя — у него есть одна всепоглощающая страсть: «Дон Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно» (VII, 575). Белинский называет этот путь ложным, во-первых, потому, что невозможно наполнить жизнь одной любовью, во-вторых, потому, что одностороннее стремление Дон Хуана превратилось в безнравственную крайность: он губил женщин, даривших ему любовь, и это стало как бы его ремеслом. Белинский видит в поведении Дон Хуана оскорбление нравственности, а «оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же» (VII, 575).

В связи с этим Белинский осуждает финал «Каменного гостя». Ему не нравится, что все разрешается появлением статуи командора, увлекающей Дон Хуана в ад. Правда, он не упрекает за это Пушкина. Таков вообще финал легенды о Дон Хуане, и Белинский считает естественным воспроизведение его поэтом. Однако, с точки зрения истинно драматического развития,

163

развязка должна была, по мнению Белинского, быть иной. «Самым естественным наказанием Дон Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою» (VII, 575).

Проблема возмездия ставит нас лицом к лицу с вопросом о моральной цели трагедии. Как видим, Белинский далек от того, чтобы утверждать внешнюю кару за нравственные проступки. Кара трагического героя — не уголовное наказание, хотя характер борьбы, которую он ведет, неизбежно ставит на карту его жизнь и приводит реально к его гибели. Кара эта состоит в душевных муках, которыми он расплачивается за нарушение нравственных законов.

Здесь, однако, необходимо со всей категоричностью подчеркнуть, что Белинский не отождествляет нравственных законов с принятой в данном обществе моралью, которую он называет условной. Трагедия отнюдь не призвана учить этой условной морали. Ее задача более высокая. Она вообще не имеет ничего общего с прямой поучительностью. Это очень выразительно определено Белинским в его характеристике «Отелло». Как он пишет, цель «трагедии была — не предостеречь других от ужасных следствий слепой ревности, но потрясти души зрителей зрелищем слепой ревности, не как порока, но как явления жизни» (V, 55).

Страсть героя составляет внутреннюю необходимость его личности. «Он столько же был виноват в ней, сколько был и не виноват» (V, 55). Именно это и снимает в искусстве морализаторство. Оно как бы исследует реальный факт, раскрывает причины и следствия. Художник знает цену страстей, понимает, какие из них благородны, какие безнравственны. Но трагедия не имеет целью доказать безнравственность или благородство того или иного человека, она показывает, *каков* он был как человек, и тем самым помотает понять жизнь, если угодно, учит жизни, но учит в самом широком, отнюдь не морализаторском духе. Отсюда постоянное стремление Белинского, говоря о характерах, несущих в себе отрицательные нравственные качества, быть по отношению к ним столь же объективным, как объективны к ним художники, являющиеся для критика высшими образцами, — Шекспир и Пушкин.

КОМЕДИЯ. «РЕВИЗОР» КАК ОБРАЗЦОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЖАНРА

В определении комедии Белинский исходит из той философской традиции, которая восходит к Платону, вложившему в уста Сократа мнение о глубочайшем внутреннем единстве комического с трагическим. Независимо от того, из какого источника непосредственно почерпнул эту идею Белинский, ее первое выраже-

164

ние содержится уже и «Литературных мечтаниях», *«Комедия,* по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется *трагедиею;* ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеею жизни...» (I, 81). В статье о «Горе от ума» Белинский также говорит о том, что «противоречие явления с собственной его сущностью или идеи с формою может быть и в трагедии...» (III, 448). Итак, рассуждая абстрактно, в комедии и трагедии основу составляет одно и то же противоречие.

В чем же различие? «Как величие и грандиозность составляют характер трагедии, так смешное составляет характер комедии. Грандиозность трагедии вытекает из нравственного закона, осуществляющегося в ней судьбою ее героев — людей возвышенных и глубоких или отверженцев человеческой природы, падших ангелов; смешное комедии вытекает из беспрестанного противоречия явлений с законами высшей разумной действительности» (III, 447 — 448). Последние три слова напоминают нам о том, что в своем определении Белинский использует понятия гегелевской философии. В данном случае, однако, к этому следует отнестись без предубеждения, ибо сказанное Белинским может быть переведено терминами и понятиями, которые не вызовут никакого осуждения.

Реальная действительность, жизненная практика не могут в своей прямой форме служить объяснением природы комического. Скорее наоборот: многое из того, что считается нормальным в повседневной жизни, на самом деле должно вызывать смех и считаться комическим. Но для того чтобы было так, необходимо иметь такие понятия о жизни, которые и сделают то или иное явление ненормальным с нашей точки зрения. Необходимо, иначе говоря, иметь нравственные идеалы, такие понятия о жизни, которые исходят из высших норм человечности. Это и есть то, что Белинский в данном случае имеет в виду, когда он говорит о «законах высшей разумной действительности».

По определению Белинского, следовательно, не все реально существующее является «действительным». Как он пишет, «все частное, все случайное, все неразумное есть *призрачность,* как противоположность действительности, как ее отрицание, как *кажущееся,* но не *сущее»* (III, 436). Это и есть сфера комедии. Ее средой является мир повседневности. «Герои комедии — люди обыкновенные, хотя бы даже и умные и благородные [...] Мир комедии — мир ограниченности, конечности» (III, 449).

Герой трагедии живет для общего — для идеи, принципа, страсти. Не обязательно служить чему-то далекому от его личности. Не только герой, не один лишь патриот заслуживает одобрения за свою высокую человечность. Эта последняя может проявляться и в сфере личных отношений, если она вдохновляется высоким чувством — любовью. Противоположность этой дей-

165

ствительной жизни, идее истинного человека составляет жизнь призрачная, которую Белинский объясняет так: «Кусок дерева есть, но он есть не для себя, а только по себе: он существует только как объект, а не как объект-субъект, и человек знает о нем, что он есть, а не он сам знает о себе. Это же явление представляет собою и человек, когда его сознание, или его субъективно-объективное существование, заключено только в смысле или конечном рассудке, наглухо заперто в соображении своих личных выгод, в эгоистической деятельности, — а не в разуме [...] Он призрак, *ничто,* хотя и кажется *чем-то»* (III, 437). Прославляя человека, живущего для общего, Белинский вместе с тем настолько дифференцирует различные социальные типы, что отмечает в качестве разновидности людей, которые хотя и живут исключительно ради своих корыстных интересов, тем не менее невольно приносят обществу пользу своей деятельностью, как, например, коммерсанты. Таких людей Белинский остроумно называет «волами» общества.

В качестве типичного примера призраков Белинский приводит гоголевских Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

«Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» являет картину пустоты, лишенной всякой деятельности. «Ревизор» показывает «пустоту, наполненную деятельностию мелких страстей и мелкого эгоизма» (III, 453). Городничий — типичный призрак в понимании Белинского. Глубочайшая ирония заключена в том факте, что «не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести должны были наказать *человека призраков»* (III, 454).

Хотя разбор «Ревизора», по признанию самого Белинского, не полон, все же основные достоинства комедии указаны точно и четко. ««Ревизор» — произведение совершенно законченное по своему характеру и содержанию. Оно отвечает требованию, общему для всех видов драмы, так как образует замкнутый в себе мир, представленный с совершенной полнотой. «В «Ревизоре» нет сцен лучших, потому что нет худших, но все превосходны, как необходимые части, художественно образующие собою единое целое, округленное внутренним содержанием, а не внешней формою, и потому представляющее собою особенный и замкнутый в самом себе мир» (III, 465).

Белинского восхищает, «с каким искусством поэт сумел завязать эту драматическую интригу в душе человека, с какою поразительною очевидностью умел он представить необходимость ошибки Городничего» (III, 459). Он разбирает образы Городничего, Хлестакова, Анны Андреевны, Осипа, рассматривает отдельные сцены и во всем находит полную художественную завершенность. Даже финал «Ревизора», в котором справедливо видят некоторого рода натяжку, по мнению Белинского, тоже основан на «самой разумной необходимости» (III, 454). Объяв-

166

ление о приезде настоящего ревизора — случайность, не вытекающая из всего хода комедии. За это и ухватывается Белинский, чтобы сделать критическую натяжку: «В комедии, как выражении случайностей, все должно выходить из идеи случайностей и призраков, и только через это получать свою необходимость» (III, 454).

В «Разделении поэзии на роды и виды» Белинский повторяет определение комедии как мира случайности и призраков. Он повторяет при этом мнение Гегеля о том, что «у греков комедия была смертию поэзии» (V, 60). Но тут же делает важное дополнение, противоречащее Гегелю: в новое время «комедия не имеет такого печального значения для искусства» (V, 60). Это обусловлено тем, что искусство нового времени не столь строго отделяет трагическое от комического и комедия может развиваться то вместе с трагедией, а то даже раньше ее.

Белинский различает три разновидности комедии. «В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор» (V, 60). Под юмором Белинский понимает такое изображение смешных, комических явлений, за которыми в конечном счете таится определенный идеал жизни; в свете его и изображаются все ненормальности, отклонения от идеалов человечности. Как пишет Белинский, «из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горестью и болезненностью... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть» (V, 60 — 61). В качестве образца такой комедии назван «Ревизор». Мы можем добавить к этому, что понимание комедии, выраженное в этих словах Белинского, совпадает с мыслями Гоголя.

Художественная комедия совершенно объективна. Поэта в ней не видно. Его отношение к изображаемому выражено во всей логике образов, в том, что действие «наводит» на мысли об идеале. Иное дело — комедия дидактическая. Под этим Белинский подразумевает пьесу тенденциозную, Проводящую определенные идеи, которых придерживается автор. Подробнее мы скажем об этом ниже, а сейчас перейдем к третьему виду комедии.

Третий вид Белинский определяет как комедию, «в основании которой лежит не юмор, а только комическая веселость» (V, 61). По своим качествам такая комедия колеблется между подлинным искусством и тем, что Белинский называет беллетристикой. Чтобы возвыситься до истинной художественности, она должна содержать верное изображение нравов и оригинальные характеры. Если же в ней преобладает просто смешное, веселые случайности и проделки, то это и будет комедией низшего вида.

Театр не мог бы продержаться на одних только шедеврах, ибо они появляются крайне редко. Публике нужны подчас, наря-

167

ду с серьезными произведениями, веселые и развлекательные пьесы, к которым Белинский и отнес комедии низшего рода. К числу их принадлежит также водевиль.

Профессия журнального критика обязывала Белинского не обходить вниманием литературные и драматические произведения, рассчитанные на повседневное массовое (по масштабам того времени) потребление. Он отнюдь не относился с пренебрежением к искусству такого рода.

В частности, ему не раз доводилось писать о распространенном в его время виде театрального развлечения — водевиле. Он оставил определения, заслуживающие внимания, потому что они показывают, как великий критический ум проявляет себя и в такой сфере, давая ясные и исчерпывающие определения.

Белинский различал в искусстве слова две категории — художественность и поэтичность. К первой относилось все, что было подлинным искусством на века. Поэтическими произведениями он называл такие, которые требовали литературного умения, но были лишены той цельности и завершенности, благодаря которой явление жизни предстает под пером писателя во всей его подлинной сущности. Водевиль Белинский считал произведением поэтическим, а не художественным. «Предмет водевиля — страстишки и слабости, смешные предубеждения, забавно-оригинальные характеры, анекдотические случаи частной и домашней жизни общества. Словом, когда водевиль не выходит из своих пределов и не заходит в чуждые ему сферы, когда он забавен, легок, остроумен, жив, он может доставлять очень приятное, хотя и минутное удовольствие и в чтении и на сцене» (III, 492).

К этому нечего прибавить.

Мы видим, таким образом, что Белинский признавал различные градации комического. Во всяком случае, у него не было сомнений в законности двух полярных типов комедии — художественной и просто веселой. Среднее место между ними занимал тот тип комедии, который Белинский называл дидактическим. Это подводит нас к одному из самых драматических эпизодов в деятельности великого русского критика.

САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ. «ГОРЕ ОТ УМА»

Великая комедия Грибоедова в критической биографии Белинского занимает особое место. Ни одно другое произведение мировой и русской литературы не претерпело в его суждениях таких метаморфоз, как «Горе от ума». В разных оценках этой комедии отразились те идейные изменения, которые пережил Белинский на бурном пути своего духовного развития.

В «Литературных мечтаниях» Белинский слагает дифирамб в честь «Горя от ума». «Комедия Грибоедова есть истинная

168

divina comedial1 — восклицает Белинский. — Это совсем не смешной анекдотец, переложенный на разговоры, не такая комедия, где действующие лица нарицаются Добряковыми, Плутоватиными, Обираловыми и пр.; ее персонажи давно были вам известны в натуре, вы видели, знали их еще до прочтения «Горя от ума», и, однако ж, вы удивляетесь им как явлениям совершенно новым для вас: вот высочайшая истина поэтического вымысла! Лица, созданные Грибоедовым, не выдуманы, а сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни; у них не написано на лбах их добродетелей и пороков; но они заклеймены печатию своего ничтожества, заклеймены мстительною рукою палача-художника. Каждый стих Грибоедова есть сарказм, вырвавшийся из души художника в пылу негодования...» (I, 81).

Белинский-«ром антик» был полон критического отношения к действительности, и комедия Грибоедова отвечала его настроению. В эту раннюю пору критической деятельности Белинский высоко оценивает сатиру как средство борьбы против уродливой действительности. Основа комедии, считает автор «Литературных мечтаний», — «желчный *гумор,* это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами» (I, 81).

Правда, Белинский оговаривает как бы между прочим, что «это произведение не без недостатков в отношении к своей целости» (I, 82), но тут же находит этому извинение в том, что оно было первым опытом Грибоедова. Но даже при том, что Белинский не считает художественную структуру «Горя от ума» совершенной, он тем не менее дает произведению высшую оценку, называя пьесу Грибоедова «первою русскою комедиею» (I, 82). Более того, «каковы бы ни были эти недостатки, они не помешают ему быть образцовым, гениальным произведением и не в русской литературе, которая в Грибоедове лишилась Шекспира комедии...» (I, 82).

Выше этого похвалы бывают редко. Белинский возвел «Горе от ума» в образцовое произведение не только русской, но и мировой литературы.

Но вот наступает пресловутый период примирения с действительностью, и мнение Белинского о «Горе от ума» резко меняется. В статье о «Горе от ума» Белинский сначала тщательно и подробно излагает свое понимание художественности в комедии, дает теоретическое изложение проблемы, приводит в качестве примера истинно художественной комедии «Ревизор» Гоголя и затем во всеоружии критических средств развенчивает комедию Грибоедова.

1 Божественная комедия (итал.).

169

Вместе с нею Белинский подвергает суду всю мировую и русскую сатирическую комедию. Теоретическим основанием отрицания сатиры является теория немецких романтиков, отказавших сатирической комедии в праве принадлежать к разряду явлений высокого искусства. Гегель, как мы знаем, также воспринял это мнение. От него усвоил это положение Белинский, применивший его в статье о «Горе от ума».

Прежде чем подойти к комедии Грибоедова, Белинский дает оценку первых русских комедий — «Недоросля» и «Бригадира». Он признает, что «эти две комедии суть произведения ума сильного, острого, человека даровитого; но они мастерские сатиры на современное общество, а следовательно, не художественные произведения, следовательно, и не комедии» (III, 470). Почему? Да потому, что они не отвечают тому определению художественного произведения, которое утверждается Белинским: «Ни одна из них не представляет собою целого, замкнутого собою мира, возникшего из творческого зачатия, но представляет пресмешную карикатуру на глупость и невежество; в них нет основной идеи в философическом значении этого слова, но есть намерение, цель, и цель вне, а не внутри их заключенная» (111,470).

Комедии Фонвизина распадаются на два элемента — серьезный и смешной. Персонажи отрицательные — дураки, положительные — скучные резонеры. «Завязка, интрига, развязка — общее место, старая обветшалая форма, как в комедиях Мольера. Правда, в изображении дураков видна некоторая объективность и что-то похожее на поэтическую обрисовку, потому что каждый из дураков глуп по-своему; но это слабо, и индивидуальные особенности глупцов больше внешние, чем внутренние, из идеи вытекающие; а главное, из карикатурных образов этих дураков всегда более или менее выглядывает смеющаяся фигура самого автора. Одним словом, «Недоросль» и «Бригадир» — превосходные, хотя и не без больших недостаков, *произведения литературы,* но отнюдь не *произведения искусства»* (III,470).

«Горе от ума» встретило хороший прием у русской публики, потому что комедия Грибоедова имела ряд несомненных достоинств по сравнению с предшествующими комедиями. К числу их относятся легкость стиха, разговорный характер речей персонажей, остроумие, сделавшее многие строки пословицами и поговорками, отсутствие обычной комедийной интриги, несомненный талант автора. Но при всем том, произведение Грибоедова больше уже не удовлетворяет требованиям высшей художественности: «...в комедии нет целого, потому что нет идеи» (III, 480).

Белинский отказывается считать, что идея «Горе от ума» — в противоречии умного человека с косной и тупой средой. Во-первых, заявляет последователь Гегеля, Фамусовы, Молчалины,

170

Скалозубы — не представляют все общество. В обществе есть и другие силы: «...были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому. В таком случае зачем же он лез к ним и не искал круга более по себе?» (III, 480 — 481). В этом нетрудно увидеть полное сходство мнений Белинского и Пушкина. И потому, что Чацкий говорит впустую, Белинский не щадит его: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит» (III, 481). В пылу критики Белинский дошел до того, что согласился с мнением Фамусова о Чацком!

И другие персонажи комедии не удовлетворяют требованиям художественности. Многие из них типичны, как, например, Фамусов, но иногда «говорит не Фамусов, а Чацкий устами Фамусова» (III, 482). В образах Софьи, Молчалина Белинский также находит дефекты.

Композиция пьесы искусственна: любовь Чацкого «нужна не для себя, а для завязки комедии, как нечто внешнее для нее» (III, 484). В речах Чацкого, правда, немало верного и умного, но его высказывания не имеют отношения к действию комедии, они безотносительны, лишь внешне привязаны к сюжету.

Окончательный вердикт статьи гласит: ««Горе от ума» — сатира, а не комедия: сатира же не может быть *художественным* произведением» (III, 485). Белинский согласен признать за комедией Грибоедова лишь то, что она «есть в высшей степени *поэтическое* создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров без отношения к целому...» (III, 485). Не больше.

Статья о «Горе от ума» — одна из высших точек того умонастроения, которое Белинский вскоре сам осудил со свойственной ему честностью и горячностью. Не станем приводить его известных высказываний, в которых он расправлялся с собственными заблуждениями. Отметим лишь то, что с течением времени Белинский в своих новых статьях отзывался о Грибоедове уже не с осуждением, а с похвалой.

Мимоходом эта новая оценка Грибоедова дана в обзоре «Русская литература в 1840 году». Бегло касается он его комедии в «Разделении поэзии на роды и виды», но при этом без всяких пояснений. Белинский теперь не противопоставляет, а ставит в один ряд комедии Гоголя и Грибоедова: «Истинно художественная комедия никогда не может устареть вследствие изменения изображенных в ней нравов общества: «Ревизор» и «Горе от ума» бессмертны» (V, 61 — 62). В статье «Русская литература в 1841 году» Белинский уже более развернуто излагает свое новое понимание Грибоедова: «...он сам целая школа [...] Язык, стих, слог — все оригинально в «Горе от ума». Содержание этой комедии взято из русской жизни; пафос ее — негодование на действительность, запечатленную печатию старины. Верность характеров в ней часто побеждается сатирическим элементом. Полноте ее художественности помешала не-

171

определенность идеи, еще не вполне созревшей в сознании автора...» (V, 562 — 563). Как видим, Белинский и в 40-е годы не склонен упускать из виду несовершенства «Горе от ума». Но теперь он пишет иначе, чем в период примирения. ««Горе от ума», — заявляет Белинский, — несмотря на все свои недостатки, кипит гениальными силами вдохновения и творчества [...] Какая убийственная сила сарказма, какая едкость иронии, какой пафос в лирических излияниях раздраженного чувства; сколько сторон, так тонко подмеченных в обществе; какие типические характеры; какой язык, какой стих — энергический, сжатый, молниеносный, чисто русский» (V, 563).

Наконец в 8-й статье о «Сочинениях Александра Пушкина» (1844) Белинский возвращается к «Горю от ума» и подтверждает свое новое мнение о пьесе: «...она, как произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума, была первою русскою комедиею, в которой нет ничего подражательного, нет ложных мотивов и неестественных красок, но в которой и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — все насквозь проникнуто глубокою истиною русской действительности» (VII, 441). Комедия до сих пор «высится в нашей литературе геркулесовскими столбами, за которые никому еще не удалось заглянуть» (VII, 442). Как видим, Белинский не только пересмотрел свое отношение к комедии Грибоедова, но и публично опроверг его своими новыми высказываниями.

Но при всем том он все же продолжал указывать на несовершенства «Горе от ума». Даже и в этом последнем из приведенных отзывов Белинский напоминает, что в комедии есть «недостатки, довольно важные» (V, 441). Но теперь он склонен извинять их молодостью Грибоедова, отсутствием литературного опыта. И однако же, даже при наличии недостатков, комедии Грибоедова отводится то место, которое ей действительно принадлежит в русской литературе. «Евгений Онегин», заявляет Белинский, «вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова — «Горе от ума» [...] положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе» (VII, 441).

Одновременно с этим происходит переоценка других мастеров комедии — Фонвизина и Мольера. Французского комедиографа Белинский, вслед за Шлегелем и Гегелем, долго отказывался признавать художником. Он не смягчил своего отрицательного мнения о художественной стороне комедий Мольера, но признал их большое общественное значение. Так как в поздний период критической деятельности Белинский сочетает эстетические критерии с историческими, он проявляет большую объективность в оценке, чем раньше. Он пишет: «...ни одна комедия Мольера не выдержит эстетической критики, потому что все они больше *сделаны,* нежели *созданы,* часто сбиваются на фарс [...], пружины их действия всегда искусственны и однооб-

172

разны, характеры абстрактны, сатира слишком резко выглядывает из-под формы поэтического изобретения и т. д. Но вместе с этим Мольер имел огромное влияние на современное ему общество и высоко поднял французский театр, — что мог сделать только человек даже не просто с талантом, а с гением. Чтобы судить о его комедиях, их надо не читать, а видеть на сцене, и притом непременно на французской сцене, потому что их сценическое достоинство выше драматического» (IX, 454).

Мы можем констатировать, таким образом, что Белинский пришел к признанию общественной роли сатиры и сатирической комедии. Однако он сохранял требование высшей художественности в любом жанре.

В связи со сказанным нельзя не вспомнить, что рассматриваемый нами вопрос неоднократно служил темой исследования нашей критики. Из работ, посвященных «Горю от ума», в этом плане выделяется статья В. Ф. Асмуса ««Горе от ума» как эстетическая проблема». Исследователь приходит к выводу, что Пушкин, Белинский, а также Гоголь в своей оценке комедии Грибоедова первоначально исходили из метафизической теории якобы незыблемых имманентных законов жанра, созданной немецкой умозрительной философией. Но затем: «Теорию эту они отвергли вместе с характерным для нее правилом, возбраняющим *переходы* одного жанра в другой, *соединение* различных жанров в одном произведении, *сложность,* или «двуплановость», содержания и драматургического построения»1. В частности, такую двойственность, как считает В. Ф. Асмус, усматривает в «Горе от ума» Белинский даже тогда, когда он признал общественное и историческое значение комедии Грибоедова. Это действительно так. Но, как считает В. Ф. Асмус, мнение Белинского нельзя считать окончательным решением проблемы, ибо: «Оставалось доказать, что не только в отношении высшего общественно-идейного содержания, но также и в отношении своего *драматургического* построения «Горе от ума» являет не двойственность и не чересполосицу драматургических и эстетических принципов, но их существенное единство»2. По мнению В. Ф. Асмуса, эту задачу осуществил И. А. Гончаров в своем этюде «Мильон терзаний» (см. ниже, стр. 401 — 406).

ДРАМА КАК СРЕДНИЙ ЖАНР

В статье о «Горе от ума», производя разделение драмы на виды, Белинский отмечал существование жанра, занимающего среднее положение между трагедией и комедией. Он не содержит трагической коллизии. Задача жанра в том, чтобы выразить

1 «Литературное наследство», 47 — 48, А. С. Грибоедов. М., 1946, стр. 208.

2 Там же, стр. 209

173

«положительную сторону бытия» (III, 449). В России тогда не было таких драматических произведений, поэтому Белинский пояснял это примером из прозаической литературы. «Старосветские помещики» Гоголя дают образец такого отношения к «разумной действительности». Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна живут в ограниченном мире личных интересов, но их доброта и присущее им чувство любви делают их, в конечном счете, существами положительными.

Впрочем, Белинский находит примеры и из драматической литературы для иллюстрации своего понимания драмы: «Такого-то рода произведения назывались в старину «слезными комедиями» и «мещанскими трагедиями», а потом «драмами». Они обыкновенно заключали в себе трогательное и даже «бедственное» происшествие, «благополучно окончившееся». Плодовитая досужесть Коцебу в особенности снабжала XVIII век этими «драмами», которые были бы именно тем, о чем мы говорим, если б были художественны» (III, 450 — 51). Типичный признак произведений такого рода — благополучная развязка.

От комедии драма отличается тем, что изображает не отрицательные, а положительные стороны жизни. От трагедии ее отличает то, что в ней нет ни трагической коллизии, ни жертв, и поэтому драма лишена трагического величия. Как образец драмы такого рода Белинский называет «Венецианского купца» Шекспира.

В «Разделении поэзии на роды и виды» Белинский увеличивает число пьес Шекспира, называемых им драмами. Он относит сюда все его эпические драмы. В драме, говорит он, характеры и положения могут быть трагические, но развязка, как правило, счастливая. При внешне эпическом характере драма должна обладать тем драматизмом, который придает напряжение действию. Противостоящие друг другу персонажи стремятся взять друг над другом верх, «стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души» (V, 62), и, когда, благодаря этому, «в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу» (V, 62) — это типично для драмы.

Драма, как и другие виды пьес, должна быть замкнутым в себе миром.

Вопрос о драме с годами привлекал все большее внимание Белинского. Он видел развитие среднего жанра, однако его удручало то, что содержание этих драм пошло и искусственно. «Если верить нашим драмам, — писал он, — то можно подумать, что у нас на святой Руси все только и делают, что влюбляются и замуж выходят за тех, кого любят; а пока не женятся, все ручки целуют у своих возлюбленных...» (V, 495). «Драма из жизни современного общества — прежде всего и больше всего должна быть верным зеркалом современной жизни, современного общества» (V, 494). Надо ли подчеркнуть важность этой мысли?

174

К среднему жанру относится также мелодрама. Но ее Белинский отвергал за искусственное деление персонажей на добрых или злодеев, за внешние эффекты, лишенные оправдания и мотивировки.

Уже в 1842 году в одной небольшой рецензии Белинский выдвигает важный новый принцип: «Истинная драма нашего времени [...] — это драма современного общества» (VI, 205). Ее открытие он приписывает Франции, хотя в другом месте упоминает как пример такой драмы «Клавиго» Гете.

Характеризуя репертуар Александрийского театра в Петербурге, Белинский писал, что там идут либо переводы немецких драм, «составленных из сентиментальности, пошлых эффектов и ложных положений, или самородные произведения, в которых надутою фразеологиею и бездушными возгласами унижаются почтенные исторические имена» (VII, 84).

Образцом подлинно современной национальной драмы остаются произведения Гоголя. Белинский сожалеет, что только «Ревизор» имел сценический успех, тогда как «Женитьба» и «Игроки» были «приняты или холодно, или даже с неприязнию» (V, 83). Отчасти эта неудача объясняется тем, что «в пьесах Гоголя нет этого пошлого, избитого содержания, которое начинается пряничною любовью, а оканчивается законным браком; но вместо этого в них развиваются такие события, которые могут быть, а не такие, каких не бывает и какие не могут быть. Простота и естественность недоступны для толпы» (VII, 85). Под толпой здесь подразумевается публика Александрийского театра.

Другая причина неприятия пьес Гоголя заключается в отсутствии у публики вкуса и тонкости в понимании искусства. Чтобы наслаждаться пьесами Гоголя, пишет Белинский, «надо сперва понимать их, а чтоб понимать их, нужны вкус, образованность, эстетический такт, верный и тонкий слух, который уловит всякое характеристическое слово, поймает на лету всякий намек автора. Одно уже то, что лица в пьесах Гоголя — люди, а не марионетки, характеры, выхваченные из тайника русской жизни, — одно уже это делает их скучными для большей части публики Александрийского театра» (VII, 85).

В качестве образца такой драмы, взятой из жизни, Белинский называет «Игроков» Гоголя.

Хотя суждения Белинского о драме (в узком смысле слова, как жанре «среднем» между трагедией и комедией) были сравнительно кратки и немногочисленны, в них содержалось зерно того понимания жанра драмы, которое затем утвердилось на сцене и в критике. То, что Белинский говорил о драме как таковой, согласуется с его анализом жизненных мотивов в «Ревизоре». Вместе эти высказывания содержат и основу поэтики реалистической драмы второй половины XIX века.

175

А. И. ГЕРЦЕН О ДРАМЕ

«В крепостной России 40-х годов XIX века, — писал В. И. Ленин о Герцене, — он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени. Он усвоил диалектику Гегеля. Он понял, что она представляет из себя «алгебру революции». Он пошел дальше Гегеля, к материализму вслед за Фейербахом [...]. Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом»1.

Огромной была роль Герцена в пробуждении общественной мысли России. Мыслитель широкого диапазона, Герцен включал в круг своих интересов не только философию, политику, естествознание, но и вопросы культуры. Для него было характерно удивительное органическое единство в рассмотрении всех проблем.

Вопросы драматургии и театра неоднократно затрагивались им в самых разнообразных работах, ибо в искусстве его всегда привлекала не только его художественная сторона, но и выражение определенных взглядов на общественную жизнь.

В этюде «Капризы и раздумье» (1842) Герцен так характеризует умонастроение передовых людей своего времени: «...Мы переживаем беспрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, — ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины. Все окружающее нас подверглось пытующему взгляду критики»2. Дух критики владеет и мыслящей частью публики, приходящей в театр. «Сочинитель пишет пьесы для того, чтобы пояснить свое сомнение, — и вместо того, чтоб отдохнуть от действительной жизни, глядя на воспроизведенную искусством, мы выходим из театра, задавленные мыслями, тяжелыми и неловкими. Это понятно. Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собой вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей. Это обсуживание приводит к заключениям не отвлеченным, но трепещущим жизнию, неотразимым и многосторонним. Тут не лекция, не поучение, поднимающее слушателей в сферу отвлеченных всеобщностей, в бесстрастную алгебру, мало отно-

1 *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 21, стр. 256.

2 А.И. Герцен об искусстве. Сост. В. А. Путинцев и Я. Е. Эльсберг. М., 1954, стр. 94 — 95. Далее в тексте в скобках указывается номер стр. по этому сборнику.

176

сящуюся к каждому, потому именно, что она относится ко всем. На сцене жизнь схвачена во всей ее полноте, схвачена в действительном осуществлении лицами, на самом деле, en flagrant délit1, с ее общечеловеческими началами и частно-личными случайностями, с ее ежедневной пошлостью и с ее грязной все пожирающей страстью, скрытой под пыльною плевою мелочей, как огонь под золой Везувия» (95 — 96).

Изображаемое на сцене служит воплощением всего, что волнует в действительности. Театр — не пассивный отражатель жизни. Мы слышим из уст Герцена прямые слова о том, что театр — «представительная камера», то есть парламент, место обсуждения важнейших для общества вопросов. Герцен отнюдь не питал иллюзий относительно буржуазного парламентаризма и в данном случае лишь подчеркивал общественный характер театра. Более того, этот общественный характер театра вытекал, по его мнению, из характера публики.

Мы помним, какое значение придавал театральной публике Пушкин. Поэт жаловался на то, что публики в истинном смысле слова в его время в России еще не было. Двадцать лет спустя Герцен считает, что публика появилась и имеет своего рода представительный характер, так как ее составляют люди разных мнений. «У нас в одном ряду кресел встречаются полюсы человечества — от *небритой* бороды патриархальной, бороды an sich, до строщенной бороды, сознательной, бороды für sich2; а между двумя бородами можно найти представителей главных моментов развития человечества да еще некоторых оригинальных, недостававших человечеству» (97).

Разнообразие публики обусловливает и разнообразие драматургии. Для каждой группы зрителей существует свой репертуар. Аристократической публике бельэтажа нужны представления бессловесные, но с танцами и пышно декорированные, для райка — фарсы, «для статских чиновников — пьесы с пушечной пальбой, превращениями, нравственными сентенциями; для купцов — тоже с превращениями, но и с цыганскими плясками» (97 — 98), наконец, многие зрители предпочитают всему этому водевили. Есть только один род пьес «для всей публики»: это «Горе от ума» и «Ревизор». Определяя их таким образом, Герцен, очевидно, имеет в виду общенародный характер этих шедевров русской реалистической драмы.

Такое разделение публики присуще не только России. В Германии также публика четко разделяется на два слоя, на тех, кому близок Шиллер, этот представитель «всего святого, человечественного», и тех, кого услаждает Коцебу — воплощение «всего грязного и отвратительного» (97), мещанского.

1 На месте преступления *(франц).*

2 Ироническое использование философских терминов Канта: вещь «в себе» и «для себя» *(немецк.).*

177

Театр, таким образом, важен единством сцены и зрительного зала: «...страстная близость зрителя и сцены делает сильную, органическую связь между ними; по сцене можно судить о партере, по партеру — о сцене. Партер не чужой сцене: он вроде хора греческой трагедии; он не вне драмы, а обнимает ее волнами жизни, атмосферой сочувствия, которая оживляет актера; и сцена, с своей стороны, не чужая зрителю: она переносит его не дальше, как в его собственное сердце» (96).

В духовном развитии человечества велика роль произведений, воплотивших в свое время дух народа, его стремления и протест. Однако современный человек не может смотреть на великие творения драмы прошлого в свете того, чем они были для своего времени. Современный дух, современный опыт подсказывает новое восприятие классики. Нынешние запросы и понятия, обусловленные изменившимся характером общественной жизни, побуждают осмысливать прекрасные творения прошлого в свете накопившегося исторического и социального опыта. «Сцена всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть партер. Нынче она участвует в трупоразъятии жизненных событий, стремится привести в сознание все проявления жизни человеческой и разбирает их, как мы, судорожной и трепетной рукой...» (96). «Мы умеем восхищаться, понимать и «Прометея» и «Свадьбу Фигаро», но мы понимаем — лучше ли, хуже ли — другой вопрос, — мы понимаем иначе, нежели рукоплескавшие афиняне, нежели рукоплескавшие парижане 1785 года, — и того тесно жизненного сочленения нет более» (96). Современный француз иначе смотрит «Женитьбу Фигаро» потому, что в его сознании опыт буржуазной революции. Для предреволюционного времени важен был протест против феодального строя. Но после революции Фигаро победил, стал членом парламента, а Альмавива, как иронизирует Герцен, скончался в бедности. «Наследник блестящего дворянства и грубого плебеизма, буржуа соединил в себе самые резкие недостатки обоих, утратив достоинства их» (163). Имя Фигаро становится для Герцена воплощением того, чем стала победившая буржуазия: «Фигаро стал аристократом — граф Фигаро-Альмавива, канцлер Фигаро, герцог Фигаро, пэр Фигаро» (163 — 164).

Но время позволяет не только отметить перемены в восприятии произведений классики. Оно фиксирует и вечные черты творчества великих драматургов, полным голосом говорящих современному человеку о самом важном для него. Таков, конечно, в первую очередь, Шекспир. Восторгу молодого Герцена не было предела, когда он писал в 1839 году после представления «Гамлета» с Каратыгиным в главной роли: «Велик, необъятен Шекспир! Я сейчас возвратился с «Гамлета», и, поверишь ли, не токмо слезы лились из глаз моих, но я рыдал [...]. Что за сила гения — так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамле-

178

та до могильщика. А сам Гамлет страшный и великий! Прав Гете, — Шекспир творит, как бог: тут ни дополнять, ни возражать нечего, его создание есть потому, что есть, его создание имеет непреложную реальность и истинность...» (55).

В Шекспире Герцена привлекает сочетание объективного изображения с судом над жизнью. Понимание Шекспира Герцен связывает с двумя возможными отношениями поэзии к действительности. Бывают времена твердой веры и надежды на лучший мир; но история знает и эпохи ломки, когда поэтом неизбежно овладевает отчаяние. «В такую-то эпоху жил Шекспир, внимательно пересмотрел он сердце современников и нашел порок и низость, и вот поэт с негодованием бросил людям их приговор; каждая трагедия его есть штемпель, которым клеймят разбойника; в Шекспире нет ничего утешающего, глубокое презрение к людям одушевило его, и даже сострадания в нем нет, он прямо указывает на смердящиеся раны человека и еще улыбается» (Письмо Н. А. Захарьиной, 1837 г.; 42). В этом суждении о Шекспире важен просвечивающий через него взгляд самого Герцена на русскую действительность.

Молодой Герцен предпочитал то бунтарское, идеализирующее искусство Шиллера, то более объективное и несколько холодное творчество Гете, но постепенно его вкусы устоялись и приобрели широту, позволявшую получать удовлетворение от разных художников.

Естественно, что Герцен не мог не откликнуться на проблему соотношения классицизма и романтизма, еще сохранившую интерес в начале 40-х годов. «Дилетантизм в науке» (1842) содержит блестящие страницы, посвященные этим двум направлениям, рассматриваемым в широком культурном и социальном плане. Для Герцена классицизм и романтизм не узкие литературные течения, а виды мировоззрения. Оба они уже превзойдены более новым взглядом на действительность, хотя каждое из этих направлений по-своему подготовило современную философию. «...Несостоятельность классицизма, невозможность романтизма» стали очевидны в условиях после буржуазной революции во Франции. «...Человечество не хочет больше ни классиков, ни романтиков, — хочет людей, и людей современных...» (80). Новое мировоззрение синтезирует лучшие стороны идеалов прошлого с современным научным взглядом на жизнь. Но сторонники обоих старых течений мысли не приемлют нового. «Мечтательный романтизм стал *ненавидеть* новое направление за его *реализм!* Щупающий пальцами классицизм стал *презирать* его за *идеализм!» (79).*

Вместе с тем Герцен сохраняет уважение к искусству обоих направлений. Он, правда, отказывается считать Вальтера Скотта, Гете и Шиллера, Байрона романтиками, видя в них художников достаточно современных, но к положительным сторонам романтизма он не питает презрения, всячески подчеркивая фео-

179

дальний характер ортодоксального романтизма. Точно так же и к классицизму он подходит исторически: «Входя в театр смотреть Расина, вы должны знать, что с тем вместе вы входите в иной мир, имеющий свои пределы, свою ограниченность, но имеющий и свою силу, свою энергию и высокое изящество в своих пределах» (174).

В «Письмах из Франции и Италии» (1847) Герцен дает уничтожающую характеристику новой буржуазной драмы. «Скриб — гений, писатель буржуазии, он ее любит, он любим ею, он подладился к ее понятиям и вкусам ее так, что сам потерял все другие; Скриб — царедворец, ласкатель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии. Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка» (163). Зато с большой симпатией характеризует Герцен мелодраму Феликса Пиа «Парижский ветошник», видя в ней явление демократического театра. «...Автор вводит нас в мир голода и нищеты, роющийся под ногами, копающийся над головой, мир подвалов и чердаков, мир грустного самоотвержения и свирепых преступлений» (168).

Зная отношение Герцена к литературе и театру как средствам выражения общественного мнения, мы видим, как он последовательно проводит этот взгляд в оценке явлений русской драматургии. В статье «Новая фаза русской литературы» (1864) Герцен дает характеристику реалистического обличительного направления русской поэзии, драмы и прозы. Русская литература «зарождается в сатирах князя Кантемира, пускает корни в комедиях Фонвизина и достигает своего завершения в горьком смехе Грибоедова, в беспощадной иронии Гоголя и в духе отрицания новой школы, не знающем ни страха, ни границ» (311). Сатира и комедия были особенно важны для пробуждения гражданского самосознания русских людей. Смех отнюдь не был веселым и радостным. В нем была горечь от сознания несовершенств общественного строя. *«...Смеху сквозь слезы* литература обязана своими крупнейшими успехами и большею частью своего влияния в России. Смех, это самобичевание, был нашим искуплением, единственным протестом, единственным мнением, возможным для нас, да и то в весьма ограниченных пределах» (312).

Новая эпоха русской литературы начинается после смерти Николая I. Среди произведений, созданных в это время, Герцен выделяет «Грозу» Островского. Его характеристика свидетельствует о том, что он присоединяется к той оценке драмы, которую дал Добролюбов. «В этой драме автор проник в глубочайшие тайники *неозападничавшейся* русской жизни и бросил внезапный луч света в неведомую душу русской женщины, этой безгласной, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи. Островский уже раньше избирал предметом своих произведений социальный слой, лежащий ни-

180

же образованного общества, и выводил на сцену поражающие правдой фигуры. Глядя на героев, которых он выловил в стоячих и разлагающихся водах буржуазии, на всех этих пьяниц, отцов семейства, на этих воров, осеняющих себя крестным знамением, на этих глупцов и плутов, тиранов и холопов, думаешь, что ушел далеко от жизни человеческой и находишься среди медведей и кабанов. И, однако, как ни низко пал этот мир, что-то говорит нам, что для него есть еще спасенье, что он таит его в глубине своей души и это что-то, это ignotum1 чувствуется в «Грозе». Тут чувствуется возможное оправдание; никакой голос с неба не возвещает, как в «Фаусте» Гете, отпущения грехов, но все: и печать, и читатели содрогнулись...» (314 — 315).

Статья эта была написана уже в пору споров об Островском. Совершенно очевидно, что Герцен примкнул к революционно-демократической критике; она питалась идеями Герцена, выраженными в 40-е годы, а два десятилетия спустя Герцен был заодно с передовыми критиками 60-х годов.

Н.А. НЕКРАСОВ КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК

В 40-е и в первую половину 50-х годов Н. А. Некрасов, еще не самоопределившийся как поэт, выступал с театрально-критическими статьями. Его театральные обзоры 1841 — 1843 годов были посвящены преимущественно текущему репертуару, в котором центральное место занимали легковесные комедии (часто французские) и водевили как отечественного, так и иностранного происхождения. Три критических выступления Н. Некрасова выделяются своей принципиальностью.

Первое относится к 1842 году и представляет собой критику двухтомного издания драматических сочинений и переводов Н. А. Полевого. Молодой критик подчеркивал несамостоятельность драматургии Н. Полевого, отмечал ее однообразие и идейную скудость. Все пьесы на одно лицо и выглядят как одна огромная пьеса во многих частях. Спекулируя на идее патриотизма, Н. А. Полевой в каждой из пьес стремится «доказать какую-нибудь блестящую черту русского характера»2. Не сама по себе идея патриотизма вызывает осуждение Некрасова, а его «квасной характер» и «шапкозакидательство». Так. по его словам, Н. А. Полевой написал одну пьесу «о том, что русский *кулак*

1 Неизвестное (лат.).

1 *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем, т. IX. М., 1960. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

181

*уберет девять заморских богатырей»,* другую о том, что *«русский нос чихнет, так и довольно, чтобы напугать сотню самых храбрых китайцев»* (64; курсив Н. Некрасова). Как замечает критик, в пьесах Полевого нет характеров, а есть только роли, причем такие, которые похожи одна на другую. Как и другие представители революционной демократии, Некрасов отрицал не патриотизм, а казенный оптимизм драматургии такого рода.

Вместе с тем Некрасов выступал в поддержку ростков новой, реалистической драматургии, появившейся еще в дореформенную эпоху. Уже в 1856 году Некрасов характеризует Островского как «первого драматического писателя» (375) современной России. Разбирая комедию «Не так живи, как хочется», Некрасов особенно высоко ставит образ Груши и находит лучшими все сцены, где она выступает.

Однако отзыв критика содержит и упреки автору. Язык пьесы превосходен своим истинно русским духом, однако, считает Н. Некрасов, Островскому «не для чего с таким, можно сказать, археологическим рвением гоняться за точностью народного языка; ему менее чем кому-либо следует бояться выпасть из русского тона: тон этот в нем самом, в свойствах ума его» (377).

Некрасов отмечает, что Островский обладает «замечательной сценической сноровкой, тонким пониманием условий театральных» (376); но критик видит в этом не только достоинство. Слишком уже все пригнано в этой комедии, как платье от модного портного. В результате у Островского замечаются черты, заимствованные из «какого-нибудь Скриба» (376). И хотя это не принцип, а всего лишь отдельные элементы, сказавшиеся, например, в «крутых развязках» (377), критик советует Островскому отказаться от какой бы то ни было искусственности, «не сужать себя преднамеренно, не подчиняться никакой системе, как бы она ни казалась ему верна, с наперед принятым воззрением не подступать к русской жизни» (376 — 377).

Советуя следовать Шекспиру в непредвзятом отношении к людям, Некрасов выдвигает положение об объективности драматурга: «...лица, выводимые писателем-художником, перед ним не виноваты; он не судья им, он не имеет права питать к ним злобу, определять им наказания, точно так же, как не его дело награждать, раздавать венки и выставлять образцы добродетели или примеры для подражания. Это все дело самой жизни, самих лиц. Глядите на них прямо и открыто, — советует он Островскому, — и они, как в чистом зеркале, отразятся в вашем произведении. И нравственный урок скажется сам собою. Без чистой любви к истине нет художества; но и излишняя боязнь отступать от истины также вредна» (377). По существу это последовательная программа реализма в драме.

Статья Некрасова сыграла роль в отходе Островского от славянофилов и в его сближении с «Современником». Верно было замечено М. Гином, что она «предвосхищает уже некоторые

182

основные моменты добролюбовской концепции творчества Островского» 1.

Наконец, третья статья Н. Некрасова была посвящена «Холостяку» И. С. Тургенева.

Имея в виду возникшие в тогдашней критике споры о том, не является ли драматургия истинным призванием Тургенева, Некрасов заявляет, что талант писателя многогранен: «Тургенев столь же способен к комедии, сколько и к рассказу или роману» (543). Присоединяясь к высокой оценке, высказанной А. В. Дружининым2, находя комедию произведением «благородным и тонким» (545), он особенно хвалит «тихое и искусное развитие события, не бросающегося в глаза, но разительного по своей естественности...» (545). Как видим, у Некрасова вполне сложилась концепция реалистической драмы, совершенно непохожей на те искусственные комедии интриги, которые ввозились из Франции. «...Явись настоящая русская комедия — и не увидишь, как полетят со сцены, чтобы уже никогда не возвратиться, жалкие переделки и подражания, бесцветные и безличные, натянутые фарсы» (545).

Взыскательность Некрасова сказалась в критических замечаниях. Он находит пьесу Тургенева несколько растянутой, особенно во втором и отчасти в третьем акте. Монолог слуги, которым начинается первое действие, слишком напоминает Осипа в «Ревизоре»; наконец, фамилии персонажей несколько тривиальны. Но при всех этих частных недостатках Некрасов одобрительно относится к комедии в целом, отмечая, что и актеры с удовольствием играли живую пьесу.

И. С.ТУРГЕНЕВ И ВОПРОСЫ РЕАЛИЗМА В ДРАМЕ

Романы И. С. Тургенева имели настолько важное значение в истории русской общественной жизни и литературы, что затмили его роль в развитии русской драмы. Между тем Тургенев и в этой сфере проявил свое творческое дарование, хотя значение его драматургии и статей о театре и драме современниками не было достаточно оценено. И в вопросах теории и в собственном художественном творчестве Тургенев выступил как продолжатель «натуральной» школы.

1 *М. Гин, Вс. Успенский.* Некрасов как драматург и театральный критик Л — М., 1958, стр. 109.

2 «Современник», 1849, № 9, отд. IV, стр. 288 — 293.

183

Уже в молодые годы, сотрудничая в журналах, Тургенев усвоил от Белинского, что препятствием для развития реализма является ложнопатриотическая и псевдоисторическая драма, занимавшая большое место в театре 40-х годов. Борьбе против драматургии такого рода Тургенев посвятил две статьи. В разборе исторической драмы С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» (1846), подчеркивая принципиальный характер своего выступления, двадцативосьмилетний Тургенев начал с общих замечаний о развитии русской драмы. Он писал, что хотя драматическое искусство принесено извне, однако оно нашло в России благоприятную почву и пустило глубокие корни: «Театр у нас уже упрочил за собой сочувствие и любовь народную; потребность созерцания собственной жизни возбуждена в русских — от высших до низших слоев общества...» (55)1. Драма пока еще не удовлетворяет духовных запросов общества, но ей предстоит плодотворное развитие. Благодаря «Ревизору» в сознании русской публики произошли перемены и развивается потребность в жизненно правдивой драматургии. Гоголь «указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература [...] Придет время — и молодой лесок вырастет около одинокого дуба...» (56).

«Смерть Ляпунова» не принадлежит к этому направлению. Драма С. Гедеонова представляет собой спекуляцию на интересе общества к национальной истории, между тем настало время, когда надо «заменить патриотические возгласы действительным драматическим интересом» (58). Историческая драма — не пересказ фактов. Ее задача — «в живых образах и лицах воссоздать своих предков, избегнуть холода аллегорий и не впасть в сухой реализм хроники, действительно представить некогда действительную жизнь...» (57 — 58).

Пьеса Гедеонова не содержит фактических ошибок, но является насквозь подражательной, Тургенев считает его продолжателем Полевого, Кукольника и Ободовского. Грамотная в техническом отношении, но эклектичная пьеса Гедеонова не обогащает душу ни одним живым и теплым словом, не выражает нового взгляда на прошлое России.

Не менее сурова тургеневская критика трагедии Н. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль»2. «Все лица трагедии г. Кукольника очень похожи друг на друга: все тяжеловаты, мешковаты и грубоваты [...] Автор решился придать им всем одинаковый колорит...» (93). Драматический язык пьесы убог: «характеристика, уменье вести диалог, представить зрителям игру страстей и выгод — пожертвованы декламации...» (97). Но главная беда — отсутствие в трагедии Кукольника народности. Опираясь подчас на западные образцы, русские драматурги типа

1 Статья была напечатана в «Отечественных записках», 1846, № 8, отд. IV. *И. С. Тургенев.* Собр. соч. в 12 томах, т. 11. М., 1956. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

2 Рецензия напечатана в «Современнике», 1847, № 1, отд. III

184

Кукольника в самом главном великим писателям Запада не подражают. Шекспир, Корнель, Расин «самобытны, потому что они *народны* и понятны из жизни своего *народа...»* (98).

Наследуя взгляды Пушкина, Гоголя и Белинского, Тургенев утверждает, что назрела необходимость драматургически осветить историю страны в духе неподдельной правды. К прошлому надо относиться не «с старческой любовью», старину надо изучить «в живой связи с действительностью, с нашим настоящим и нашим будущим, которое совсем не так оторвано от нашего прошедшего...» (70). Эти слова, будь они более известны, могли бы стать программой реалистической исторической драмы. Затерянные среди рецензий, они, может быть, прошли незамеченными. Но они свидетельствуют о том, что Тургенев предвосхитил последующее развитие русской исторической драмы.

Стремление утвердить новое направление в русском театре побудило Тургенева критически подойти к традициям Шиллера. И в этом он продолжал линию Белинского. Разбирая «Вильгельма Телля»1, Тургенев подчеркивает, что это произведение было создано для выражения определенной философии. Творец «Телля» является писателем «сознательно творящим, с убеждениями истинными, благородными и мирными» (7). Такое философски вдохновенное творчество только у гениальных художников «не сопряжено с некоторой холодностью исполнения» (7).

Возражая против «рефлектирующей» и вообще рассудочной поэзии, Тургенев не отрицал достоинств драмы Шиллера. «Каждое лицо в «Телле» представляет один из элементов человеческой жизни, одну из сторон человеческого духа; все обдумано, и обдумано не только умно и художнически, но еще проникнуто сердечной теплотой, истинным благородством, спокойной грацией — всеми качествами прекрасной души Шиллера» (7).

И все же Тургенева не вполне удовлетворяет такое искусство, которое выдает свою намеренность, тезисный характер персонажей, воплощающих определенные человеческие качества, но не являющихся в полной мере живыми лицами. По поводу этой драмы он вспоминает изречение Гете: «Чувствуешь намерение и разочаровываешься».

«Вильгельм Телль» — произведение значительное по своему гражданскому пафосу, великое как выражение национального духа целого народа — швейцарского — вместе с тем недостаточно органично. «...Искусство торжествует свою высшую победу только тогда, когда лица, созданные поэтом, до того кажутся читателю живыми и самобытными, что сам их творец исчезает в глазах его, — когда читатель размышляет о создании поэта как о жизни вообще...» (7 — 8). В этом смысле «создания Шиллера далеко уступают в полноте созданиям Шекспира и даже Гете...» (8).

1 Резенция на перевод «Вильгельма Телля» в переводе Ф Миллепа — «Отечественные записки», 1843, № 12, отд. V.

185

Впрочем, и самое великое творение Гете Тургенев тоже подвергает суду критической мысли; ему понятно великое историческое и художественное значение «Фауста», но и в нем он видит известную ограниченность1. В первой части трагедии дана апология человеческой личности, причем, как подчеркивает Тургенев, здесь речь идет о «правах отдельного, страстного, ограниченного человека» (33). Тургенева это не удовлетворяет: «...краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, незыблемые законы» (33).

Взгляды Гете были ранней ступенью пробуждения человеческого самосознания. Более зрелой является позиция общественная, а не индивидуалистическая. Эту мысль Тургенев подробнее развил впоследствии в этюде «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), представляя героя Шекспира выразителем эгоизма, а Рыцаря Печального Образа воплощением альтруизма.

Но «Фауст» чужд Тургеневу и с художественной точки зрения, особенно вторая часть, потому что в ней вся жизнь представлена в форме аллегорической, а не реалистической. При всем своем поэтическом величии «Фауст» не полностью отвечает духовным запросам нового времени, выдвигающего не только общефилософские, но весьма конкретные социальные проблемы. «...Как поэт Гете не имеет себе равного, но нам теперь нужны не одни поэты [...] мы [...] стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью воспроизведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время» (36).

Уже в 40-е и в начале 50-х годов у Тургенева сформировалось понятие о реализме как наиболее плодотворном направлении художественного творчества. Естественно поэтому, что он поддерживал творческие стремления других реалистов. В первую очередь это относится к Островскому. Он высоко оценил комедию «Свои люди — сочтемся», но был несколько сдержаннее в характеристике «Бедной невесты»2. Признавая драматургическое дарование Островского, Тургенев видит его прежде всего в правдивой обрисовке всех персонажей. Некоторые действующие лица — Милашевич, Мерич, Беневоленский — особенно удались драматургу.

Вместе с тем И. Тургенев находит и поводы для упреков. Действующие лица в самом деле живы, но «ни одно из них не доведено до того торжества поэтической правды, когда образ, взятый художником из недр действительности, выходит из его рук типом и само название, как, например, название Хлестакова, теряет свою случайность и становится нарицательным именем». (139). Поясняя далее свое понимание того, как надлежит со-

1 Рецензия на «Фауст» в переводе М. Вронченко. — «Отечественные записки», 1845, № 2, отд. V.

2 «Несколько слов о новой комедии г. Островского: «Бедная невеста»». — «Современник», 1852, № 2, отд.III.

186

здавать характеры в драме, Тургенев упрекает Островского «в излишнем раздроблении характеров, — в раздроблении, доходящем до того, что каждая отдельная частичка исчезает, наконец, для читателя, как слишком мелкие предметы исчезают для зрения» (141).

Приходится отметить, что Тургенев, защищая принципы построения характеров, присущие Грибоедову и Гоголю, не понимал еще того принципиально нового, что внес своим творчеством Островский. Если внимательно всмотреться в тот художественный метод, который предлагал Тургенев, то можно убедиться, что он имеет в виду метод, уже преодолеваемый Островским. «Г-н Островский в наших глазах, так сказать, забирается в душу каждого из действующих лиц, им созданных; но мы позволим себе заметить, что эта бесспорно полезная операция должна быть совершена автором предварительно. Лица его должны находиться уже в полной его власти, когда он выводит их перед нами» (141). Иначе говоря, Тургенев отстаивал изображение заранее сформированных художником типов, появляющихся на сцене в готовом виде. Действие только раскрывает перед зрителями характеры, целиком сложившиеся у драматурга уже в замысле.

Но метод Островского был иным. Упреки Тургенева выявили то, что действительно составило важное завоевание Островского: он изображал, как *складывается* характер в определенных обстоятельствах. Парадоксально, что мастер тонкой психологической драмы Тургенев упрекал Островского за излишний психологизм: «...психолог должен исчезнуть в художнике», — пишет автор «Нахлебника». Из-за неверного, как это кажется Тургеневу, метода характеры у Островского «при всей верности действительности показываются нам ровно настолько, насколько эго нужно по ходу действия. У первостепенных мастеров это иначе. Мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни» (146). В этом упреке верно лишь то, что в поведении персонажей Островского действительно гораздо больше непредвиденного, и происходит это в силу большого многообразия их внутреннего содержания. Типизация у Островского уже была более сложной и допускала гораздо более разнообразные формы индивидуализирования.

Характеризуя взгляды Тургенева на драму, приходится отметить, что хотя они были правильны по общей тенденции, но в то же время свидетельствовали, что молодой писатель в теории еще находился в плену старых понятий. Нельзя, однако, забывать, что в своем драматургическом творчестве молодой Тургенев сам уже шел по иному пути, гораздо более близкому к методу Островского, чем это можно заключить по статье. А ведь эта статья об Островском появилась в 1852 году — то есть уже после того, как Тургенев создал пьесы «Где тонко, там и рвется» (1847), «Нахлебник» (1848), «Холостяк» (1849) и «Месяц в деревне» (1850). Таким образом, существовало явное противоречие

187

между творческой практикой и теоретическими воззрениями Тургенева.

Надо отдать ему должное: перепечатывая эту статью тридцать лет спустя в собрании сочинений, он признал: «...моя оценка «Бедной невесты», одного из лучших произведений нашего знаменитого драматурга, оказывается неверной, хотя некоторые отдельные замечания, быть может, и не лишены справедливости» (137).

Справедливые замечания относились к частностям, вроде того, что некоторые персонажи характеризуются преимущественно повторением одних и тех же выражений, что Мария Андреевна в конце произносит слова, не соответствующие ее характеру, и т. п. Но в главном, о чем шла речь, Тургенев признал свою неправоту.

М. СУХОМЛИНОВ

Борьба передовой русской критики за признание художественных достоинств самобытных явлений русской драмы стала оказывать влияние на академическую среду. Магистерская диссертация М. Сухомлинова утверждает как достоинство освобождение писателей от французских образцов. «С появлением Пушкина, Грибоедова и Гоголя русская драма достигает самостоятельности» (92)1.

Правда, «Борис Годунов» — «не трагедия, а ряд сцен, изображенных вполне художественно» (57), но здесь, как и в других драматических произведениях, проявился главный вклад Пушкина в искусство драмы: «Прежние наши трагики более или менее удачно описывали *чувства,* Пушкин художественно изображал *характеры.* Каждая сцена, каждый разговор у него исполнен внутренней силы и драматизма...» (40). Сухомлинов одним из первых высоко оценил маленькие трагедии и «Русалку», назвав их «истинно драматическими созданиями» (40).

Грибоедов — положил «начало художественной комедии» (83). Соглашаясь с тем, что Чацкий — не вполне ясная фигура, Сухомлинов считает, что «у прежних комиков, отчасти у самого Фонвизина, комические лица являются карикатурами, и только у Грибоедова получают они эстетическое значение, как художественные создания поэта» (87).

Опровергая критиков, осуждавших «Ревизор» Гоголя, Сухомлинов находит комедию вполне правдоподобной. Она имеет подлинно драматическую коллизию: «ничто так сильно не могло подействовать на недобросовестных чиновников, как неожиданное известие о прибытии ревизора» (88). Молодой ученый отмечал также объективность Гоголя в изображении характеров: «вместо знакомых нам резонеров выступают лица живые, с своими страстями и понятиями» (89).

1 *Сухомлинов.* Взгляд на исторический ход русской драмы. Харьков, 1850.

ЧАСТЬ 3. ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ БЫТОВАЯ ДРАМА

Пограничной датой, обозначающей конец одного периода и начало другого, является 1855 год — год смерти Николая I, тридцатилетнее царствование которого ознаменовалось мрачнейшей реакцией в общественной и духовной жизни страны. Поражение, которое Россия потерпела в Крымской войне, сделало очевидным необходимость перемен во всей существующей государственной системе. Однако правящий класс не желал расставаться со своими привилегиями и всячески тормозил преобразования в государственном строе и социально-экономической системе. Опасность революционного взрыва принудила принять некоторые меры. Отмена крепостного права в 1861 году и сопровождавшие его реформы являлись мерами половинчатыми, не решавшими всех противоречий. Тем не менее атмосфера в стране, по сравнению с временами Николая I, несколько изменилась. Стало возможным более резко изображать зло предшествующего периода. В соответствии с изменившимися условиями и в литературе появились новые веяния.

Конец этого периода совпадает с убийством Александра II народовольцами в 1881 году. Время, подлежащее нашему рассмотрению, охватывает четверть века; это были годы, весьма плодотворные для русской литературы и, в частности, для драмы. Именно в эти годы русская драма достигает полной зрелости и становится главной силой в театре. Теперь уже не единичные шедевры, как «Горе от ума» и «Ревизор», а десятки пьес свидетельствуют о, том, что появилась своеобразная русская национальная драма, обладающая большим богатством идей и отличающаяся самобытной художественной формой.

Историческая заслуга утверждения в русском театре реалистической драмы из современной жизни принадлежит А. Н. Островскому. Его пьесы составили основу нового самобытного национального репертуара. После Грибоедова и Гоголя следующей вершиной русской драмы является творчество А. Н. Островского.

Занимая центральное место в драматургии своего времени, Островский стал яблоком раздора для всех литературных и критических партий. О полемике вокруг писателя будет подробно рассказано в следующих главах.

Вокруг Островского образовалась большая группа драматургов, которых можно было бы объединить под общим названием национальной русской школы драматургии, если бы при некотором внешнем сходстве эта драматургия не была разделена на несколько направлений, отражавших борьбу, происходившую в общественно-политической жизни страны.

190

Радикальный лагерь русской драмы того времени представлен двумя писателями. Активный деятель революционно-демократической литературы, великий сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин написал пьесы «Смерть Пазухина» (1857) и «Тени» (1865), которые стали важными вехами в истории социально-обличительной драмы. Но первая из них попала на сцену лишь через тридцать два года после написания, а вторую писатель даже не пытался напечатать; она была обнаружена и попала на сцену лишь в следующем веке.

Не менее тернистым был путь на сцену пьес А. В. Сухово-Кобылина (1817 — 1903). Его первая комедия «Свадьба Кречинского», поставленная в 1855 году, имела большой успех. Но две другие пьесы, образовавшие вместе с первой трилогию, имели менее счастливую судьбу. «Дело» (1862) не было допущено на сцену даже в эпоху либеральных реформ. Пьесу долго не разрешали печатать. Издание появилось только через шесть лет, а к постановке ее разрешили через двадцать лет, да и то с большими купюрами. «Смерть Тарелкина» (1868) впервые была сыграна — тоже в неполном виде — только тридцать два года спустя после написания.

Теперь драматические сатиры Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина входят в состав русской драматической классики, но в свое время они не оказали того влияния на судьбу и облик театра, которое могли бы оказать.

Факты такого рода были не единичны в ту эпоху, именуемую либеральными апологетами «эпохой великих реформ». Театр не мог и в ту пору стать трибуной общественных идей, волновавших передовые круги России. Но все же новые веяния сказались и в истории сцены.

Театр, находившийся под строгим контролем властей, допускал драматургию умеренного характера, не посягавшую на «основы». Критика могла касаться лишь частностей. Допускалось, что отрицательные явления имеют место в низах общества, но никак не в среде господствующего класса и не в правящих верхах. Островский, как некогда Мольер, изобразил в своих пьесах то сословие, которое уже играло важную роль в жизни общества, но еще не стало его официально признанной силой. Здесь возможна была — в известных пределах — и критика нравов. Как уже отмечалось в самом начале, и Островскому пришлось испытать на себе репрессии цензуры и властей. Даже пьесы умеренных драматургов иногда не разрешали к постановке.

Эти внешние обстоятельства не следует упускать из виду, когда речь идет о драме периода, который несомненно ознаменовался творческим расцветом. Он происходил вопреки литературной и театральной политике правительства Александра II. Но были писатели, которым большей свободы и не было нужно. Их социальные воззрения не вступали в конфликт с существующими порядками.

191

Одну группу составляли те, кто верил в мелкие, частные, постепенные реформы. Таких можно назвать либералами, но только условно, ибо политического либерализма того типа, который существовал в странах парламентской демократии, в России, естественно, еще не могло быть. Либерализм был крайне умеренным, ущербным, лишенным широкой и четкой политической платформы, и в литературе он проявлялся в филантропизме, не затрагивавшем основ социально-политической системы.

Отвлекаясь от индивидуальных различий, можно отнести к умеренно-либеральным авторам таких драматургов, как В. А. Соллогуб (1814 — 1882); в комедии «Чиновника (1856) он доказывал, что чиновникам надлежит быть честными и не брать взяток; Н. М. Львов (1821 — 1872) — автор популярных пьес «Свет не без добрых людей» (1857), «Предубеждение» (1858), «Компания на акциях» (1859). Более длительным было значение А. А. Потехина; современники считали его вторым после Островского «народным» драматургом. «Суд людской — не божий» (1854), «Шуба овечья — душа человечья» (1854, пост. 1865), «Чужое добро впрок нейдет» (1855) впервые ввели на сцену простую крестьянскую жизнь. Изображению дворянской, чиновной и купеческой среды посвящены «Новейший оракул» (1858), «Мишура» (1862), «Отрезанный ломоть» (1865), «Виноватая» (1867), «Брак по совести» (1868), «Закулисные тайны» (1870), «В мутной воде» (1871), «Выгодное предприятие» (1877), «Вакантное место» (1881).

К той же группе драматургов принадлежали: И. Е. Чернышев (1833 — 1863), написавший четыре пьесы, которые шли с успехом: «Не в деньгах счастье» (1857), «Жених из долгового отделения» (1858), «Отец семейства» (1860), «Испорченная жизнь» (1862); В. А. Дьяченко (1818 — 1876), автор пьес «Жертва за жертву» (1861), «Нынешняя любовь» (1865), «Светские ширмы» (1866), «Семейные пороги» (1867); Н. А. Потехин (1834 — 1896, брат А. А. Потехина) — автор обличительной пьесы «Кто лучше (Дока на доку нашел)» (1860) — против дворян и против купцов, и народной драмы «Доля — горе» (1863). В те же годы П. Д. Боборыкин (1836 — 1921) написал пьесы «Однодворец» (1860) и «Старое зло» (1861).

Особое место занимает в драматургии данного периода А. Ф. Писемский (1820 — 1881); реалист по своим художественным стремлениям, он вместе с тем был противником «мужицкого бунтарства» и «нигилистов». Это не помешало ему, однако, видеть и многие пороки господствующего класса. Наиболее известные произведения Писемского для сцены: «Ипохондрик» (1851), «Горькая судьбина» (1859), «Ваал» (1873), «Просвещенное время» (1875), «Финансовый гений» (1876). Особенно выделяется в его творчестве «Горькая судьбина» — полное драматизма реалистическое изображение крестьянского быта.

192

Заслуживает упоминания единственная пьеса Н. С. Лескова (1831 — 1895) «Расточитель» (1867), примечательная тем, что в ней впервые на сцене были представлены отношения капиталистов-дельцов к фабричным рабочим.

КРИТИКА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

В истории русской драмы конец 1850-х и 1860-е годы были эпохой Островского. Одновременно появилась плеяда выдающихся критиков, сыгравших роль и в истории общественной мысли, и в развитии теории драмы. Но пора этих критиков была недолгой, хотя и весьма плодотворной. Деятельность Н. Г. Чернышевского была насильственно оборвана в 1862 году заточением в Петропавловскую крепость, а затем каторгой и ссылкой. В 1861 году скончался Н. А. Добролюбов, в 1864 году — А. В. Дружинин и Ап. Григорьев, в 1868 — Д. И. Писарев. Таким образом, на протяжении 60-х годов критика лишалась одного за другим самых выдающихся мастеров. Но все же можно говорить о расцвете критики в первые годы рассматриваемого периода. Затем общий уровень постепенно снижается, хотя я продолжали появляться отдельные таланты.

Конец 50-х — начало 60-х годов — время, когда оживилась литературно-критическая мысль; возникали горячие и даже ожесточенные споры. Острота этих споров определялась не столько художественными проблемами, хотя они занимали значительное место, но в первую очередь тем, что обсуждение романов, драй и поэтических произведений чаще всего бывало поводом для общественно-политического самоопределения, становилось выражением социальной борьбы. Напряженность этой борьбы усиливалась по мере нарастания революционной ситуации, возникшей в 1859 — 1863 годы. Споры критиков отражали различные тенденции в политической жизни страны.

Революционно-демократический лагерь в 60-е годы представлен Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым и пришедшим на смену им М. Е. Салтыковым-Щедриным. Они последовательно боролись за реализм и народность литературы, видя в ней важнейшее средство воспитания демократических идеалов и воли к революционной борьбе. Эта общая позиция сказалась и в отношении революционеров-демократов к драме и театру,

А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. А. Анненков, Н. Е. Эдельсон и некоторые другие в политике стояли на позициях буржуазного либерализма. В эстетике и литературе они отвергали принцип общественного служения искусства. Под видом борьбы

193

против утилитаризма в литературе эти критики и их единомышленники отказывались от социально-воспитательного и обличительного направления романа и драмы. Нельзя сказать, чтобы общественные интересы были совершенно им чужды, но, выдвигая на первый план чисто художественные задачи, они стали глашатаями эстетического направления.

Особняком от этих двух групп стояли два ярких по дарованию критика, полярно противоположных по своим взглядам. Ап. Григорьев соприкасался с эстетическим направлением в своем отрицании тенденциозности в искусстве. Но ему было чуждо западничество «эстетиков», так как он был духовно близок к славянофилам.

Другой критик, выступивший несколько позднее, — Д. И. Писарев, был крайним радикалом, отличавшимся, однако, от революционеров-демократов. Решительно и смело критикуя отжившие социальные установления, он видел спасение России в практической деятельности, в науке, просвещении. Как известно, Писарев занял крайнюю позицию разрушителя всякой эстетики, считая, что обществу пора от стремления к прекрасному перейти к реальным делам.

Новые явления в драме, связанные в первую очередь с творчеством Островского, выдвинули перед критикой задачу осмысления возникших новых форм. Проблема своеобразия драматургии Островского, особенностей его реализма занимает центральное место в критике данного периода. Вместе с тем острота общественно-политической борьбы получает отражение в спорах о смысле драматургии Островского, в стремлении поставить его самого и его искусство на службу борющимся в обществе и литературе тенденциям. Споры об Островском и особенно «критическая буря», вызванная его «Грозой», — один из ярчайших эпизодов в истории русской критики; полемика необыкновенно обогатила художественную мысль, так как в ней обнажились основные тенденции литературной и общественной жизни.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДРАМЫ

ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ЭСТЕТИКИ

Вопросами драматургии Н. Г. Чернышевский интересовался мало. Театр не привлекал его внимания. Причину этого мы находим в одном как бы случайно оброненном замечании о том, что в России театр не имеет существенного значения. Такое отношение к театру вытекает из существа позиций Чернышевского как

194

революционера-демократа. В середине XIX века театр был доступен лишь очень небольшой части народа. А Чернышевского всякое искусство интересовало в той мере, в какой оно могло служить средством пробуждения масс к активной деятельности для свержения ненавистного самодержавно-помещичьего строя.

Тем не менее кардинальные вопросы, связанные с драмой, попали в орбиту интересов Чернышевского, а именно: проблемы трагического и комического. Однако рассматривал он их не всегда непосредственно в связи с драматургией. Для него они имели иное значение. Он по-разному подходил к анализу трагического и комического. Трагическое рассматривается Чернышевским в плане философско-эстетическом, комическое в плане литературном. Из дальнейшего станет ясно, в чем, собственно, состоит это различие. Здесь мы его пока только констатируем.

Комическое и трагическое были впервые освещены Чернышевским в его знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Он возвращался к характеристике этих категорий в работах «Критический взгляд на современные эстетические понятия» и «Возвышенное и комическое». Но эти работы увидели свет лишь три четверти века спустя, в 1924 году (публикации П. Е. Щеголева). Все же мы используем их, потому что они, развивая ту же точку зрения, какая выражена в диссертации, в ряде мест более ясно излагают концепцию Чернышевского. Из прижизненных публикаций, дополняющих диссертацию, надо назвать авторецензию на нее и критическую статью о переводе «Поэтики» Аристотеля, сделанном Б. Ордынским.

Обычно принято рассматривать все эти работы Чернышевского в кругу проблем эстетики. Они действительно имеют к ней непосредственное отношение. Однако смысл и значение их не ограничиваются проблемами «науки об изящном». По существу эстетика явилась для Чернышевского полем, на котором он решал коренные вопросы мировоззрения. Что он касается философских вопросов, это в общем очевидно. Я думаю, однако, что в своей «эстетике» Чернышевский выходит за эти пределы в том смысле, что он вообще разрушает всю умозрительную философию, а заодно и идеалистическую эстетику.

В то время как внимание значительной части мыслящей интеллигенции было направлено на вопросы «духа», Чернышевский решительно порывает с идеалистической традицией, требуя радикального переворота во всем миропонимании. Отсюда его центральный тезис о том, что истинно прекрасное следует искать не в искусстве, а в реальной действительности.

Чернышевский решительный противник «царства эстетической видимости» во всех его вариантах. Поэтому он настаивает на том, что жизнь выше искусства и прекрасное в действительности превосходит любой эстетический идеал.

195

Диссертация Чернышевского содержит в скрытом виде теорию революционного преобразования действительности. Многие положения ее спорят не только с идеалистической эстетикой, но и с идеалистической философией. Главный объект критики Чернышевского — философия Гегеля и его последователей, в особенности Ф. Т. Фишера. Чернышевский опровергал не только идеалистическую метафизику немецких мыслителей. В еще большей степени его работа направлена против практических выводов некоторых немецких философов, когда тщательно разработанные умозрительные системы вели к примирению с действительностью. В этом пафос эстетики Чернышевского. В свете его революционного мировоззрения только и могут быть правильно поняты его воззрения на природу трагического и комического.

НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО

В работах по эстетике Чернышевский обстоятельно рассматривает проблему трагического. В каждом из эстетических трактатов, где он ее касается, он начинает с подробного изложения идеалистической концепции немецких философов, а затем противопоставляет ей свою.

Хотя концепция немецких философов-идеалистов не составляет здесь нашей темы, для ясности изложения мы вынуждены изложить здесь те моменты, против которых возражает Чернышевский. Он берет формулировки Ф. Т. Фишера и подвергает их аргументированному критическому рассмотрению, показывая их несостоятельность с точки зрения простого здравого смысла, но еще больше с точки зрения тех действенных целей, которые должна ставить себе мыслящая личность в современном мире.

Прежде всего Чернышевский отмечает, что «понятие трагического в немецкой эстетике соединяется с понятием судьбы»1. Идеалисты пытаются найти современные научные обоснования понятия судьбы. Чернышевский опровергает их: современному сознанию должно быть чуждо понятие судьбы. Оно было естественно для древних греков и для восточных народов. Чернышевский подробно рассказывает, как возникло понятие судьбы у первобытных людей. Оно явилось следствием того, что на первых стадиях сознания люди олицетворяли непонятные им силы природы. «Полудикий человек представляет себе и силу *случая* каким-то подобным человеку существом; это существо называется у него судьбою» (32). Чернышевский с большой психологической точностью раскрывает, как вошло в сознание людей понятие о судьбе: «Случай уничтожает наши расчеты — значит, судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; случай сильнее наших расчетов —

1 Текст цит. по кн.: «Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике». М., 1938, стр. 29. Далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

196

значит, судьба всесильна; случай невозможно предусмотреть, невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе, следовательно, судьба капризна, своенравна; случай часто пагубен для человека, следовательно, судьба любит вредить человеку, судьба зла...» (33).

Таким образом, как подчеркивает Чернышевский, неразвитое сознание превратило *случай,* частное явление жизни в закономерность, притом неотвратимую. Против этого Чернышевский решительно восстает. У него есть для этого доводы логические, — но не только. В по распоряжении и доводы исторические. Самый сильный из них, пожалуй, заключается в ссылке на авторитет Аристотеля.

Как известно, вся теория трагического имеет своим источником анализ трагедии в «Поэтике» Аристотеля. Так вот, «первый и капитальнейший трактат об эстетике, служивший основанием всех эстетических понятий до самого конца прошедшего (XVIII — *А.* *А.)* века» (258), не содержит этого понятия. «И Аристотель совершенно справедлив, не вводя «судьбы» в понятие трагического: эта внешняя, посторонняя сила только ослабляет внутреннюю связь событий, придавая им направление, не вытекающее из сущности действия, — вот эстетический вред «судьбы» в трагедии. Поэзия должна изображать человеческую жизнь — пусть же она не искажает ее картин посторонними примесями» (278).

Но вред от понятия судьбы не только эстетический. Оно искажает понимание жизни вообще и ведет к притуплению человеческой активности, ибо философия судьбы неизбежно толкает людей на примирение с действительностью и ее отрицательными сторонами.

В теориях немецких идеалистов была разработана система градаций трагического. У Ф. Т. Фишера три ступени, или формы, трагического. При этом, как подчеркивает Чернышевский, в каждом случае определяющими трагическими мотивами являются понятия судьбы и вины героя.

Первая ступень трагического: когда «субъект является не фактически, а только в возможности виновным, и когда поэтому сила, его губящая, является слепою силою природы, которая на отдельном субъекте, отличающемся более внешним блеском богатства и т. п., нежели внутренними достоинствами, показывает пример, что индивидуальное должно погибнуть, потому что оно индивидуальное. Погибель субъекта исходит здесь не от нравственного закона, а от случая, который, однако, находит себе объяснение и оправдание в примиряющей мысли, что смерть — всеобщая необходимость» (27 — 28).

По этой концепции все великое подлежит трагической участи, потому что природа, якобы, восстает на человека, поднявшегося выше своего уровня, желающего быть самим собой.

Чернышевский отмечает наивность олицетворения природы, представления ее в виде живого существа с человеческими чув-

197

ствами. Природа не оскорбляется, не мстит: «...она не знает о человеке и его делах, о его счастии и его погибели; ее законы могут иметь и часто имеют пагубное для человека и его дел действие; но на них же опирается всякое человеческое действие, природа бесстрастна к человеку; она не враг и не друг человеку: она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности» (34).

К низшей форме трагического отнесены два вида несчастной «судьбы». Один из них — борьба человека с природой. Но, говорит Чернышевский, отношение человека с природой характеризуется не только борьбой. Многое человек получает без особых усилий, например — воду, солнечный свет. Борьба моряка со стихией океана не трагична, хотя и трудна. Словом, необходимости трагического в природе нет: «Трагическое в борьбе с природою случайность. Этим одним разрушается теория, видящая в нем «закон вселенной»» (35).

Но есть еще и другая форма трагического — избыток красоты, богатства и могущества будто бы ведут к несчастью: «Таково трагическое судьбы Креза и Поликрата, о которых рассказывает Геродот. У древних было господствующим мнением, что судьба завистлива и любит низвергать высокое» (191).

Это опровергается реальной историей. «Трагична или не трагична судьба великого человека, зависит от обстоятельств; и в истории меньше можно встретить великих людей, участь которых была трагична, нежели таких, в жизни которых много было драматизма, но не было трагичности. Крез, Помпеи, Юлий Цезарь имели трагическую судьбу; но Нума Помпилий, Марий, Сулла, Август окончили свое поприще очень счастливо. Что можно найти трагического в судьбе Карла Великого, Петра Великого, Фридриха II? Что можно найти трагического в жизни Лютера, Вольтера, самого Гегеля? Борьбы в жизни этих людей было много; но, говоря вообще, надобно сознаться, что удача и счастие были неизменно на их стороне» (36).

Люди, занимающие незначительное положение в обществе, тоже бывают несчастны или счастливы в зависимости от обстоятельств. «И даже надобно вообще сказать, — пишет критик-демократ, — что участь великих людей обыкновенно бывает едва ли не легче участи незамечательных людей; и это опять не от особенного расположения судьбы к замечательным или нерасположения к незамечательным людям, а просто потому, что у первых больше сил, ума, энергии, что другие люди больше питают уважения, сочувствия, скорее готовы содействовать им. Если в людях есть наклонность завидовать чужому величию, то еще больше в них наклонности уважать величие. И общество будет благоговеть перед великим человеком, если нет особенных, случайных причин обществу считать его вредным для себя» (35 — 36).

Таким образом, Чернышевский отвергает применение понятия судьбы к жизни как незначительных, так и выдающихся лю-

198

дей. Во всяком случае он считает, что нет никакой закономерности, которая сама по себе определяла бы счастье или несчастье людей вне зависимости от обстоятельств жизни.

Так разбивает критик первую формулу трагического, где главным элементом является понятие судьбы. Другой вид трагического основан на том, что над человеком тяготеет некая вина. Теория трагической вины была особенно подробно разработана немецкими эстетиками-идеалистами.

В характере человека всегда есть слабая сторона. Его поступки в чем-то оказываются ошибочными или преступными. Теория гласит, что «эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чем источник его величия» (36). Это положение особенно возмущает Чернышевского. Прежде всего он показывает, что бывают случаи, когда «великий человек погибает без всякой вины о своей стороны. Так погиб Генрих IV, и с ним вместе пал Сюлли; так нисколько не был виноват в своей погибели Колиньи» (36). Не только в истории, но и в художественных произведениях бывают случаи, когда герои и героини погибают без всякой вины. Примеры этого: Дездемона, Ромео и Джульетта. Никакой причины их гибели, заключающейся в них самих, нельзя найти. Во всяком случае вины за ними нет никакой. Впрочем — и здесь Чернышевский начинает иронизировать: «Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то мы можем обвинять всех. Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Дон Карлос и маркиз Поза виноваты тем, что благородные люди; и, наконец, ягненок в басне, пьющий воду из одного ручья с волком, также виноват...» (37).

В этой концепции Чернышевский видит эстетически сублимированное признание несправедливости законов жизни. Он никак не может принять теорию, которая создает софизмы для оправдания гибели невинных людей, и со свойственной ему решительностью он заявляет: «Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая» (37).

Наконец, Чернышевский переходит к третьей форме трагического. Оно формулируется как «трагическое нравственного столкновения» (28). Эта форма трагического предполагает существование нравственного закона, согласно которому «за преступлением всегда следует наказание преступника или погибелью или мучениями его собственной совести» (37). Источник этой концепции Чернышевский видит в древнем предании о фуриях, преследующих преступника. Иначе говоря, и это мнение эстетиков происходит из варварских понятий отдаленной древности.

Чернышевский напоминает также, что эта форма трагического связана с тем, что: «Общий нравственный закон дробится на

199

частные требования, которые часто могут находиться в противоположности между собою, так что удовлетворяя одному, человек необходимо оскорбляет другое [...]. Одно из двух противоречащих стремлений справедливее и потому сильнее другого; оно сначала побуждает все, ему сопротивляющееся, и тем самым становится уже несправедливо, подавляя законное и справедливое право противоположного стремления. Теперь справедливость на стороне, которая сначала была побеждена, и стремление, в сущности более справедливое, погибает под тяжестью собственной несправедливости...» (28).

Третья форма трагического является кульминацией идеалистической концепции. Она выглядит наиболее убедительно, поскольку ее якобы можно подтвердить большим количеством примеров из истории. «В истории, — пишет Чернышевский, излагая мнение немецких эстетиков, — две противоположные нравственные идеи, из которых каждая имеет на своей стороне справедливость, и борьба их выразилась, например, в борьбе евпатридов и демоса в Афинах, потом в борьбе Афин и Спарты, в борьбе патрициев и плебеев, потом римских граждан и итальянских союзников (bellum sociale), наконец в борьбе Мария и Суллы, Помпея и Цезаря, Брута и Октавия; в средних веках мы находим такую же борьбу между немецкими императорами и папами, гвельфами и гибеллинами; и вообще все великие эпохи и все великие события истории состоят в борьбе двух идей, из которых каждая имеет на своей стороне право» (193).

В качестве примера произведения, в котором этот закон трагедии проявляется особенно выразительно, приводится «Юлий Цезарь» Шекспира. Чернышевский — напоминаем — излагает не свою точку зрения на трагедию, а мнение, типичное для эстетиков, которые полагают, что каждая из сторон, участвующих в трагическом конфликте, по-своему справедлива. И вот как это осуществляется в шекспировской трагедии: «Рим стремится к монархической форме правления: республиканская обветшала, сделалась негодною для римского государства, и представителем этого направления является Юлий Цезарь. Оно справедливее, потому сильнее, нежели противоположное направление, стремящееся сохранить настоящее, издавна установившееся устройство Рима, и Юлий Цезарь сильнее Помпея, представителя последнего принципа. Юлий Цезарь быстро кончает борьбу победою над своим противником. Но существующее также имеет право существовать; оно разрушено Юлием Цезарем, и законность, этим оскорбленная, восстает против Цезаря в лице Брута; Цезарь погибает, но заговорщики сами мучаются сознанием того, что Цезарь, погибающий от них, выше их, и, наконец, погибают и сами от той силы, против которой восстали и которая воскресает в триумвирах. Но на гробе Брута Антоний и Октавий высказывают свое сожаление о Бруте и признают справедливость его стремления. Так совершается, наконец, примирение противо-

200

положных стремлений, из которых каждое и справедливо и несправедливо в своей односторонности: односторонность эта постепенно сглаживается падением и страданием каждого из них, и из борьбы и погибели возникает единство и новая жизнь» (193 — 194).

Здесь Н. Г. Чернышевский проводит различие между проступками нравственными и преступлениями перед законом. И тут же показывает, что и жизни все обстоит отнюдь не так, как то изображали немецкие идеалисты, утверждавшие примирение с действительностью. Во-первых, ему претит их идея трагедии как своего рода нравственного судилища, потому что, как он пишет, «земля не место суда, а место жизни» (37).

Теория трагического немецких эстетиков утверждает, что порок и преступление *«всегда* наказываются общественным мнением и угрызениями совести» (38). Против этого Чернышевский выставляет простой довод: общественное мнение «преследует далеко не все гнусности, далеко не все преступления» (38). В диссертации Чернышевский приводит только один пример несправедливости общественного мнения: «...нарушение нравственной чистоты общество нашего времени считает позором только для женщины, а не для мужчины» (38). Больше этого он не мог сказать в сочинении, которое редактировал А. В. Никитенко. Но в этюде «Возвышенное и комическое», оставшемся неопубликованным, Чернышевский, разрабатывая ту же теорию, касается этого вопроса подробнее. Приводя примеры из истории Древней Греции и Рима, Чернышевский показывает, что общественное мнение преследует отнюдь не все гнусности и преступления. «Известно, что вся внешняя политика Спарты бесчестна и вероломна в высшей степени [...]. А охота за илотами, когда людей травили и били, как зайцев? [...]. Гнуснее политики Рима относительно соседних народов ничего не может быть» (208). Примеры, из которых мы привели только часть, завершались достаточно ясной сентенцией: «Если общественное мнение прежде было так не строго против многих пороков и гнусностей, то мы вправе думать, что и теперь оно не так строго, как требует чистый закон нравственности. А если общественное мнение не вооружается против какого-нибудь порока или преступления, не пробуждает своим проклятием совести виновного, то редко, очень редко проснется она» (208).

Чернышевский действует намеками, аллюзиями для того, чтобы навести читателя на мысль о несправедливостях, царящих в России. Но самого главного он не решился сказать, и мы позволим себе высказать предположение относительно того, о чем он умолчал.

Как помнит читатель, Чернышевский привел идеалистическое понимание конфликта в трагедии «Юлий Цезарь» Шекспира. Согласно концепции, что в трагедии каждая сторона по-своему права, выходит, что одинаково справедлива борьба Цезаря про-

201

тив Помпея, Брута против Цезаря и триумвиров против Брута, Всем ходом своего рассуждения Чернышевский показывает, что концепция немецких идеалистов ложна, и он не приемлет ее из-за того, что она утверждает примирение с несправедливой действительностью, а также примирение различных нравственных принципов. Я думаю, что Чернышевский не случайно иллюстрировал свои мысли о трагедии таким примером, явно противопоставляя два принципа: монархический и республиканский. Можно ли сомневаться в том, что Чернышевский не считал эти два принципа одинаково справедливыми?

Чернышевский едва ли думал, что Бруту не следовало восставать на Цезаря, потому что все равно в конечном счете принцип монархии восторжествует. При внимательном рассмотрении эстетики Чернышевского обнаруживается, что на художественном материале и эстетических проблемах он решает проблему отношения к действительности как революционер. Поэтому проблема трагедии является для Чернышевского проблемой революции, революционного действия. С этой точки зрения Чернышевского никак не могло устроить мнение о том, что борьба, возмущение против существующего неизбежно должны закончиться гибелью. Борьба «иногда трагична, иногда вовсе не трагична, как случится» (35). И далее: «Пусть всегда нужна борьба; но не всегда борьба бывает несчастна. А счастливая борьба, как бы ни была она тяжела, не страдание, а наслаждение, не трагична, а только драматична. И не правда ли, что если приняты все нужные предосторожности, то почти всегда дело кончается счастливо?» (35). Эти слова выдают тайное тайных революционера Чернышевского. Настойчиво и целеустремленно отрицает он какое бы то ни было примирение с действительностью, отвергает фатализм и высказывает твердое убеждение в том, что борьба может привести к победе, если, как он выражается, приняты все нужные предосторожности.

Итак, Чернышевский отрицает идеалистическую теорию трагедии. Он отнюдь не утверждает, будто несчастье, гибель, трагедия невозможны. Он отвергает лишь их необходимость и неизбежность.

Что же противопоставляет он идеалистической концепции трагедии? Какова его собственная концепция трагического?

Формула Чернышевского гласит: «...трагическое есть ужасное в человеческой жизни» (39). Зло и несправедливости жизни, приводящие к гибели человека, — вот основа трагического. Несчастье, постигающее людей, не необходимо. Эту мысль Чернышевский не устает повторять на все лады. С этой точки зрения, вообще неверно, будто существует роковое стечение событий и обстоятельств, делающих гибель героя трагедии неизбежной. Чернышевский считает, что теоретики и критики выискивают эту неизбежность даже там, где ее на самом деле нет. Так, он утвер-

202

ждает, что пресловутой трагической необходимости «вовсе нет, например, в большей части трагедий Шекспира» (39).

Эту концепцию подверг критике с марксистских позиций Г. В. Плеханов. Он отметил, что Чернышевский отказывался «признать неизбежным, необходимым все то зло и все те человеческие страдания, которые находят свое выражение у Шекспира. Общественная точка зрения Чернышевского была точкой зрения, так сказать, условного оптимизма. Он считал, что люди будут очень счастливы, если они надлежащим образом организуют свои общественные отношения»1. Вполне оценивая благородство стремлений Чернышевского, Плеханов, однако, отмечал, что к проблеме трагического все это не имеет отношения.

Существует историческая неизбежность. Гибель Гракхов, например, была обусловлена характером римского общества их времени. Это не значит, что к их судьбе нужно относиться равнодушно. Но для победы Гракхов нужны были условия, каких тогда не было. Чернышевский игнорировал диалектику исторического развития, противопоставляя желательное необходимому. Поэтому его критика идеалистической теории трагического била мимо цели.

Вернемся к теории Чернышевского.

Чернышевский считает, что трагедия принадлежит к возвышенному в искусстве. Вопрос этот относится скорее к общей эстетике, чем к теории драмы, поэтому на нем мы особо останавливаться не будем, принимая положение Чернышевского как данное.

Он пишет: «Во-первых, трагическое всегда бывает великим в том смысле, какой мы придаем этому слову: трагическое событие — великое, т. е. очень важное, событие в человеческой жизни, трагический герой — замечательный великий человек» (209). При этом трагическое событие — не просто великое событие, но событие определенного характера. Оно изображает гибель великого человека. «Трагическое есть страдание или погибель человека — этого совершенно достаточно, чтобы взволновать, поразить нас, наполнить нас ужасом и состраданьем, хотя бы в этом страдании, в этой погибели и не проявлялась никакая «бесконечно могущественная и неотразимая сила». Случай или необходимость причина страдания и погибели — все равно, страдание и погибель ужасны» (209).

Трагична, следовательно, всякая гибель великого человека. Отвергая обязательность неизбежной гибели трагического героя, Чернышевский, вместе с тем, отнюдь не отбрасывает классического понимания трагедии, идущего от Аристотеля. Мы слышали только что из его уст признание, что трагедия должна наполнять нас «ужасом и состраданием».

1 *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., 1948, стр. 438; Соч., т. VI. М., т. 2, стр. 274

203

Напомним, что классическая формула гласит: «страхом и состраданием». Чернышевский меняет ее. Вместо страха он называет ужас. Это естественно для Чернышевского. Вся его концепция трагедии строится на отрицании и примирения и страха. Замена одного лишь слова имеет здесь глубочайший смысл. Ужас связан с отрицательным отношением к действительности, возмущением ею, негодованием против нее. Таким должен быть, по Чернышевскому, эмоциональный эффект трагедии.

Различие в характерах героев обусловливает разновидности трагического. Макбет и леди Макбет погибают, потому что сами поставили себя в такое положение, при котором их гибель неизбежна. Кровавые преступления привели леди Макбет к умопомрачению. Деспотизм и кровавый террор Макбета вызвали отпор всех честных людей Шотландии, и тиран погибает от руки противника, несущего ему возмездие за все преступления. То, что Чернышевский выбрал в качестве примера трагедию, изображающую гибель короля-деспота, едва ли было случайным.

Совершенно противоположный тип трагедии представляет собой гибель Густава Адольфа, павшего случайно в битве незадолго до окончательной победы. Густав Адольф является для Чернышевского примером человека, гибель которого является бессмысленной. Так же бессмысленна гибель молодого герцога Орлеанского, который, по словам Чернышевского, был «надеждой всей Франции».

Сам Чернышевский следующим образом разъясняет различие между этими видами трагедии. «В первом случае (то есть в трагедии Макбета. — *А. А.)* сострадание и ужас возбуждаются тем, что страдание *велико,* во втором (гибель Густава Адольфа и герцога Орлеанского. — *А. А.) —* тем, что гибнет *великое»* (209).

Третий род трагического Чернышевский определяет как трагическое злодейство, преступление, порок. Заметим, что первые два вида трагического были названы, но не объяснены в диссертации. Зато третий вид охарактеризован как там, так и в статье «Возвышенное и комическое». Трагический характер имеет «нравственная погибель человека — порок и бездушный, строго последовательный эгоизм. Зло, когда оно сильно, действует трагически» (39). В пояснении этого вида трагического Чернышевский в диссертации и в статье приводит один и тот же пример. Он предлагает читателю представить себе «какого-нибудь английского лорда». Конечно, подразумевается под этим не лорд, а русский помещик, «который эпикурейски проживает свои огромные доходы на удовлетворение своей страсти к чувственному наслаждению» (40). Он пользуется преимуществами своего положения и получает желаемое, не совершая преступлений. Тем не менее такой «лорд» пагубен для общества, «преступник хуже всякого другого преступника, потому что он развратитель хуже

204

всякого развратителя» (40). Чернышевский замечает, что подобного рода трагедии в искусстве еще не было. Причину он видит в том, что подобного рода человек вызовет у художника желание изобразить его жалким, грязным и презренным. Таким образом, вместо трагедии здесь получится нечто иное, ибо изображение будет проникнуто иронией и сарказмом.

Если разобраться в том, что Чернышевский понимает под третьим родом трагического, то обнаружатся два элемента. Во-первых, социальный. Совершенно очевидно, что Чернышевский воспользовался здесь теорией трагического для того, чтобы сказать о том, насколько трагично для общества существование даже самых «милейших» помещиков. Сам такой помещик не является и не может быть лицом трагическим. Страдающей стороной является общество.

Второй элемент — художественный. Чернышевский понимает, что произведение с такого рода героем не может стать истинной трагедией. Ирония и сарказм нарушат границы трагического и приблизят произведение такого рода к комедии. Чернышевский так и пишет: данный пример «приводит нас к комическому» (40). Чернышевский подошел здесь на самом деле не столько к комическому, сколько к тому, что Белинский называл средним видом драмы. Затрудняемся сказать, что помешало ему именно так и определить этот вид трагического. Чернышевский назвал его «трагическим зла» (210). Он имел в виду, как можно предположить, необходимость создания такого вида драмы, который служил бы средством осуждения или, как он любил говорить, «приговора» над всеми гнусностями самодержавно-помещичьей России.

КОМИЧЕСКОЕ

В диссертации Чернышевский занимался преимущественно теорией трагического. Проблему комического он разработал в статье «Возвышенное и комическое».

Если в вопросе о трагическом Чернышевский кардинально расходился с господствовавшим в его время мнением, то в решении проблемы комического, как он сам подчеркивал, он был в основном согласен с принятыми в его время мнениями. Заявление самого Чернышевского об этом открывает раздел статьи, посвященной комическому: «...понятия о комическом, выражаемые обыкновенно в эстетиках, кажутся нам в сущности справедливыми» (211). Не согласен он лишь в частностях.

Основа комического — безобразие. Безобразное имеет две формы. Оно бывает страшным, и тогда возбуждает ужас. «Но, когда безобразное не ужасно, оно пробуждает в нас совершенно другое чувство — насмешку нашего ума над своею нелепостью. Безобразное кажется нам нелепо только тогда, когда становится

205

не на свое место, хочет казаться не безобразным, и только тогда оно возбуждает смех наш своими глупыми притязаниями, своими неудачными попытками. Собственно говоря, безобразно только то, что не на своем месте; иначе предмет будет некрасив, но не будет безобразен. И потому безобразное становится комическим только тогда, когда усиливается казаться прекрасным; мы должны замечать это безуспешное притязание, чтобы найти некрасивое безобразным, иначе некрасивое, оставаясь просто некрасивым, не войдет в область эстетики» (211).

Комическое не имеет места в неорганической и растительной природе, но уже в животном мире человек обнаруживает отдельные черты комического. Правда, комизма не существует для самих животных. Комичным поведение животных является для человека и с точки зрения человека. Мы смеемся над животными потому, что их облик или движения напоминают определенные типы людей.

Строго говоря, замечание Чернышевского о безобразном едва ли можно отнести к животным, потому что ни одно из них не претендует на принадлежность к иному миру, кроме самого животного мира. Здесь источник комического скорее в чем-то другом, чего Чернышевский не определяет.

«Но истинная область комического, — пишет Чернышевский, — человек, человеческая жизнь, человеческое общество, потому что в человеке только развивается стремление быть не тем, чем он может быть, развиваются неуместные, безуспешные нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным» (212).

Комическое в понимании Чернышевского, таким образом, имеет в виду не просто безобразие, а социальные несоответствия. Однако, как и в теории трагического, социальное ядро комического обнаруживается Чернышевским не сразу.

Сначала он рассматривает довольно простые случаи несоответствий человеческого поведения. Так, смешным является раздраженный человек, когда гнев его вызван пустяками и выражается в безобидной форме. Смешна и любовь к предмету недостойному серьезного чувства.

В качестве примера несоответствия, вызывающего впечатление комического, Чернышевский приводит эпизод из «Невского проспекта», когда поручик Пирогов в ярости собирается погубить Гофмана и Шиллера и успокаивается после того, как съедает в кондитерской несколько пирожков.

Злое есть также сфера безобразного, но Чернышевский подчеркивает: «Злое всегда так страшно, что перестает быть смешным, несмотря на все свое безобразие» (213). «Область всего безвредно-нелепого — область комического; главный источник нелепого — глупость, слабоумие. Потому глупость — главный предмет наших насмешек, главный источник комического» (213).

206

От этих общих определений комического Чернышевский переходит к его конкретным формам и разновидностям. Простейшая форма комического — фарс, который ограничивается внешним комизмом. «К этому роду комического относятся длинные носы, толстые животы, долговязые ноги и т. п.; к нему же относятся все неловкости, всякая неуклюжесть; [...] наконец, все глупые, нелепые приключения с человеком, например, когда он падает, когда его бьют, одним словом, когда он является игрушкою глупого, но безвредного случая или посмешищем других людей» (213). Чернышевский отмечает, что фарс часто нарушает приличия, что встречалось даже у Шекспира.

Вторая форма комического является словесной. К ней относятся остроты и насмешки. Сущность остроты состоит в том, что она представляет собой «неожиданное и быстрое сближение двух предметов, в сущности принадлежащих совершенно различным сферам понятий и сходных только по какому-нибудь особенному случаю, по какой-нибудь черте, правда, очень характеристической, но ускользающей от обыкновенного серьезного взгляда» (214). При этом Чернышевский приводит такое различие: в остроте это сближение имеет целью только поразить неожиданностью и блеснуть. В насмешке такое сближение всегда делается с целью уязвить.

Чернышевский далее дифференцирует также средства, которыми пользуются для насмешки. Один вид — игра словами; пример: Шиллер о миннезингерах: «У них все мимолетно; вечно только одно — скука». Второй вид — насмешка, состоящая в игре образами и вещами. Примеры: поэт воспользовался смертью сестры, чтобы написать кучу элегий; у рыбака утонула жена, когда через несколько дней ее вытащили из воды, он увидел, что в ее тело впились раки и... обобрал их и продал за хорошую цену.

Фарс — низший вид комического. Персонажи фарса смешны, но не знают о том, что они смешны. Острота — насмешка над другими. Острящий потешается над всеми, но только не над собой. Юмор означает способность смеяться над самим собой. На характеристике юмора Чернышевский останавливается подробно.

Склонность к юмору присуща далеко не всем людям. Многим доступны только более простые виды комического, состоящие в насмешке над другими. «К юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстной любовью к нему» (214 — 215). Вместе с тем таким людям присуща наблюдательность, и они настолько беспристрастны, что замечают ничтожное, жалкое, смешное в самих себе.

Юмор создает в человеке двойственное состояние: «Юмористическое расположение духа составляет смесь самоуважения и самоосмеяния, самопрезрения» (215). Человек осмеивает свои

207

недостатки и слабости «потому, что они мешают ему быть «настоящим человеком», кажутся ему противоречащими достоинству человека вообще» (216). Недовольство юмориста выходит за пределы его отношения к собственной личности, оно может распространяться на все общество, при этом неверно думать, будто юморист осмеивает только других. Его смех содержит также и элемент любви к людям. Таким образом, юмор сочетает в себе положительный элемент — любовь и уважение к людям — с отрицательным — осмеянием их слабостей и недостатков.

Двойственная природа юмора проявляется в том, что «в каждом юморе есть и смех и горе» (216). Юмор может проявляться в остротах, даже в фарсовой шутливости, в дурачествах. Такими дурачествами и остротами отличается поведение Гамлета. «Но его дурачества — насмешка мудреца над человеческою слабостью и глупостью; его смех — горестная улыбка сострадания к себе и к людям» (216).

Другая разновидность юмора — это когда человек, видя смешные недостатки, не понимает всей глубины замечаемого им нравственного противоречия. В его смехе почти не чувствуется ни горя, ни сожаления по поводу человеческих слабостей. Шекспировские шуты и русский народный юмор дают образцы именно такого смеха. Если еще при этом человеку свойственно бесстыдство, то он будет даже похваляться своими пороками, как это делает Фальстаф. Полную противоположность этому составляют люди с высокими нравственными идеалами. Такие «очень легко доходят до того, что во всем смешном, нелепом, мелочном видят одну только мрачную, тяжелую сторону противоречия с нравственностью и с высшим достоинством человека; недовольство собою и миром берет в них решительный перевес над тем, что в юморе может быть веселого» (217). Этот переход от юмора к мрачному взгляду на жизнь Чернышевский находит в некоторых произведениях Байрона и Шекспира. Он мог бы назвать и Гоголя, чье творчество дает наиболее классические образцы юмора, сочетающего смех и горе.

До сих пор Чернышевский говорил о том, как юмор создается. После этого он переходит к тому, как юмор воспринимается. «Впечатление, производимое в человеке комическим, есть смесь приятного и неприятного ощущения, в котором, однако же, перевес обыкновенно на стороне приятного; иногда перевес этот гак силен, что неприятное почти совершенно заглушается. Это ощущение выражается смехом» (217). Читатель или зритель понимает безобразие или несоответствие, представленное в комическом произведении. Вместе с тем ему приятно, что проницательность позволила ему понять безобразие, изображенное художником.

Чернышевский стоит на той точке зрения, что смех возвышает человека: «Смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким бы он

208

должен был быть, чтобы не быть глупцом, следовательно, я в это время кажусь себе много выше его» (217).

Во всех этих рассуждениях постоянно имеется в виду, что безобразное есть в сущности отклонение от нормы или, точнее, от идеала. В этом и заключается социальная основа всей теории комического у Чернышевского. За всеми его теоретическими рассуждениями скрывается мысль об определенных социальных отношениях. Он их не раскрывает, но в конце концов не выдерживает и проговаривается: «Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства, как пьяные илоты напоминали спартанским детям о том, что «гражданин» не должен напиваться пьян» (217). Человеческое достоинство и то, каким человек является в действительности, находятся в противоречии. Произведения комического писателя обнажают это противоречие. Они несут в себе осуждение всего того, что не соответствует достоинству человека, и через это осуждение, в юморе открывают одновременно подлинный человеческий идеал.

Свою теорию трагического и комического Чернышевский развивал в общей форме, почти не прибегая к ссылкам и, тем более, к анализу драматических произведений. Тем не менее для России эстетическая теория Чернышевского, особенно в ее первой части, где речь идет о трагическом, имела большое значение. Социальная драма, получившая развитие в русской литературе второй-половины XIX века, не избежала влияния эстетической теории Чернышевского.

Н. А. ДОБРОЛЮБОВ ОБ ОСТРОВСКОМ

ДРАМА И НАРОД

Статьи Н. А. Добролюбова о драматургии Островского сыграли огромную роль в развитии общественной мысли России. Они ярко отразили нарастание революционной ситуации на рубеже 50 — 60-х годов, стали важной вехой в развитии русской художественной мысли и в развитии теории драмы. Для русской драматургии статьи Добролюбова об Островском имели переломное значение. Именно в них с наибольшей полнотой и последовательностью был утвержден принцип реализма в драме.

В статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) Добролюбов определил два основных критерия своих суждений о художественной литературе, а именно: отражение реальных условий существования народа и выражение его воли к действию для преобразования всего строя жизни.

209

Поэтому, обращаясь к творчеству А. Н. Островского, критик прежде всего спрашивал, в какой мере относится драматургия Островского к народной жизни, если в ней изображается преимущественно быт купечества? Не пытаясь изображать и высшие слои общества, и ограничиваясь только средними, драматург не может дать ключа к объяснению многих горьких явлений. Но тем не менее и эти пьесы наводят на разные мысли, относящиеся к той жизни, которая в них не изображается непосредственно, — потому что «типы комедий Островского нередко заключают в себе не только исключительно купеческие или чиновничьи, но и общенародные черты» (2, 176). Иначе говоря, социальное значение драм Островского шире того непосредственного содержания, которое им присуще. Характер конфликтов в его пьесах имеет общечеловеческий смысл. «Островский умеет заглядывать в глубь души человека, умеет отличать *натуру* от всех извне принятых уродств и наростов; оттого внешний гнет, тяжесть всей обстановки, давящей человека, чувствуются в его произведениях гораздо сильнее, чем во многих рассказах, страшно возмутительных по содержанию, но внешнею, официальною стороною дела совершенно заслоняющих внутреннюю, человеческую сторону» (там же).

Как известно, Добролюбов обосновал принципы реальной критики. По его определению, реальная критика соотносит писателя не с другими писателями и не с «вечными» законами искусства. Для нее существенно само произведение в его художественной законченности, ибо такое произведение содержит изображение самой действительности, а именно познание ее является целью и для. искусства, и для критики. «Реальная критика относится к произведению искусства точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь *определить их собственную норму,* собрать их существенные, характерные черты...» (2, 168; курсив мой, — *А.* *А.).*

Реальная критика не переносит на автора вину за то, что действительность, изображенная им, уродлива. Он вообще не ответствен за поведение персонажей, поскольку они ведут себя, подобно живым людям, Добролюбов осуждал догматиков, буквально понявших «пошлую метафору, что критика есть трибунал, пред которой авторы являются в качестве подсудимых!» (3, 155).

Реальная критика обязана точно определить: «...вот лица и явления, выводимые автором; вот сюжет пьесы; а вот смысл, какой, по нашему мнению, имеют жизненные факты, изображае-

1 *Н. А. Добролюбов.* Собр. соч. в трех томах. М., 1950 — 1952. Цифры в тексте в скобках означают: первая — том, вторая — страницу. В прямых скобках — сокращения в журнальном тексте, преимущественно цензурные, восстановленные Чернышевским по рукописям Добролюбова.

210

мые художником, и вот степень их значения в общественной жизни» (2, 214-215). Конечно, объективная истина доступна отнюдь не всем писателям. Добролюбов различает авторов, «служащих органами разных искусственных тенденций и требований», иначе говоря, писателей, стоящих на позициях господствующего класса, и «авторов, служащих представителями естественных, правильных стремлений народа» (3, 172). В глазах Добролюбова Островский был народным писателем именно в таком смысле.

Объективность и правдивость не равнозначны равнодушию и беспристрастию. Народному писателю всегда присуще истинное чувство справедливости. В Островском Добролюбов, среди других достоинств, отмечает не только изображение «неестественности общественных отношений», но и то, что «чувство художника, возмущаясь таким порядком вещей, преследует его в самых разнообразных видоизменениях и передает на позор того самого общества, которое живет в этом порядке» (2, 215).

ЦАРСТВО САМОДУРОВ

Критика революционеров-демократов была публицистической. Они не считали нужным скрывать, что литература для них важна как орган общественного сознания. Критика и разбор произведений имели смысл не столько для анализа художественных качеств писателей, сколько как повод для обсуждения той жизни, которая отражена в драмах и романах. Реальная критика была не только литературной, она являлась по существу критикой самой реальности самодержавной, помещичьей и купеческой России. Драматургия Островского привлекла внимание Добролюбова потому, что в ней с огромной жизненной правдой были изображены тот произвол и то рабство, которые составляли сущность всего общественного порядка. Правда, в пьесах Островского из жизни купцов или чиновников нет и намека на политические вопросы того времени, но Добролюбов чутко уловил, что драматургия Островского таит глубокий социальный смысл.

«Деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского, и это, без сомнения, потому, что сама гражданская жизнь наша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться *человек.* Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения *семейные* и отношения по *имуществу.* Немудрено поэтому, что сюжеты и самые названия его пьес вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности.

211

Драматические коллизии и катастрофа в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий — *старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных»* (2, 177).

Таковы, по меткому определению Добролюбова, конфликты, типичные для драматургии Островского. Хотя конфликты эти ограничиваются сферой семейно-бытовой, основа их подлинно социальная. Добролюбов первым открыл у Островского изображение того социального типа, в котором с огромной силой воплотилась вся сущность общественной системы самодержавия. Это — самодур, образ, многократно встречающийся в пьесах Островского.

Нет необходимости повторять характеристику самодурства, которую дал Добролюбов, исследуя образы и ситуации пьес Островского. Ограничимся главными чертами, как их определил Добролюбов.

...Самодурство есть порождение неравенства, царящего в обществе. У одних в руках богатство и власть, другие лишены этих преимуществ и находятся в подчинении у обладателей жизненных благ, многие из которых становятся самодурами. Островский показывает ограниченный круг людей, сравнительно узкую социальную среду. В ней господствующая фигура — самодур, от которого зависят все остальные.

У него — у самодура — нет никаких личных достоинств, дающих нравственное право на то, чтобы вершить судьбы людей, зависящих от него. Многие из окружающих понимают, что при определенных условиях каждый из них мог бы с таким же успехом стать «самодуром» и обладать всеми его преимуществами. Часть людей этой среды поглощена жизненной задачей — самим достичь положения самодура. Но, чтобы так «выйти в люди», надо отказаться от всех нравственных понятий, пренебречь личным достоинством, вообще обезличиться и полностью подчиниться законам, точнее беззаконию мира самодуров. Все, кто не достигли положения самодура, являются его рабами. Одни покорно влачат ярмо своего рабства: «В этом темном царстве Торцовых, Брусковых и Уланбековых [...] много людей действительно замирает в нем, теряет и смысл и волю, и даже силу сердечного чувства — все, что составляет разумную жизнь, — и в идиотском бессилии прозябает, только совершая отправления животной жизни» (2, 178),

Другие, более живучие натуры, сами рвутся вверх. Но делать это они могут только скрытно, по-рабски: «...они понимают, что, рванувшись из своих желез, они не выбегут из тюрьмы, а только вырвут куски мяса из своего тела. И вот они принимаются за работу, глухую и тихую; изгибаясь, вертясь и сжимаясь, они пробуют все возможные манеры — нельзя ли втихомолку высвободить руки, чтобы потом распилить свои цепи... Начинается воровское, урывчатое движение, с оглядкою, чтобы кто-нибудь не

212

подметил его; начинается обман и подлость, притворство и зложелательство, ожесточение на все окружающее и забота только о себе, о достижении личного спокойствия [...]. Под страхом нагоняя и потасовки, рабски воспитанные, с беспрестанным опасением остаться без куска хлеба, рабски живущие, они все силы свои напрягают на приобретение одной из главных рабских добродетелей — бессовестной хитрости» (2, 179). Рабский способ устроить свою жизнь посредством хитростей, обмана, лицемерия, кражи — прямое следствие строя жизни. Ведь у этих людей отняли *«свою волю* и *свою мысль»* (там же), и, как следствие этого, они утратили все нравственные понятия. Строй «самодурства», социальное неравенство обесчеловечивают людей. В обстановке всеобщего обмана естественно распространяются преступления — от взяточничества до убийства.

Смысл комедии «Не в свои сани не садись» в том, что «самодурство, в каких бы умеренных формах ни выражалось, в какую бы кроткую опеку ни переходило, все-таки ведет, — по малой мере, к обезличению людей, подвергшихся его влиянию; а обезличение совершенно противоположно всякой свободной и разумной деятельности; следовательно, человек обезличенный, под влиянием тяготевшего над ним самодурства, может нехотя, бессознательно совершить какое угодно преступление и погибнуть — просто по глупости и недостатку самобытности» (2, 216). Первая часть этой тирады направлена против, так сказать, либерального самодурства. Даже смягченные формы его не мешают ему оставаться самодурством со всеми вытекающими отсюда последствиями, а они охарактеризованы во второй части изречения: нравственная и, возможно, даже физическая гибель человека в условиях рабского существования под властью самодуров.

Ярко обрисованы Добролюбовым разные типы самодуров: Торцов, Большов, Русаков (добрый, умный самодур), Подхалюзин, бессовестными путями домогающийся благ, принадлежащих самодурам. О нем Добролюбов замечает: «И только бы ему достичь возможности осуществить свой идеал: он в самом деле не замедлит заставить других так же бояться, подличать, фальшивить и страдать от него, как боялся, подличал, фальшивил и страдал сам он, пока не обеспечил себе право на самодурство...» (2, 212).

Блестяще и точно охарактеризовав психологию, порождаемую условиями социального неравенства, показав всесилие самодурства, Добролюбов, однако, не ограничился этим. Уже в статье «Темное царство» он писал о том, что могущество самодурства совсем не такое прочное и вечное, как кажется тем, кто живет в его оковах. Да и сам самодур отнюдь не уверен в незыблемости своей власти. Трусость и слабодушие неотъемлемые черты самодура. «Самодур дурит, ломается, артачится, пока не встречает себе противодействия или пока противодействие робко и нерешительно... Но у него нет такой точки опоры, которая

213

могла поддержать его в серьезной и продолжительной борьбе. Он требует и приказывает, но сам хорошенько не понимает ни настоящего смысла своих приказаний, ни того, на чем они основаны... Кроме того, в нем есть всегда неопределенный, смутный страх за свои права: он чувствует, что многих своих претензий не может оправдать никаким правом, никаким общим законом [...]. Боясь, чтобы другие этого не приметили, он употребляет обыкновенную меру — запугиванье. Известно, как скрывается под этой мерою всякая ничтожность, фальшь, нечистота, — словом — несостоятельность всякого рода» (2, 233 — 234). Мы слышим в словах Добролюбова голос революционера, стремящегося пробудить гражданское мужество соотечественников. Он убеждал их, что сила самодуров не настолько велика, чтобы ее нельзя было сломить, хотя самодур, при всей своей пугливости, отнюдь не склонен сдаться и легко уступить присвоенные права на беззаконие; более того, он будет ожесточенно защищаться. «На первый раз еще у него станет храбрости и упрямства, и это объясняется даже просто привычкой: привыкши встречать безмолвное повиновение, он с первого раза и поверить не хочет, чтобы могло явиться серьезное противодействие его воле. Вследствие того, считая сначала за следствие недоразумения всякий голос, имеющий хоть тень намерения ограничить его самовольство, он разражается взрывом бешенства, пытается запугать еще больше, чем прежде пугал, и этим средством по большей части успевает смирить или заглушить всякое недовольство. Но чуть только он увидит, что его сознательно не боятся, что с ним идут на спор решительный, что вопрос ставится прямо: «погибну, но не уступлю», — он немедленно отступает, смягчается, умолкает и переносит свой гнев на другие предметы или на других людей, которые виноваты только тем, что они послабее...» (2, 234).

Совершенно очевидно, что Добролюбов расширяет понятие о самодурстве, выводя его за пределы творчества Островского. Правда, каждое свое утверждение он может подтвердить ссылкой на характеры и ситуации пьес Островского. Но все же в них изображен именно купеческий и чиновный быт, а Добролюбов возвел образы, созданные драматургом, в символ всей системы классового гнета и социального неравенства. Когда Добролюбов говорит «самодур», он подразумевает не одних лишь купцов и чиновников, которые в тогдашней России сами находились в зависимом и подчиненном положении, а господствующий класс в целом. Он на практике осуществил свой принцип: использовать реалистическое произведение для суда над действительностью.

Рассматривая отношение самодуров к проблемам культуры, Добролюбов обнажает духовную пустоту господствующего класса, полное непонимание культурных ценностей или пошлое потребительское отношение. Очень выразительно охарактеризовал критик органический антагонизм между буржуазией и культурой, между самодурами и интеллигенцией. «Самодурство и образова-

214

ние — вещи сами по себе противоположные, и потому столкновение между ними, очевидно, должно кончиться подчинением одного другому: или самодур проникнется началом образованности и тогда перестанет быть самодуром; или он образование сделает слугою своей прихоти, причем, разумеется, останется прежним невеждою» (2, 228).

Примером того, как самодур относится к культуре, Добролюбову служит Гордей Карпович Торцов из пьесы «Бедность не порок». Ему «кажется, что всякая образованность, всякая логика существует только затем, чтобы служить к совершеннейшему исполнению его прихотей» (2, 228 — 229). Подробно анализируя обращение Гордея Торцова со своими домашними, Добролюбов показывает, что, перенимая внешние признаки культуры, он остается по существу таким же некультурным человеком, как любой неотесанный самодур. «Во всяком другом образование возбуждает симпатические стремления, смягчает характер, развивает уважение к началам справедливости и т. д. Но в самодуре само просвещение, сама логика, сама добродетель принимает свой, дикий и безобразный вид» (2, 230).

Отношение Торцова к культуре потребительское. Он видит в ней лишь средство, используемое в целях самодурства. Знающие люди в его глазах имеют значение лишь постольку, поскольку отдают свои знания на службу ему. «...Самодур рад воспользоваться тем, что просвещение приготовило для удобств человека, рад требовать от других, чтоб его воля выполнялась лучше, сообразно с успехами разных знаний, с введением новых изобретений и пр. Но только на этом он и остановится. Не ждите, чтоб он сам на себя наложил какие-нибудь ограничения вследствие сознания новых требований образованности; не думайте даже, чтобы он мог проникнуться серьезным уважением к законам разума и к выводам науки: это вовсе несообразно с натурой самодурства. Нет, он постоянно будет смотреть свысока на людей мысли и знания, как на чернорабочих, обязанных приготовлять материал для удобства его произвола [он постоянно будет отыскивать в новых успехах образованности предлоги для предъявления новых прав своих], и никогда не дойдет до сознания обязанностей, налагаемых на него теми же успехами образованности» (2, 230).

Но неужели самодурство будет длиться вечно. Какая сила может положить предел его господству? Добролюбов, отвечая на этот вопрос, разъяснял: самодурство держится на рабской покорности общества и народа. Владычество его не вечно — в этом Добролюбов не сомневался. Как революционер, сохраняющий верность просветительским идеалам, он был исполнен исторического оптимизма. Он убежден, что царствию самодуров придет конец.

Охарактеризовав «темное царство», Добролюбов задает вопрос: не должен ли художник, изображающий царство самоду-

215

ров, показать в своих произведениях торжество более высоких и гуманных начал над самодурством? Читатели могут предъявить Островскому претензию: почему он не показал путей, ведущих из этого мрака? «Иначе — ведь это ужасно — мы остаемся в неразрешимой дилемме: или умереть с голоду, броситься в пруд, сойти с ума, — или же убить в себе мысль и волю, потерять всякое нравственное достоинство и сделаться раболепным исполнителем чужой воли, взяточником, мошенником, для того, чтобы безмятежно провести жизнь свою...» (2, 273 — 274).

Добролюбов не видит в произведениях Островского никаких указаний на выход из «темного царства». Читатели и зрители пьес Островского убеждаются лишь в том, что действительность полна самодурства. Но Добролюбов считает, что художник заслуживает благодарности уже за то, что он так показал «темное царство». И его нельзя упрекать, что он не показал выхода, потому что «выхода же надо искать в самой жизни: литература только воспроизводит жизнь и никогда не дает того, чего нет в действительности...» (2, 274).

Добролюбов искал ответа на вопросы, волновавшие его не в литературе, а в жизни. Жизнь должна была ответить: «Когда же придет настоящий день?» — день подъема народного сознания, день революции и обновления всего общественного строя. Добролюбов считал — ив этом был его исторический идеализм, — что день этот настанет только тогда, когда созреют нравственные качества народа. Нет «героев», то есть революционеров, готовых идти на все во имя освобождения народа, — нет потому, что самодурство убило способность народа к сопротивлению.

Добролюбов пристально вглядывался в жизнь и в литературу, отражающую ее, стараясь найти признаки пробуждения общественного сознания. И он нашел первые проблески нового духа в двух женских образах: в Елене («Накануне» И. С. Тургенева) и в героине драмы Островского «Гроза».

В Елене сказалась «неотразимая потребность новой жизни, новых людей, которая охватывает теперь все русское общество, и даже не одно только так называемое образованное» (3, 50). Если общая тенденция действительности такова, то Елена — тип женщины именно из культурной среды. Русская интеллигенция, сначала дворянская, потом разночинная, — была в авангарде социально-политических движений первой половины XIX века. Стремления Елены к новой, иной жизни определяются не только сознанием, но и чувствами.

Еще важнее для Добролюбова образ Катерины в «Грозе», ибо эта героиня ближе к простому люду, к основам народной жизни. Она живет в патриархальной среде, принадлежит к необразованному обществу и ее понятия совпадают с понятиями народными.

216

Добролюбов подчеркивает, что Катерина «личность непосредственная, живая», в отличие от людей, руководствующихся логикой и анализом, она подчиняется «влечению натуры, без отчетливого сознания» (3, 202). По-своему она умна, но это ум природный, и в глазах Добролюбова в данном случае это имеет особенную ценность, ибо Катерина инстинктивно нащупывает истину и выражает ее со всей непосредственностью своей сильной натуры. В этом смысле она — символ народа, его души. В сильных характерах — а Катерина обладает огромной душевной силой — живет настойчивое «требование ясности и реальности, оттого они не останавливаются на неопределенностях и стараются выбраться из них во что бы то ни стало. Заметив в себе недовольство, они стараются прогнать его; но, видя, что оно не проходит, кончают тем, что дают полную свободу высказаться [новым] требованиям, возникающим в душе, и затем уже не успокоятся, пока, не достигнут их удовлетворения» (3, 203 — 204). Добролюбов останавливается на диалоге Варвары и Катерины, в котором последняя выражает свою волю: «Что мне только захочется, то и сделаю». По поводу подобных речей Катерины критик замечает: «Вот истинная сила характера, на которую во всяком случае можно положиться! Вот высота, до которой доходит наша народная жизнь в своем развитии, но до которой в литературе нашей умели подняться лишь весьма немногие, и никто не умел на ней так хорошо держаться, как Островский» (3, 210). Заслуга Островского в том, что он сумел «создать такое лицо, которое служит представителем великой народной идеи, не нося великих идей ни на языке, ни в голове, самоотверженно идет до конца в неравной борьбе...» (там же). Надо ли добавлять, что в этой характеристике Катерина видится Добролюбову как предвестие тех народных сил, которые пойдут до конца в неравном бою с господством самодуров.

Мы видим, таким образом, что, правильно определив основной конфликт драматургии Островского, Добролюбов возвел противоречие между миром самодуров и стремлением людей к жизни, свободной от них, до символа всей общественно-политической ситуации в тогдашней России. В драмах Островского критик раскрыл драму всей русской жизни, и это не поколебало его уверенности, что зреют народные силы, которые положат предел царству произвола. В подходе Добролюбова к драматургии Островского проявилось единство политических, философских и эстетических взглядов революционного демократа.

ПЬЕСЫ ЖИЗНИ

Драматургия Островского была для Добролюбова не только предметом социологического исследования. Художественная сторона творчества великого писателя представляла для Добролю-

217

бова также значительный интерес, потому что новое содержание, которое принес в драму Островский, требовало новой формы, и эту форму именно он создал. Заслуга Добролюбова как критика в том, что он открыл своеобразие этой формы и доказал ее необходимость. Этим лучше всего опровергается мнение тех, кто обвинял Добролюбова в том, что он пренебрежительно относился к художественным вопросам. Между тем, никто из сторонников эстетической критики не сумел так убедительно показать, в чем заключалось новаторство Островского как художника.

Эстетическая критика упрекала Островского за рыхлость формы его драм и недостаточную динамичность действия. Против Островского ополчились также критики, придерживавшиеся канонов, выработанных еще в предыдущем столетии.

Прежде чем объяснить своеобразие драматургического метода Островского, Добролюбов напоминает основы догматической теории драмы, изложенные в таких общепринятых школьных пособиях, как «Чтения о словесности» И. Давыдова и «Учебный курс словесности» В. Плаксина, — того самого, который в свое время разнес «Бориса Годунова» (см. стр. 60 — 63).

В сочинениях этих теоретиков «ясно определены условия образцовой драмы. Предметом драмы непременно должно быть событие, где мы видим борьбу страсти и долга, — с несчастными последствиями победы страсти или с счастливыми, когда побеждает долг. В развитии драмы должно быть соблюдаемо строгое единство и последовательность; развязка должна естественно и необходимо вытекать из завязки; каждая сцена должна непременно способствовать движению действия и подвигать его к развязке; поэтому в пьесе те должно быть ни одного лица, которое прямо и необходимо не участвовало бы в развитии драмы, не должно быть ни одного разговора, не относящегося к сущности пьесы. Характеры действующих лиц должны быть ярко обозначены, и в обнаружении их должна быть необходима постепенность, сообразно с развитием действия. Язык должен быть сообразен с положением каждого лица, но не удаляться от чистоты литературной и переходить в вульгарность» (3, 159).

Здесь точно определены законы драмы, выработанные в основном еще в эпоху классицизма. Им следовали в России в начале XIX века. Даже Грибоедов и Гоголь не слишком уклонялись от этих правил. Несомненно, они когда-то сыграли роль в развитии драмы. Однако пьесы Островского этой поэтике уже не соответствовали.

Они нарушали, прежде всего, тот нравственный принцип, который составлял основу драматургии классицизма. Как верно подметили сторонники традиционных правил, героиня «Грозы» ради страсти изменяет супружескому долгу. В глазах ревнителей классических правил это — грубейшее нарушение, усугубляемое тем, что сочувствие автора явно принадлежит нарушительнице. Зная отношение Добролюбова к Катерине, широкий смысл, ка-

218

кой критик придавал этому характеру, мы понимаем, какой нелепой и смехотворной должна была казаться ему теория охранителей. Добролюбов ценил драму Островского именно за то, что героиня нарушала ветхозаветные домостроевские нормы. Добролюбов в корне отрицал положение о том, что страсть должна подчиняться долгу. Он показал, что сила характера Катерины проявилась именно в той естественности, с какой чувство толкнуло ее на разрыв с понятиями среды, в которой она жила. Этот спор о долге и чувстве касается не только законов драмы, но и общественной нравственности в целом. Добролюбов спорил не против понятия долга, не против разума, а против традиций покорности и подчинения живых чувств человека подавляющим их требованиям среды.

Переходя к вопросам чисто художественным, Добролюбов перечисляет встречающиеся в «Грозе» отступления от догматических требований теории. Развитие страсти Катерины к Борису представлено неполно, не показано ее начало. Не соблюдено единство впечатления, нарушаемое той обстоятельностью, с какой даны отношения между Катериной и Кабанихой. Нарушением правила единства действия является также двойственность интриги: параллельно истории отношений Катерины и Бориса показана любовь Варвары к Кудряшу. Завязка возникает благодаря случайности — отъезду мужа. Случайна и произвольна развязка: испугавшись грозы, Катерина признается мужу в своей вине. Действие пьесы вяло, его развитию мешают отдельные сцены и персонажи, совсем не необходимые для развития основного сюжета.

Лишними являются фигуры Кулигина, полусумасшедшей барыни, и вполне можно было бы обойтись без выходок Кудряша и Дикого. Полного развития этих посторонних действующих лиц в пьесе естественно нет. Есть непоследовательность в изображении героини пьесы, герой — бесцветен, а Дикой и Кабаниха — утрированы. В языке много вульгаризмов, площадных выражений.

Все критические упреки подобного рода, в которых изощрялись Н. Ф. Павлов и Н. Д. Ахшарумов, бьют мимо цели, потому, что исходят из художественных принципов, неприложимых к драматургии Островского. По справедливому замечанию Добролюбова, «Островский во многом удалился от старой сценической рутины, [...] в замысле каждой из его пьес есть условия, необходимо увлекающие его за пределы известной теории» (3, 162). Поэтому критики, подходящие к Островскому с отжившими художественными критериями, «постоянно остаются в стороне от живого движения, закрывают глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни» (3, 164).

Требование догматической критики — выбирать из действительности «только то, что специально требуется для развития

219

интриги и для развязки произведения» (3, 167), — противоречит принципу правдивого изображения действительности: «Кто не знает, что в жизни самое трудное дело подогнать одно к другому благоприятные обстоятельства, устроить течение дел с логической надобностью» (там же). Много ли случаев, спрашивает Добролюбов, когда исход событий представляет собой «чистое, логическое развитие начала»? (там же).

Старая теория требовала от драмы, чтобы действие развивалось не так, как в жизни, а по определенной логической схеме. Против этой теории Добролюбов решительно возражает. Это не означает, что драматургия Островского лишена каких бы то ни было законов. Они есть, но только иные, чем в догматической теории.

Уже в статье «Темное царство», характеризуя пьесу «Свои люди — сочтемся», Добролюбов отмечал, что в ней «нет никаких особенных махинаций, нет искусственного развития действия, в угоду схоластическим теориям и в ущерб действительной простоте и жизненности характеров» (2, 202). В разборе «Воспитанницы» критик отмечает: «Вся пьеса отличается необыкновенно спокойным, сдержанным характером, и ни в одном слове, ни в одном движении действующих лиц мы не заметили вмешательства личности самого автора» (2, 490).

Объективность реализма Островского — качество, высоко ценимое Добролюбовым. Отсутствие ходовых приемов для создания занимательного действия — достоинство новой драмы, которую нельзя подвести ни под мерку «комедии интриги», ни под рубрику «комедии характеров». Взамен старых определений Добролюбов предлагает для драматургии Островского новое обозначение — «пьесы жизни» (3, 181). Правда, критик признает, что оно слишком неопределенно и широко. Но дело не в названии. Несмотря на осторожность, с какой Добролюбов предлагал его, оно тем не менее утвердилось. Посмотрим, как раскрывает он смысл этого определения.

У Островского «на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц обстановка жизни» (там же). Иначе говоря, в драме Островского нет героев, управляющих обстоятельствами. В них, как и в жизни, все решается условиями, господствующими в обществе и в данной среде. Герои не заслуживают ни кары, ни порицания: «Вы видите, что их положение господствует над ними» (там же), иначе говоря, общественные законы управляют поведением людей, о чем выше было достаточно сказано в обзоре добролюбовского понимания царства самодуров. Добролюбов считает, что гнев и возмущение зрителей должны быть направлены не на отдельных людей, а на строй жизни в целом, ибо в нем корни всех тех безобразий и уродств, которые изображены Островским в драмах.

Исключительно важное значение имеет высказывание Добролюбова о логике драмы и логике жизни. «По схоластическим тре-

220

бованиям, произведение искусства не должно допускать случайности: в нем все должно быть строго соображено, все должно развиваться последовательно из одной данной точки, с логической необходимостью *и в то же время естественностью.* Но если *естественность* требует отсутствия *логической* последовательности?» (2,175).

Мнению схоластов и догматиков о том, что для драмы надо избирать сюжеты, в которых все подчинено логической необходимости, отвергается Добролюбовым. Критик считает, что не это должно быть критерием выбора сюжета. «Жизнь, как и природа, имеет свою логику» (2, 175), логика действительности существеннее, чем мнимая логика, созданная схематиками от искусства. У Островского «везде на первом плане видим верность фактам действительности и даже некоторое презрение к логической замкнутости произведения» (2, 175). Эти положения, высказанные в статье «Темное царство», повторены в разборе «Грозы».

В царстве самодуров «нет логичности в жизненных отношениях» (3, 186). Когда Кулигин спрашивает Дикого, за что тот его бранит, самодур отвечает: «Отчет, что ли, я стану тебе давать? Я и поважнее тебя никому отчета не даю. Хочу так думать о тебе, так и думаю! Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник — вот и все... Так ты знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю». В восстановленном виде комментарий Добролюбова по поводу этой реплики Дикого выглядит так: «[Какое теоретическое рассуждение может устоять там, где жизнь основана на таких началах! Отсутствие всякого закона, всякой логики — вот закон и логика этой жизни]» (3, 186).

В пьесах Островского отражена эта действительность, лишенная логики, — с точки зрения гуманности и справедливости. Действие его пьес подчиняется законам среды, которую изображает художник, а там царит произвол, и на логичность развития событий рассчитывать не приходится.

Как относится Добролюбов к введению в действие «посторонних» лиц, не причастных к главной линии сюжета? Теоретик «реальной критики» и здесь верен себе; он обращается к действительности, чтобы показать: есть люди, не связанные с нами, но тем не менее косвенно весьма сильно влияющие на нашу судьбу. «...Не узнаете вы жизни общества, если вы будете рассматривать ее только в непосредственных отношениях нескольких лиц, пришедших почему-нибудь в столкновение друг с другом» (3, 182). Посторонние участники жизненной драмы имеют сильное влияние на ее ход: «Сколько горячих идей, сколько обширных планов, сколько восторженных порывов рушится при одном взгляде на равнодушную, прозаическую толпу, с презрительным индифферентизмом проходящую мимо нас» (3, 182). Продолжая рассуждать в том же духе, Добролюбов приходит к выводу, что «посторонние» лица могут иметь важное значение для судеб ге-

221

роев пьесы. В «Грозе», пишет он, «особенно видна необходимость так называемых «ненужных» лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы» (там же). Вся внешняя обстановка действия — Дикой и Кабаниха, с одной стороны, Кулигин, с другой, — необходимы для того, чтобы стала понятной социальная основа трагедии Катерины. В драме Островского темой является не адюльтер, не нарушение Катериной супружеской верности, а восстание человека против мертвящего господства домостроя самодуров. Поэтому Островскому в высшей степени важно показать среду, окружающую Катерину, и даже выйти несколько за рамки этой среды, чтобы стало очевидным, что стремление к иной жизни присуще не одной Катерине.

Что же касается характеров, то никто до Добролюбова не сумел так выразительно показать жизненную цельность и полноту созданных Островским персонажей. Живая и конкретная характеристика действующих лиц, как она дана Добролюбовым, показывает, что с точки зрения реальной критики Островский подлинный художник русской жизни. Мы не будем на этом останавливаться подробно, так как метод Добролюбова находится в полном соответствии с остальными принципами реальной критики. Логика характера выводится не из предвзятого представления о том, каков должен быть данный персонаж, а из того, каким его представил драматург. Добролюбов каждый раз показывает, что действующие лица Островского художественно правдивы потому, что соответствуют действительности, а не потому, что отвечают логике и схемам теоретиков искусства драмы. Добролюбов подчеркивает, что в изображении характеров Островскому чуждо морализаторство.

Чем можно возмущаться в «Своих людях»? — спрашивает Добролюбов и отвечает: «Не людьми и не частными их поступками, а разве тем печальным бессмыслием, которое тяготеет над всем их бытом. Люди [...] показаны нам в комедии с человеческой, а не с юридической стороны, и потому впечатление самых их преступлений смягчается для нас. Официальным образом мы видим здесь злостного банкрота, еще более злостного приказчика, ограбившего своего хозяина, ехидную дочь, хладнокровно отправляющую в острог своего отца, — и все эти лица мы клеймим именами злодеев и извергов. Но автор комедии вводит нас в самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их логику, их взгляд на вещи, и мы невольно убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а всё люди очень обыкновенные, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами. Следствием такого убеждения является в нас уважение к человеческой натуре и личности вообще, смех

222

и презрение в отношении к тем уродливым личностям, которые действуют в комедии и в официальном смысле внушают ужас и омерзение, и, наконец — глубокая, непримиримая ненависть к тем влияниям, которые так задерживают и искажают нормальное развитие личности» (2, 207 — 208).

Пьесы Островского изображают по преимуществу отрицательные явления. Но Добролюбов распознал заложенные в них идеалы. «Рисуя нам в яркой картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он (Островский) чрез то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства» (3, 177). И далее: «...требования права, законности, уважения к человеку — вот, что слышится каждому внимательному читателю из глубины этого безобразия» (3, 178). Но персонажи Островского сами отнюдь не высказывают никаких соображений, направленных к критике существующего порядка вещей. Для них он является нормальным. Откуда же черпает в таком случае читатель те идеи, о которых говорит Добролюбов?

Догматическая критика полагала, что в драме должна происходить борьба, отражаемая в речах и поступках действующих лиц, а Добролюбов исходит из нового принципа: борьба истины против лжи, добра против зла должна совершаться не только и не обязательно на сцене. Если в драме достаточно ярко представлены общественные и личные отношения, то и читатель и зритель сумеют дать им оценку. «Часто сами персонажи комедии не имеют ясного или вовсе никакого сознания о смысле своего положения и своей борьбы; но зато борьба весьма отчетливо и сознательно совершается в душе зрителя, который [невольно] возмущается против [положения], порождающего такие факты» (3, 182). Здесь Добролюбов раскрывает и развивает мысль Гоголя о том, что положительным героем его комедии является смех. Оба писателя подразумевают, что художественное произведение возбуждает такую активность сознания, при которой читатель и зритель сами в состоянии дать оценку изображенным в произведении жизненным явлениям. Однако, разумеется, не всякое изображение возбуждает душевную активность публики, а только правдивое и по-настоящему художественное.

Добролюбов отводил искусству и, в частности, искусству драмы важное значение в развитии общественного сознания. Среди писателей встречаются такие, которые в силу огромного дарования глубоко постигают жизнь. «Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом, являясь полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху и с этой высоты обозревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебною ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных наклонностей» (3,

223

171). Добролюбов не называет прямо Островского, но из всего, что он говорит о нем как о драматурге, отразившем пробуждение русских людей для сопротивления самодурству, явствует, что он придавал его творчеству именно такое значение.

«Реальная критика», по своей природе была такова, что не выдвигала художественных правил. Но все, что Добролюбов писал о соотношении между искусством и действительностью, значительно способствовало пониманию тех новых форм драмы, которые возникли в России в XIX веке и не могли быть поняты и оценены в свете старой эстетической теории. Добролюбов был одним из крупнейших теоретиков реализма в драме, и сказанное им надолго определило творческое развитие русского реалистического театра. Но статьи Добролюбова об Островском имели и более широкое значение. По словам современника, они дали критику «повод показать и осветить ту страшную пучину грязи, в которой ходили, пачкались и гибли целые ряды поколений, систематически воспитанных в собственном обезличении. «Темное царство» Добролюбова [...] было целым поворотом общественного сознания на новый путь понятий»1.

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

Великий русский сатирик Салтыков-Щедрин был одним из вождей революционной демократии. Ученик Белинского, соратник Чернышевского, Некрасова, Добролюбова, борясь за реалистическое искусство, он выступал и в качестве критика.

Идеи реализма и народности являются центральными в высказываниях Салтыкова-Щедрина об искусстве, в частности, в его статьях и рецензиях, посвященных драматургии.

В своих взглядах на искусство Салтыков-Щедрин исходил из общего для всех революционных демократов положения о социальной обусловленности художественного творчества. «Что там ни говорите, а сфера изящного точно так же следует своим историческим законам, как и всякая другая сфера человеческой деятельности; и она подлежит историческим колебаниям, и она фаталистически следует за интересами жизни и не над нею господ-

1 *Н. В. Шелгунов.* Соч., т. II, СПб., 1895, стр. 683.

224

ствует, не ей предлагает готовое содержание, но сама у нее это содержание вымаливает» (259).

Салтыков-Щедрин разделял общее всем революционерам-демократам убеждение, что искусство и литература, отражая социальную жизнь, должны служить обществу, народу. Для него литература «не что иное, как выражение понятий, стремлений и верований той общественной среды, в которой она живет и действует. Это верное определение вместе с тем заключает в себе и совершенно ясную характеристику обязанностей литературы относительно общества» (VI, 208).

Задачу изображения действительности Салтыков-Щедрин понимал очень широко. Художник не может ограничиться изображением только того, что он непосредственно видит в окружающей жизни. Его взор должен проникать в прошлое, чтобы найти истоки современного положения общества, а в настоящем он должен обнаруживать источники будущего развития. Реализм, «имея в виду человека и дела его [...] берет его со всеми его определениями, ибо все эти определения равно *реальны,* т. е. равно законны и равно необходимы для объяснения человеческой личности [...]. Приступая к воспроизведению какого-либо факта, реализм не имеет права ни обойти молчанием его прошлое, ни отказаться от исследования (быть может, и гадательного, но тем не менее вполне естественного и необходимого) будущих судеб его, ибо это прошедшее и будущее, хотя и закрыты для невооруженного глаза, но тем не менее совершенно настолько *же реальны,* как и настоящее» (V, 174).

Он верил в высокое назначение литературы: «Здоровая традиция всякой литературы, претендующей на воспитательное значение, заключается в подготовлении почвы будущего» (VII,454). И в пору самого жестокого гнета Салтыков-Щедрин верил в грядущее обновление жизни, верил, что законы исторического развития неопровержимо доказывают «изменяемость общественных форм», и в прогрессе общества видел залог «обширного будущего [...] человеческого творчества». Пороки людей проистекли, по мнению сатирика, из порочности общественного строя. Изменение общественных условий приведет и к изменению облика, морали, поведения людей, так как характер человека меняется в зависимости от общественных условий. Он был убежден в возможности другой «общественной комбинации, при которой эти свойства (человека. — *А. А.)* встретят иное применение, а следовательно примут и иную складку. Это — искомое, но такое искомое, которое нимало не противоречит элементам, составляющим человеческую природу, ибо для всякого наблюдателя обществен-

1 *М. Е. Салтыков-Щедрин.* Полн. собр. соч., 1932 — 1941, т. V, стр. 259. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра означает том, арабская — номер страницы.

225

ных явлений и теперь уже ясно, что одно и то же свойство на разных ступенях общественной иерархии проявляет себя совершенно различным образом, смотря по тому, в какой обстановке оно находится. Содействовать обретению этого искомого и, не успокаиваясь на тех формах, которые уже выработала история, провидеть иные, которые хотя еще не составляют наличного достояния человека, но тем не менее не противоречат его природе и следовательно рано или поздно могут сделаться его достоянием, — в этом заключается высшая задача литературы, сознающей свою деятельность плодотворной» (VII, 454 — 455).

Устремленность в будущее — важнейшая черта реализма Салтыкова-Щедрина. Именно это питало его обличительный пафос, вдохновляло на борьбу против мерзостей помещичьего и буржуазного строя, за идеалы свободной России. Щедрин видел в литературе средство борьбы за светлое будущее: «Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека» (VII, 455).

Щедринское понимание реализма выросло на почве борьбы революционной демократии против самодержавно-помещичьего строя. Оно развивалось и оформлялось в той общественной и литературной борьбе, которую революционеры-демократы вели против консервативных и реакционных писателей, против представителей буржуазного либерализма в литературе.

Осуществление тех высоких задач, о которых говорил Салтыков-Щедрин, требовало от литератора погружения в современную жизнь, ибо только на твердой почве жизни возможно развитие нового общественного идеала, за который боролся великий писатель. А это означало, прежде всего, активное участие в общественной борьбе.

«Я не только литератор, но и журналист, человек партии», — писал Салтыков-Щедрин Гаевскому (13/25 сентября 1881 года; XIX, 228). «...Моя деятельность почти исключительно посвящена злобам дня. Очень возможно, что с точки зрения высшего искусства эта деятельность весьма ограниченная, — иронизировал сатирик, — но так как я никаких других претензий не заявляю, то мне кажется, что и критика вправе прилагать ко мне свои оценки только с этой точки зрения, а не с иной» (XIV, 495).

Эти признания как нельзя лучше показывают, что понимание реализма у Салтыкова-Щедрина заключалось не в пассивном воспроизведении действительности, а в активном вмешательстве писателя в борьбу, происходившую в обществе.

На вопрос, к какой именно партии он принадлежит, Салтыков-Щедрин отвечал: «...мы действуем не одиноко, и мы принадлежим к партии, и в доказательство ныне же объявляем *ближайший* девиз ее: утверждение в народе деятельной веры в собственное достоинство и деятельного же сознания прав, которые отсюда происходят» (XVIII, 375).

226

Из этого вытекало утверждение писателем тенденциозности, которую он считал не только совместимой с художественным творчеством, но совершенно необходимой для придания искусству общественного смысла и значения. Салтыков-Щедрин находил, что «олимпическое равнодушие к текущим (или, как обыкновенно говорится, временным) интересам действительности понятно только тогда, когда интересы эти устраиваются сами собою [...], но когда действительность втягивает в себя человека усиленно, когда наступает сознание, что без нашего личного участия никто нашего дела не сделает, да и само собою оно ни под каким видом не устроится, тогда необходимость сознать себя гражданином, необходимость принимать участие в общем течении жизни, а следовательно, и иметь определенный взгляд на явления ее представляется настолько настоятельною, что едва ли кто-нибудь может уклониться от нее» (VIII, 118).

В своем обзоре петербургских театров Салтыков-Щедрин отмечает, что на столичных сценах осуществилось торжество «благонамеренности» над «нигилизмом». Утвердилось «чистое» искусство, не затрагивавшее тех вопросов, которые действительно волновали общество, искусство спокойное, благоприличное. Одним словом, писатели выполняли то, что угодно было антинародным силам, правившим страной. С точки зрения ревностных охранителей несправедливого социального строя, все дело в том, саркастически замечает Салтыков-Щедрин, «чему служит искусство. Если оно служит искусству же, то, очевидно, что оно, только иными путями, стремится к тем же целям, к коим стремится и полиция. Цель искусства — красота, цель полиции — порядок; но что такое красота? что такое порядок? Красота есть гармония, есть порядок, рассматриваемый в сфере общей, так сказать, идеальной; порядок, в свою очередь, есть красота... красота, так сказать, государственная. В сем смысле искусство и полиция не токмо не делают друг другу помешательства, но, напротив того, взаимно друг друга питают и поддерживают. Искусство, отвращая взоры человечества от предметов насущных и земных и обращая их к интересам идеальным и небесным, оказывает полиции услугу; полиция со своей стороны, принимая в соображение, что занятие интересами небесными ничего предосудительного в себе не заключает, оказывает искусству покровительство. И таким образом, сии две власти идут рядом, не ссорясь и взаимно друг друга ободряя» (V, 153 — 154).

Эта сатира на верноподданных драмоделов великолепно характеризует искусство, уклоняющееся от изображения того, чем и как в действительности живут люди. Салтыков-Щедрин полон презрения к такой драматургии.

Салтыков-Щедрин глубоко убежден в том, что, чем пристальнее вникает художник в вопросы жизни, тем более он видит, что так называемые «временные» вопросы не менее важны, чем те, которые считаются «вечными». Для подлинного гуманиста «не

227

может существовать того мелкого человеческого интереса, который бы не был интересом вечным уже по тому одному, что он интерес человеческий» (VIII, 118).

В основе творчества всегда лежит определенное мировоззрение. Даже если писатель полагает, что пишет без определенной точки зрения, то произведение «выдает своего автора со всем его внутренним миром. Читая роман, повесть, сатиру, очерк, мы без труда можем определить не только миросозерцание автора, но и то, в какой степени он развит или невежествен» (VIII, 117).

Салтыков-Щедрин справедливо указывал, что даже выбор явления, которое служит предметом художественного воспроизведения, уже не является безразличным, и также «выдает» автора. Он отвергает ходячее мнение, «будто художник всегда творит с целью. Само понимание действительности, которую он изображает, будет у него более или менее глубоким в зависимости от его мировоззрения. Писателю необходимо иметь мировоззрение. «Эта необходимость относиться к явлениям жизни под тем или иным углом зрения [...] нимало не может служить стеснением для творческой деятельности художника, а напротив того, открывает ей новые горизонты, оплодотворяет ее, дает ей смысл. Художник становится существом не только созерцающим, но и мыслящим, не только страдательно принимает своею грудью лучи жизни, но и резонирует их. Ничто в такой степени не возбуждает умственную деятельность, не заставляет открывать новые стороны предметов и явлений, как сознательные симпатии или антипатии» (VIII, 118).

Салтыков-Щедрин стремился внушать писателям передовые взгляды. Мировоззрение литературных представителей реакции он отвергал беспощадно, разоблачал их враждебность народу и показывал, как они искажают действительность.

Ярким примером того, как относился Щедрин к реакционным выступлениям в литературе и в драме, является его замечательная статья «Драматурги-паразиты во Франции» (1863) о растлении литературы в условиях «второй империи» Наполеона III. Предмет критики — драматургия Сарду и Ожье, творивших на потребу мещанства и буржуазии. Салтыков-Щедрин показывает упадок буржуазной идеологии на Западе после 1848 года: он рисует картину полного развращения французской публицистики. Реакционная буржуазия уничтожает свободу мысли. Она требует от своих писателей, чтобы они пели с ее голоса: «...наемный французский публицист обязывается раздражаться чужою мыслью и в награду за это пользоваться презрением даже тех, которые его с этой целью нанимают...» (V,214).

С гневом говорит Салтыков-Щедрин о том, что французская буржуазия насаждает паразитизм и в сфере искусства. Драматурги-паразиты Ожье и Сарду наводнили сцену своими пьесами. Салтыков-Щедрин с возмущением пишет о той подлой роли, которую играли эти писатели в период торжества реакции, разгро-

228

мившей рабочее движение, подавлявшей всякое стремление к освобождению народа. Он пишет, что «творчество» Ожье и Сарду явилось «не в виде плача над гибнущим обществом, не в виде крика в пользу угнетенного и забытого добра, но в виде безусловного дифирамба грубой силе, в виде оскорбления, брошенного не могущим защищаться побежденным» (V, 219).

Салтыков-Щедрин глубоко возмущен цинизмом Ожье и Сарду, «которые не постыдились отнестись к побежденным политическим партиям с наглостью, тем более неслыханною, что она ничем не подкрепляется, которые, позабыв всякий этикет, не нашли ничего другого сказать по поводу побежденных, кроме голословного и площадного ругательства» (V, 219).

Негодование писателя вызвано также тем, что «драматурги-паразиты» проституируют искусство. «Для достижения этой цели они выбрали форму наиболее удобную: форму комедии [...]. В комедии — достаточно нацепить известное количество смешных и нелепых качеств на одно лицо и известное количество добродетелей на другое, и подвиг совершен. Авторам нет надобности до того, что в их произведении нет ни малейшей тени жизненной правды, что лица, ими изображаемые, на каждом шагу противоречат самим себе; им нет дела до того, что их комедии, кроме фантасмагорической их нелепости, представляют еще и весьма гадкий поступок; им даже и до того нет дела, согласен ли этот поступок с их собственными мыслями и убеждениями. Идол, которому они кланяются, находится не внутри их, но в той развратной толпе наемных или обезумевших от торжества клакеров, которые неизменно следуют за всяким успехом и которые своим прикосновением делают омерзительным всякое дело» (V, 219).

Эта поистине убийственная характеристика показывает всю глубину падения реакционной буржуазной драматургии. В основе суждения Салтыкова-Щедрина — прежде всего его совесть революционера-демократа, сочувствующего побежденному народу. Не категории эстетики и поэтики драмы заставляют его осудить Ожье и Сарду, а его ненависть к реакции. В основе его оценок — общественно-политические критерии. Он возмущается как писатель-гражданин, писатель-демократ. И вместе с тем Щедрин показывает, как ложные реакционные идеи вступают в противоречие с жизнью и с законами искусства. Искажая действительность в угоду вкусам реакционной буржуазии, Ожье и Сарду не могут создать истинно художественных комедий. Они проводят схематическое деление на «хороших» и «плохих», лишают свои пьесы жизненной правды, и поэтому нет ничего удивительного, что их персонажи противоречат самим себе.

Столь же решительно боролся Салтыков-Щедрин против антиреалистической и реакционной драматургии на русской сцене. Исключительно большой интерес в этом отношении представляет статья «Петербургские театры» (1863).

229

Рассматривая пьесу Ф. Устрялова «Слово и дело», Салтыков-Щедрин показывает, что она является попыткой опорочить прогрессивную молодежь России, боровшуюся за народные идеалы. Образ Вертяева в этой пьесе представляет собой, по ироническому замечанию Салтыкова, «драматическую рефютацию мсьё Базарова» (V, 144).

Речь шла о том, кого считать положительным героем не только в литературе, но и в жизни. Салтыков-Щедрин не был согласен с теми, кто видел в Базарове воплощение лучших черт передовой молодежи. Базарова он определял как «хвастунишку и болтунишку, да вдобавок еще из проходимцев». Пьеса Ф. Устрялова дала повод Салтыкову высказать свое мнение о Базарове1. Но этим критик не ограничился. Характеризуя Базарова и сопоставляя с ним героя пьесы Ф. Устрялова, Салтыков дал решительный отпор клевете на прогрессивную часть русского общества, распространявшуюся реакционерами. Вертяев, герой пьесы Устрялова, по определению Салтыкова-Щедрина, обладает тремя качествами: скромностью, тупостью и «ни для кого не подозрительностью». Как показывает сатирик, смысл изображения этого персонажа сводится к тому, что весь его труд является бесплодным. «...Характеризовать подобным трудом деятельность целого поколения совершенно непозволительно. Это просто значит сказать в глаза целому поколению, что оно, подобно знаменитой Закхеевой смоковнице, поражено бесплодием, что оно навсегда осуждено на большие труды и на малые результаты». (V, 150).

Протестуя против такого изображения передовых людей того времени, Салтыков исходил из глубокой веры в то, что деятельность его поколения, вынужденного жить и бороться в условиях жесточайшей реакции, совсем не бесплодна. Он был убежден, что работа демократов-революционеров неизбежно должна принести свои плоды.

«Мне кажется, что автор положительно зарвался, — писал Щедрин, — он увлекся благонамеренною своею целью; он хотел смыть с молодого поколения пятно; совершенно им не заслуженное; он хотел наглядным образом показать кому следует, что мы, дескать, совсем не такие подозрительные люди, какими нас прославили, мы просто милые дети, любящие читать хорошие книжки — и больше ничего. Всё это очень похвально и благонамеренно со стороны г. Устрялова, но вряд ли молодое поколение, кото-

1 Недооценка значения образа Базарова объясняется тем, что Салтыков-Щедрин поддерживал здесь мнение Антоновича, высказанное в «Современнике», в противовес точке зрения Писарева, который склонен был преувеличивать революционный смысл образа нигилиста, как он был изображен Тургеневым. Впоследствии Салтыков отчасти пересмотрел свой взгляд на героя Тургенева, однако его статья «Современные призраки», содержавшая более справедливую оценку личности Базарова, тогда в печати не появилась (см. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 377 — 378).

230

рое он таким образом защищает, поставит ему за это монумент» (V, 150).

Характеристику пьесы и автора Салтыков-Щедрин завершает сатирической концовкой: «...автор хотел объяснить стремление и потребности молодого поколения — и не объяснил; хотел защитить молодое поколение — и не защитил; хотел получить благодарность — и не получил. Он затевал что-то обширное и съехал на полицейскую точку зрения: спрашивается, не здесь ли настоящая-то, действительная Закхеева смоковница?» (V, 150).

Ложное мировоззрение, таким образом, приводит к ложному изображению действительности. Салтыков-Щедрин на примере Устрялова показал, насколько бесплодным оказывается драматическое, да и вообще всякое произведение, которое исходит из желания создавать изображение действительности, угодное властям предержащим.

За отсутствие реализма критикует Салтыков-Щедрин также комедию П. Штеллера «Ошибки молодости». И здесь речь идет об изображении той передовой части общества, на которую опирались революционеры-демократы. Как показывает критик, автор комедии совершенно исказил действительность. Факт, положенный им в основу комедии, не является ни типичным, ни драматичным. Это просто «происшествие», к тому же, добавляет Салтыков-Щедрин, почерпнутое из «Полицейских ведомостей». «Для драмы это содержание слишком тощее, хотя, может быть, такого рода примеры и случаются в действительной жизни» (VIII, 436).

Но это не главный порок пьесы. Она искажает облик передовых людей, и вместо действительных трудностей, стоящих на их пути, изображает мнимые. Перенося все в плоскость семейно-бытовую, автор комедии увел зрителей и читателей от действительных проблем, волновавших тогда передовую молодежь, боровшуюся против самодержавия: «...здесь не видно ни борьбы, ни усилий овладеть жизнью, ни действительного протеста...» (VIII, 436).

Прогрессивным идеалам демократической части общества реакционная драматургия стремилась противопоставить свои мещанские идеалы. Эта апологетическая литература имела своим родоначальником пресловутого Фаддея Булгарина, «в писаниях которого как-то странно лепились рядом и добродетели россиян и свеже привезенные к Елисееву устрицы». Продолжателем булгаринской линии в 60-е годы выступил драматург Н. Львов, чье «творчество» критиковал и Добролюбов. Наряду с Львовым действовали Н. Чернявский, И. Манн, упоминавшиеся уже Устрялов и Штеллер. Эта драматургия противостояла реалистическому творчеству Островского, Сухово-Кобылина и самого Салтыкова-Щедрина.

В свойственной ему саркастической манере Салтыков-Щедрин назвал эту реакционную группу драматургов «новой школой», «которая поставила целью своих усилий утверждать утвержден-

231

ное, защищать защищенное и ограждать огражденное» (VIII, 300). Вот как характеризует Щедрин социальный смысл деятельности этой школы апологетов самодержавия: «Общий характер деятельности этих сочинителей, их внутреннее направление заключается в том, что отрицательное отношение к жизненным явлениям бесплодно, что это занятие фальшивое и невыгодное и что, наконец, ввиду известных данных, громко вопиющих о прогрессе, несвоевременно и несправедливо указывать на какие-то пятна, без которых не может обойтись даже солнце. Сверх того, они проводят ту мысль, что в настоящее время не отрицать и обличать, а «любить» должно» (VIII, 300).

Идеалом Салтыкова-Щедрина — революционного демократа была Россия, освобожденная от самодержавно-помещичьего ига. Идеалом апологетической «школы» Львова — школы лизоблюдов и мракобесов, — был тот государственный и общественный строй, против которого боролись Чернышевский, Добролюбов и Салтыков-Щедрин.

С каким сарказмом пишет Салтыков-Щедрин о «заслугах» Львова, который «первый дал понять, что и в становом приставе может быть нечто положительное, если он не берет взяток, первый указал, что и в управе благочиния может заключаться высокий смысл, если чиновники ее занимаются своим делом неленостно и нелицеприятно» (VIII, 304 — 305).

Героями своих комедий драматурги этой школы выбирали людей «ищущих и сомневающихся», которых изображали «как контраст добродетельным становым приставам, в самом смешном и развратном виде» (VIII, 305). Сюжеты этих комедий должны были широко утвердить «убеждение, что сомневаться может только золотушный гимназист». Салтыков иронизирует по поводу такого отношения «к пытливости человеческого разума». В рецензиях на комедию Н. Чернявского «Гражданский брак» и комедию Н. Манна «Говоруны» Салтыков-Щедрин показывает, как извращают и опошляют передовые идеи эти драматурги, пишущие в духе «защиты защищенного и ограждения огражденного».

Реакционные драматурги выдавали себя за представителей народности в искусстве. Салтыков-Щедрин решительно боролся против такой мнимой народности. Эти драматурги уверяли, что они последователи традиции А. Островского. Разбирая комедию Н. Потехина «Наши безобразники», Салтыков-Щедрин показывает различие между подлинной народностью Островского и мнимой народностью Потехина. Подобного рода пьесы делались по очень простому рецепту: «Главное дело — колорит дать, украсить свое произведение известными выражениями, которые несомненно принадлежали бы лицу такого, а не иного сословия, затем, какая из этого выходит яичница, соответствуют ли подобные выражения какому-нибудь делу и согласны ли они даже с правилами словосочетания [...] все это вещь второстепенная,

232

не обращающая никакого внимания счастливого и беспечного автора» (V, 366 — 367). Главным пороком подобного рода пьес, по Салтыкову-Щедрину, было то, что они внешне имитировали народный язык, не будучи народными ни по содержанию, ни по форме.

Не менее резкой критике подверг Салтыков-Щедрин пьесу Д. Лобанова «Темное дело», которую автор назвал «народной драмой». Лобанов следовал своеобразной драматической традиции. Его герои «разбойники» Никита и Василиса Волохова совершали много всяких убийств. Никита со своими сообщниками «убивает сотни проезжих из среднего и подлого состояния людей», но это его никак не терзает. Он спокойно занимается своим ремеслом. Раскаяние и терзание совести возникают лишь тогда, когда «сильный мира подвергается насильственному устранению из жизни». «Происходит ли подобный психологический процесс в тех случаях, когда из жизни устраняется лицо менее сильное, как, например, мужик, — об этом драма умалчивает» (VIII, 455).

Иначе говоря, Салтыков-Щедрин показывал, что «народные драмы», подобные лобановскому «Темному делу», по существу безразличны к судьбе народа. А «разбойники» Лобанова являются «совсем не разбойниками, а, так сказать, столоначальниками разбойничьего стола, которые о том только и думают, как бы закончить свою карьеру и повести своих товарищей на царскую службу [...]. Такой взгляд на русское разбойничье дело, при всей его благонамеренности, кажется нам несколько преувеличенным» (VIII, 456).

Салтыков-Щедрин здесь имеет в виду то, что псевдонародная драма дает искаженное изображение стихийных форм протеста народа против своих угнетателей. Драматурги и литераторы, подобные Лобанову, конечно, не знали подлинного народа. Салтыков-Щедрин, как и другие революционные демократы, был выразителем протеста крестьянства против помещичьего гнета. Правдивому изображению народной жизни писатель придавал очень большое значение. В 1879 году Салтыков-Щедрин писал: «Мужик — герой современности, это верно. И не со вчерашнего дня так повелось, а давненько-таки, с конца сороковых годов [...]. Все, что ни есть в России мыслящего и интеллигентного, отлично поняло, что куда бы ни обратились взоры, везде они встретятся с проблемой о мужике» (XIII, 229 — 230).

«...Современная атмосфера так насыщена мужиком: очень уж много лезет оттуда, из этой незатворимой двери», — отмечал Салтыков-Щедрин, характеризуя общественную обстановку в России того времени. Для литературы поэтому является естественным и необходимым обращение к народной жизни, но, конечно, писатель-демократ не мог примириться с искажениями подлинных настроений крестьянина и резко осуждал пренебрежительно барское отношение к мужику.

233

«...Всяк понял, что в его «делах» на первом плане стоит мужик. Должна была понять это и литература, и не потому одному, что она обязана *все* понимать, но и по тому, что в этом деле ей предстояло оказать существенную услугу. Ежели мужик так всем необходим, то надо же знать, что он такое, что представляет он собой как в действительности, так и in potentia1, каковы его нравы, привычки и обычаи, с какой стороны и как к нему подойти. И, к удивлению, оказывается, что узнать это совсем не так просто и что мир мужицких отношений значительно сложнее и запутаннее, нежели тот, в котором обыкновенно вращаемся мы, люди интеллигенции» (XIII, 230).

Исключительно большой интерес в связи с этим представляет второй обзор «Петербургских театров (1863), посвященный разбору драмы А. Писемского «Горькая судьбина». Статья Салтыкова-Щедрина об этой пьесе является наиболее полным изложением взглядов писателя на вопросы реализма и народности в драме.

Салтыков-Щедрин считает, что «Горькая судьбина» Писемского дает такое же поверхностное представление о народной жизни, как пьесы Потехина и Лобанова. У Писемского «мужик — грубиян, бахвал, дурак и пьяница, одним словом, мужик, — вот единственное представление, которое оставляют в уме читателя его так называемые народные типы» (V, 166). Салтыков-Щедрин считает, что для Писемского народная среда «составляет, так сказать, неизвестную землю» (V, 164). Писатель-демократ требует пристального изучения народной жизни, умения увидеть ее подлинное содержание. Натуралист Писемский не видит людей в крестьянской массе, не различает человеческого содержания ее жизни. «Он положительно смотрит на своих героев, как на организмы совершенно простые...» (V, 164). Да, это люди, забитые нуждой, но это не означает, что они утратили человеческий облик, способность мыслить и чувствовать. Народолюбие Салтыкова проявляется в замечательных словах, в которых он противопоставляет точке зрения Писемского свой взгляд на народ: «...хотя простонародье и составляет массу темную, но [...] массу эту составляют индивидуумы совсем не низшей и даже не иной породы, нежели та, к которой мы принадлежим сами, [...] самая многочисленность этих индивидуумов заставляет предполагать в массе большое разнообразие цветов и теней, и [...] следовательно ни в каком случае недозволительно предполагать ее сплошь грубою, нелепою или пьяною. Все, на что мы можем указать в массах достаточно утвердительно, — это на их замкнутость и неразвитость, но эти существенные недостатки не мешают, однако ж, им жить своею оригинальною и притом очень разнообразною и совершенно человеческою жизнью. Вот к каким результатам и предположениям должна привести нас

1 В возможности *(лат.).*

234

сообразительность, и если мы при этом припомним, что наша собственная жизнь есть не что иное (да и не может быть ничем иным), как продукт той же жизни масс, то необходимость относиться к этой последней со всевозможной осмотрительностью и полным вниманием сделается для нас еще более ясною и настоятельною» (V, 165).

Салтыков-Щедрин показывает, как Писемский переносит весь конфликт своей драмы в морально-этический план, сознательно вытесняя социальную тему, заложенную в ее сюжете. Действие пьесы, как известно, разворачивается вокруг измены крестьянки Лизаветы своему мужу Ананию. Вступив в связь с помещиком, она рожает ребенка. Узнавший обо всем Ананий прощает жену при условии, что она прекратит связь с помещиком. Ананий, как пишет Щедрин, «является чем-то вроде Жака1, но, разумеется, с примесью крепостного права, то есть за прошлое не взыскивает, но впредь грешить не разрешает» (V, 170). Впоследствии, узнав о том, что связь его жены с помещиком продолжается, Ананий убивает прижитого ею ребенка и бежит, но затем раскаивается и отдает себя в руки властей.

Рассмотрев пьесу, Салтыков-Щедрин приходит к выводу, что она не заключает в себе «никаких элементов, из которых могла бы родиться действительная драматическая коллизия, не имеет никакой разумной причины существования, кроме воли автора» (V, 173). Почему же делает Салтыков-Щедрин такой вывод? Потому что в пьесе обойден единственный реальный и существенный конфликт, заложенный в этой ситуации: конфликт между крестьянами и помещиком. Прежде всего это касается отношений между Лизаветой и помещиком. «Зритель хочет узнать мотивы, из которых вытекла несчастная страсть, он думает понять и объяснить их себе, надеется, наконец, набрести на что-нибудь человеческое»... (V, 171). Ведь отношения Лизаветы и помещика теснейшим образом связаны со всем крепостническим укладом жизни тогдашней русской деревни, но именно этого-то Писемский как раз и избегает. Само возникновение близости между Лизаветой и ее возлюбленным, из-за их социального неравенства, могло составить драматическую основу сюжета. Поэтому Салтыков считает, что, начиная драму с того момента, когда связь эта стала уже само собою разумеющимся фактом, Писемский тем самым «взял за исходную точку тот момент, где основа драмы уже совершенно исчерпана» (V, 168).

Второй мотив, вызывающий возражения и критику Салтыкова-Щедрина, состоит в том, что отношение Анания к связи его жены с помещиком также дано вне социальной основы этого конфликта. У Писемского получается обыкновенная драма по схеме пресловутого треугольника, где весь вопрос заключается лишь в том, как посмотрит Ананий на эти отношения с мораль-

1 Герой одноименного романа Жорж Санд.

235

ной точки зрения. Между тем, поскольку данная ситуация теснейшим образом связана с социальным строем, естественнее было бы, если бы Ананий смотрел на дело с точки зрения крестьянина, оскорбленного именно помещиком, а не другим мужчиной вообще. Эту сторону дела Писемский опять-таки совершенно не намеревался освещать. Салтыков-Щедрин справедливо считал, что данная ситуация была драматична в той именно степени, в какой в ней сказывались классовые отношения. Как революционер-демократ Щедрин считал необходимым, чтобы в той или иной форме был показан протест против ненормальных общественных условий, сделавших возможными данную семейно-бытовую ситуацию.

Произведенный им анализ драмы Писемского показывает, то Салтыков-Щедрин считал драматичными те конфликты, в которых проявляются общественные противоречия. Таков смысл данного им определения драмы. Это определение, приводимое ниже, имеет большое теоретическое значение, ибо в нем выражено именно революционно-демократическое понимание задач драматургии.

Содержание драмы, пишет Салтыков-Щедрин, «может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою. Есть требования и действия, которые сами по себе не идут вразрез ни указаниям здравого рассудка, ни общим законам человеческой природы, но которые, тем не менее, вследствие известных условий общественного развития, признаются незаконными. Сила естественная и (с точки зрения драматурга) разумная, но вследствие разных причин попранная и непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся, — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение» (V, 167 — 168).

Давая это определение, Салтыков-Щедрин вынужден был пользоваться если и не эзоповским языком, то во всяком случае языком абстракций, несколько вуалировавших то революционное содержание, которое он хотел выразить. В сущности речь идет о том, что основой драматизма является борьба между угнетенными и угнетателями. Человечность требует борьбы, протеста против ненормальных общественных условий. В условиях социального гнета всякая попытка угнетенных отстоять свои человеческие права считается «незаконной». Но именно потому так велика роль драматурга, ибо он должен показать «естественность» этого протеста, его разумность, в противовес неестественности и неразумности существующих несправедливых обще-

236

ственных отношений. Даже если социальное зло торжествует, дело драматурга показать, что его победа противоречит человечности.

Концепция драмы Салтыкова-Щедрина является выражением его революционно-демократических позиций. Писатель не требовал и не мог требовать, в силу господствовавшей в его время реакции, чтобы драма показывала непосредственный революционный протест или борьбу. Но драматические ситуации должны были, по его мнению, быть таковы, чтобы возбуждать протест в душе зрителя и читателя. А это могло быть достигнуто только правдивым изображением противоречий, раздиравших общество.

Салтыков-Щедрин не требовал, чтобы в драме Писемского Ананий непременно стал бунтовщиком. Он мог и простить свою жену. Не в том было дело, а в том, чтобы драма наглядно раскрывала уродливость помещичьего строя, рождая тем самым протест в сознании зрителя или читателя. «Мы вовсе не требуем, чтобы он (Писемский) сделал из него (Анания) Жака или Лопухова1, но мы положительно ставим ему в вину, что он не сумел воспользоваться даже теми примирительными элементами, которые сами собой напрашивались под перо его и с помощью которых искаженный образ его героя мог бы быть возведен на степень образа человеческого» (V, 169).

У Писемского Ананий кроме ругательств, побоев и, наконец, убийства ни на что не способен, и никаких действительных душевных движений в нем не заметно. Такое изображение героя противоречило нормальной человеческой психологии. Если бы Ананий был человечен, то его поведение было бы иным: зритель видел бы, как в нем пробуждается хотя бы смутное сознание того, что вся его личная драма есть следствие его угнетенного положения как крестьянина. Он бы действовал как мститель, и его гнев обратился бы не на жену, также являвшуюся жертвой несправедливого строя, не на ребенка, который ни в чем неповинен, а против помещика. Этого в драме Писемского и нет.

Враждебной силой для Анания был именно помещик. Салтыков-Щедрин считал, что содержанием этого характера и должно было быть развитие его сознания до такой степени, когда ему это в большей или меньшей степени становилось ясно. Салтыков-Щедрин писал, что задачей драмы вообще является изображение- именно этого процесса развития социального сознания. Определяя основной конфликт драмы как конфликт общественный, как борьбу между угнетенными и угнетателями, он следующим образом характеризовал развитие действия в драме.

Движения сюжета должны определять «требования и действия, которые сами по себе не идут вразрез ни указаниям здра-

1 Т. е. бунтаря или революционера, подобного героям романов Жорж Санд и Чернышевского.

237

вого рассудка, ни общим законам человеческой природы», — иначе говоря, требования справедливости и человечности.

«Отовсюду окруженное враждебностью и препятствиями, всякое требование такого рода на первых порах, невольным образом, облекает себя известною таинственностью, и прежде чем придет к мысли о необходимости открытой борьбы с враждебными силами, внутри самого себя испытывает известную борьбу. Эта внутренняя тайная борьба, предшествующая борьбе явной, отнюдь не может быть названа продуктом человеческого малодушия или слабости — это просто законная потребность человеческого духа, в силу которой человек прежде всего ищет ориентироваться и уяснить свое положение. Затем уже следует переход борьбы из тайной в явную, затем развязка, то есть кара, то есть посрамление. Таков обычный и естественный ход драмы. Если она пропустит хотя один из названных выше моментов, то в результате получится впечатление отрывочное и спутанное» (V, 168). Таковы основы подлинного драматизма.

Рассматривая композицию драмы, Салтыков-Щедрин, таким образом, видит во всех ее моментах отражение социального противоречия, лежащего в основе конфликта. Развитие характера определяется его отношением к драматической борьбе, в которой отражаются противоречия, существующие в обществе. Характер развивается в процессе борьбы сначала с самим собой, точнее, с собственной косностью и покорностью судьбе и уже затем с враждебными внешними силами. Пафос драмы, как и пафос характеров, определяется именно борьбой за человечность. Это не исключает возможности ошибок героя, но мотивы его поведения должны быть человечными и справедливыми в своей основе.

Сказанное относится к драмам того типа, где общественные противоречия предстают в коллизии, в которой непосредственно сталкиваются представители двух враждебных общественных сил. Однако критический реализм знал драматические про изведения, в которых представала только одна сторона общественной жизни, и конфликт происходил между представителями одной и той же общественной среды. Таков «Ревизор» Гоголя, такова и комедия самого Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина», таковы многие пьесы Островского. Следует ли из этого, что подобные произведения утверждают торжество антинародных сил? или что их авторы считают зло нормальным явлением в жизни? Отнюдь. В произведениях могут и не присутствовать положительные герои, но у автора должен быть положительный, народный идеал, с точки зрения которого он и изображает все события. В этом вопросе Салтыков-Щедрин развивал точку зрения Гоголя1 и опирался на его творческий опыт. Драматург не

1 См. главу о Гоголе, стр. 124.

238

обязан изображать людей идеальных, но он сам должен иметь идеал: «В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена; о бок с запечатлевшимися в его уме живыми образами возникает целый ряд вопросов, которые в свою очередь служат исходным пунктом для умственной работы совершенно особой и самостоятельной. Зритель становится чище и нравственнее совсем не потому, чтобы он вот-вот сейчас пошел да и стал благодетельствовать или раздавать свое имение нищим, а просто потому, что сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту» (V, 163).

Важнейшая задача искусства и в частности драмы — «напомнить человеку, что он человек» (V, 163). Таков подлинный реализм в драме, который Салтыков-Щедрин отличает от реализма мнимого. Мнимым был реализм Писемского. В «Горькой судьбине» «лица не только не имеют в себе никаких задатков действительной жизненности, но скорее напоминают собой деревянные фигуры, к которым прибиты ярлыки с надписями: «бахвальство», «тупоумие», «пронырливость», «пагубная страсть к пьянству»» (V, 174 — 175). В противовес механическому изображению человека Писемским и натуралистами вообще, Салтыков-Щедрин развивает свою концепцию изображения характеров в драме: «Человек есть организм сложный, а потому и внутренний его мир до крайности разнообразен, следовательно, тот писатель, который населит этот мир признаками совершенно однообразными, который исчерпает его одной или немногими нотами, — тот писатель, говорим мы, быть может, нарисует картину очень резкую и даже в известном смысле рельефную, но вместе с тем наверное и безобразную. Нет того человека на свете, который был бы сплошь злодеем или сплошь добродетельным, сплошь трусом или сплошь храбрецом и т. д. У самого плохого индивидуума имеются свои проблески сознания, свои возвраты, свои, быть может, неясные, но тем не менее отнюдь не выдуманные порывания к чему-то такому, что зовется справедливостью и добром. Эта-то нравственная невыдержанность и составляет ту общечеловеческую основу, на которой художественное чувство, с одной стороны, мирится с безобразием известных жизненных типов, а с другой стороны, не допускает себя расплываться в море безразличия и отвлеченностей. Если художник не проникнется этим условием всецело, если он будет видеть в людях носителей ярлыков или представителей известных фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени, или, по меньшей мере, мертвые тела» (V, 164).

Драма требует раскрытия человеческих характеров. Драматизм заключается в изображении роста, становления личности,

239

в той борьбе, которая сопровождает и наполняет жизнь человека, преодолевающего и внутренние колебания, и внешние препятствия.

Подлинный драматизм совсем не требует сложной и запутанной интриги. «...Жизнь и сама по себе есть сказка весьма простая и мало запутанная. То есть, коли хотите, в ней есть даже очень большая доля запутанности, но эта запутанность чисто внутренняя, составляющая, так сказать, интимную ее принадлежность и вовсе не зависящая от случайных передвижений человека с одного места на другое, от переодеваний, от состояния погоды, местоположения и других более или менее произвольных причин» (V, 354). Нагромождение внешних ужасов также не создает драматизма. «Если человека секут [...] то драматизм этого положения, конечно, не в том заключается, что человеку дали столько-то розг, выпустили из него столько-то крови и что после этого человек или остервенился, или смирился, а в обобщении факта, в раскрытии его внутренней ненормальности. Чтобы исполнить все это надлежащим образом, вовсе не требуется истязать человека палками, а достаточно дать ему одну, только одну розгу...» (V, 354).

Примеры, приводимые Салтыковым-Щедриным в подтверждение своих мыслей, всегда весьма выразительны. Писатель-демократ пользуется всяким случаем, чтобы обличать произвол и несправедливость, царившие в России. Драматичны для него не абстрактные жизненные ситуации, а такие ситуации, в которых со всей наглядностью проявляется угнетенное положение народа.

Рассуждая о вопросах драмы, Салтыков-Щедрин никогда не замыкается в тесные рамки литературной теории. Искусство для него — отражение жизни, поэтому всякого рода литературные приемы существуют лишь как средство художественного воплощения реальных жизненных фактов. В основе драмы может лежать только реальное событие. Искусство, изображая это событие, раскрывает механику его возникновения и развития. Дело заключается не в данном частном событии, а в тех типичных жизненных явлениях, которые скрываются за ним. «... Действительная, настоящая драма, хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие» (V, 355).

Проникновение в сущность жизненных явлений, раскрытие противоречий действительности, а не «потрясающие» события составляют содержание драмы. Дело «вовсе не в том, чтобы изобразить событие более или менее кровавое, а в том, чтобы уяснить читателю смысл этого события, раскрыть внутреннюю его историю» (V, 355). В этом сущность драматургического

240

творчества. Здесь-то и проявляется реализм писателя, его знание и понимание действительности, его мировоззрение и отношение к вопросам, существенным для народной жизни.

Художник-реалист, внимательно изучающий жизнь, не будет нуждаться в необыкновенных сюжетах. Для тех, кто видит драму в случайном стечении обстоятельств, приводящих к кровавой развязке, достаточно и такого сюжета, как всадник, падающий в овраг вместе с лошадью. «А еще будет драматичнее, если мы представим себе целую сотню всадников, которых лошади закусывают удила и бросаются в овраг. Сколько тут детей одних после них останется, сколько вдов!» (V, 355).

Не такого рода драматизм привлекает писателя-реалиста. Он сумеет увидеть подлинные драмы жизни, сумеет найти их в повседневных человеческих отношениях, в жизни ничем не выделяющихся людей. Демократизм писателя сказывается в том, что для него возможности драмы таятся в самом рядовом человеке. Более того, именно судьбы простых людей больше всего и волнуют его. В этом смысл глубокого определения сущности драмы, которое дает Салтыков-Щедрин: «Рассматриваемая с точки зрения события, драма есть последнее слово, или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования, и всякое человеческое существование, если оно не совсем уж пустое, непременно имеет свою драму, развязка которой для иных отзовется совершенной гибелью, для других равнодушием и апатией, для третьих, наконец, принижением и покорностью» (V, 355).

Салтыков-Щедрин имел в виду вполне определенные условия, такие условия жизни, когда для победы добра над злом еще не было реальных условий. Отсюда возможность только этих трех видов развязки. Писатель жил в условиях, далеких от победы демократических начал жизни, тем не менее борьбу за эти справедливые начала он считал необходимой, зная, что в конечном счете она принесет свои плоды.

Воззрения Салтыкова-Щедрина на драму развивают принципы революционно-демократической эстетики и теории искусства, применительно к конкретным историческим условиям развития драмы второй половины XIX века. Салтыков-Щедрин глубоко понимал, в чем заключался драматизм народной жизни того времени. Именно это и определило его понимание драмы в целом и оценку отдельных произведений. Это не ограничивает, а, наоборот, расширяет значение высказываний писателя. Именно благодаря своей конкретности они были так жизненны тогда ч сохраняют интерес для нас теперь.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

ТЕОРИЯ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

В статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856) А. Дружинин разделил все критические теории на два направления. Одно из них он назвал дидактическим, ибо оно видит назначение поэзии в том, чтобы «действовать на нравы, быт и понятия человека через прямое его поучение» (214). Дружинин не делает различия между нравоучительной литературой XVIII века и новейшей реалистической литературой XIX века. Хотя последняя и лишена поучительных сентенций, все же целью ее остается внедрение определенных идей и, в конечном счете, она тоже стремится к исправлению общественных пороков.

Принципы эстетической критики А. Дружинин формулирует так: «Теория *артистическая,* проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению неопровержимые, — пишет он. — Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он, в бескорыстном служении этим идеям, видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением. Он изображает людей, какими их видит, не предписывая им исправляться, он не дает уроков обществу, или, если дает их, то дает бессознательно. Он живет среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили на нее олимпийцы, твердо помня, что у него есть свой дом на высоком Олимпе» (214). Дружинин добавляет, что, давая такое изображение художника, он следует тому, как характеризуют представителей чистого искусства сторонники «дидактической» литературы. Он бросает им вызов, повторяя выражения, звучавшие у них осудительно, но придавая им положительное значение.

Вторым манифестом нового направления критики явилась статья П. В. Анненкова «О значении художественных произведений для общества» (1856), вошедшая в собрание его сочинений под названием «Старая и новая критика». Проблема худо-

1 *А. В. Дружинин.* Собр. соч., т. 7. СПб., 1865.

242

жественности составляет центральную тему статьи, рассматривающей вопрос сначала в историческом разрезе. Анненков прослеживает развитие понятия о художественности начиная с русской критики 30-х годов. Он затем подвергает рассмотрению нападки на художественность, причем в этой части статьи ведется полемика против критики 40-х годов и особенно против современных Анненкову представителей социально полезной литературы. Он видит значение искусства в том, что оно поднимает духовный уровень народа. Правда, влияние его происходит незаметно, но от этого оно не менее действенно. «Чисто художественное произведение действует на психическую сторону народа, и здесь, разумеется, влияние его указать труднее, а подметить минуту, когда явился первый цвет его, и совсем невозможно. Семя, брошенное им, растет невидимо, глубокая, постоянная работа его в недрах общества не поддается статистической таблице или параграфу в описании и ускользает от всякого определения времени и хода развития. Это дело души» (15) 1.

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСТРОВСКОГО КАК ХУДОЖНИКА

Позиции эстетической критики в вопросах драматургии естественным образом сказались в ее отношении к Островскому. Мы не найдем в статьях критиков этого направления широкой постановки общественных вопросов, как то было характерно для критических работ представителей революционно-демократического лагеря. Нельзя сказать, что критики эстетического направления совершенно игнорировали социальную проблематику, но она имела для них ограниченное значение, и мы не найдем у них столь ярко выраженной публицистичности, как у Добролюбова или Писарева. Все же и «эстетикам» приходилось отвечать на наиболее острые вопросы общественной жизни. И они также старались определять, насколько то или иное произведение соответствует действительности.

Общий дух эстетической критики проявился в полной мере в большой статье А. Дружинина, явившейся откликом на появление первого собрания пьес А. Н. Островского. Эта статья («Библиотека для чтения», 1859, № 8) и не пытается ни характеризовать содержание творчества драматурга, ни определять общественное значение того, как изображает Островский купеческую среду. Даже о моральных проблемах говорится вскользь. Главное внимание критик уделяет характеристике художественных средств и определению особенностей его драматургии. Все остальные вопросы освещаются лишь в связи с этими темами статьи.

1 *П.* *В. Анненков.* Воспоминания и критические очерки. 1849 — 1868, ч. 2. СПб., 1879.

243

Высокая оценка Дружининым Островского проявляется в его отзыве о пьесе «Свои люди — сочтемся». Критику называет ее «капитальным, образцовым произведением, лучшим вкладом нашего литературного поколения в сокровищницу отечественного искусства» (311)1; он считает, что должны быть доследованы «постройка, лица и язык пьесы» (там же). «Постройка», то есть композиция, драмы его особенно удовлетворяет. «С этой точки зрения ей уступают и «Ревизор», которого интрига не нова и отчасти грешит противу правдоподобия, и «Горе от ума», где она раздроблена и не довольно энергична. Интрига комедии г. Островского — совершенство по замыслу и по блеску исполнения. Она истинна, проста, всеми сторонами соприкасается действительной жизни, без усилия принимает в себя несколько комических и характерных эпизодов, обнимает собою значительнейшие моменты в быте русского торгового класса, ни на один миг не замедляется в своем течении, вполне захватывает собой внимание читателя и, наконец, на последних страницах произведения, как громовым ударом, разражается катастрофой, в которой не знаешь, чему более удивляться — потрясающему ли драматизму положений, или простоте средств, какими этот драматизм достигнут?» (311 — 312).

А. Дружинин находит высокохудожественной и обрисовку персонажей. «Лица комедии живы, объективно художественны, верны действительности и сфере, в которой они действуют» (312). Правда, действующие лица Островского принадлежат к узкой сфере и несут на себе печать своей ограниченной среды. Поэтому, с точки зрения Дружинина, они не столь «общи» и менее типичны, чем персонажи Гоголя и Грибоедова. Типичность персонажей Островского иная, чем у его великих предшественников. «Такой широты создания нельзя требовать от действующих лиц первой комедии Островского. Типичность Ризположенского и Подхалюзина не есть общая типичность, по которой всякий человек увидит в этих лицах воплощение той или другой частицы своего собственного я. Эти люди совершенно на своем месте в драме, в их сфере, в их среде интересов» (312). Таким образом, А. Дружинин расчленяет понятие типичности, обособляя два вида ее: типичность общечеловеческую и типичность по отношению к данной конкретной социальной среде. Образы Грибоедова и Гоголя — типы первого рода, образы Островского — типы второго рода.

Третий элемент драмы — язык, и в отношении его похвалы Дружинина превосходят все сказанное им раньше. «Язык, которым говорят действующие лица комедии г. Островского, не уступает языку Гоголя и Грибоедова» (313), и достоинство драматической речи Островского не в том, что персонажи говорят

1 Статья цит. по сб. «А. Н. Островский в русской критике». Ред. Г. И. Владыкин. М., 1948.

244

языком живым, соответствующим их положению. Это само собой разумеющиеся вещи. Во всех пьесах Островского язык персонажей отличается «силой». «Этот язык не тем удивителен, что исполнен метких выходок и выражений, успевших сделаться поговорками, он удивителен тем, что в нем каждое слово стоит на своем месте и ни под каким видом, ни в коем случае *не может быть заменено другим словом»* (314). Меткость, энергия, жизненная достоверность не исчерпывают достоинств языка Островского. «Его действующие лица говорят так, что каждою своею фразой высказывают себя самих, весь свой характер, все свое воспитание, все свое прошлое и настоящее. Язык, доведенный до такой художественной степени, есть сильнейшее орудие в руках писателя, он дается только писателям образцовым, первоклассным» (314).

«Бедная невеста», по мнению Дружинина, была шагом вперед в творчестве Островского, потому что в этой комедии писатель создал типы, в которых было больше общечеловеческих черт, чем в персонажах первой пьесы. Что же касается «Воспитанницы», то ее отличает простота и незамысловатость интрига, большая сценичность и, как всегда, превосходный язык.

Восхваляя Островского как художника, свободного от предвзятых идей, Дружинин вместе с тем не отрицает общественного значения его драматургии. Более того, именно благодаря силе своего искусства писатель приносит больше пользы общественному прогрессу, чем пропагандисты, действующие с прямолинейной тенденциозностью. Так, говоря о «Бедной невесте», Дружинин замечает: «...глубина и правда в обработке данного содержания тем необходимее, чем само содержание вседневнее. Не одна рутина вредит делу — иногда ему вредит экзальтация и горячность. Наши Жорж Занды мужского и женского пола, всех возрастов и званий, от старых дев до старых Тирсисов, пытались превозносить благонамеренные протесты против разных печальных положений в жизни женщины — но какой из протестов этих стоит создания «Бедной невесты» и простого (то есть нетенденциозного. — *А. А.)* драматического изложения ее участи?»

Защищая Островского от тех критиков «западнического» направления, которые упрекали его за идеализацию патриархальности в образах Русакова и Бородкина, Дружинин и здесь отказывается видеть проявление тенденциозности. Островский был вправе искать людей, являющихся носителями положительных нравственных начал. В этом он пошел дальше Гоголя, у которого данное начало было выражено лишь в смехе над отрицательными явлениями. Островский хотел найти живых людей, обладающих положительными нравственными качествами. Но при этом он их отнюдь не идеализировал: «...изучение светлых сторон данной жизни для Островского не могло перейти в розовый цвет, односторонность или идилличность. Для этого наш ав-

245

тор был слишком поэтом, то есть человеком по преимуществу зорким» (325). Иначе говоря, Дружинин видит в Островском идеального писателя по образцу Пушкина, как последний мыслился ему, — художника-созерцателя, объективно изображающего то, что он видит, и не предлагающего читателю своего взгляда на изображаемое.

Островский не всегда одинаково хорошо строит действие пьес. А. Дружинин готов признать, что «Бедность не порок», например, «имеет неоспоримые недостатки постройки, слишком крутую и прихотливую развязку, некоторую бедность комических положений» (325). Но зато здесь и в таких пьесах, как «Бедная невеста», «Не так живи, как хочется», «Воспитанница», во многих сценах есть подлинная поэзия, — «поэзия здоровая и сильная, от которой Русью пахнет, в самом лучшем смысле этого выражения» (326). Хаотичным находит Дружинин и построение «Доходного места», но это проявление парадокса, связанного с заботой художника о совершенстве, приводящей к противоположному результату, как то описано Бальзаком в его «Неведомом шедевре». И подобно тому, как у бальзаковского героя на хаотической картине есть уголок, выполненный с поразительным совершенством, так и в «Доходном месте» все третье действие, за исключением первой и последней сцен, по мнению Дружинина, принадлежит к числу замечательных художественных достижений.

А. Дружинин защищает Островского от упреков той части критики, которая обвиняла его в ретроградности из-за его уклонения от протеста «против общественных пороков и против гнета, тяготящего над литературою» (329). Дружинин считает, что требования такого рода были незаконными. Ему представляется, что критика в целом признала правоту того пути, который был избран Островским. Видимо желая резче возразить сторонникам «утилитарности» искусства, критик выдвигает на первый план ту особенность Островского, о которой до того мало или совсем не говорили, — его веселость. Сам Островский, по словам Дружинина, некогда высказал «мысль о том, что на русской сцене не может появляться хороших пьес, отличающихся беззаботной веселостью» (339). Критик оспаривал это утверждение. Напомнив о достаточно уже распространенной в то время идее взаимопроникновения печального и веселого, Дружинин отстаивает и право на веселье без примеси грусти. «...Почему мы, русские люди, лишены веселого, беззаботного смеха на театре, когда этот смех дается и парижским жителям, и венским любителям сцены, и даже итальянцам, которых жизнь кажется не совсем красна, по крайней мере до настоящего времени» (339 — 340). Островский сам опровергает свое мнение о невозможности чистого веселья пьесой «Праздничный сон — до обеда», которую критик называет «настоящей русской шуткой» (340), свободной от пошлостей, внесенных в юмористический театр сочинителями

246

глупых водевилей. Дружинин отнюдь не призывает Островского бросить серьезное творчество, но он полагает, что русский театр не будет в накладе, если «в промежутках между возвышенными помыслами» Островский будет «дарить нам хоть десятки драматических сцен таких же резвых, таких же неотразимо веселых» (341), как «Праздничный сон — до обеда».

Наряду с выступлением А. Дружинина большое принципиальное значение имела статья П. Анненкова ««Гроза» Островского и критическая буря» («Библиотека для чтения», 1860, № 3), внешним поводом для написания которой послужил разбор драмы Островского в журнале «Новое время». Для характеристики позиций эстетической критики показательно отношение Анненкова к рецензенту «Нового времени», который осудил пьесу Островского с откровенно реакционных позиций и писал, что «драматург тянет искусство назад, к балагану». Анненков возразил, что балаган был некогда подлинно народным искусством. «Мы принимаем именно дерзость выразить мнение, что единственный способ помочь беде и вызвать русский театр к настоящей жизни состоит в том, чтобы возвратить его из приличного помещения опять к балагану» (226)1, то есть превратить его из аристократического в народное зрелище.

Рецензент упрекал Островского за то, что тот показал мир, полный уродств. Анненков, напротив, доказывал, что темным сторонам «быта у г. Островского спуска нет. Нравственное безобразие остается у г. Островского всегда безобразием, и в этом отношении мудрено даже сыскать в русской литературе человека, который бы сильнее и неутомимее бичевал дикие явления выводимого им общества» (229). Видеть только эту сторону творчества Островского, по замечанию Анненкова, значит не понимать всей природы его искусства. Ибо Островский «приводит читателя постоянно к вопросу о тайнах русской народности, а иногда, в лучших своих произведениях, дает возможность нащупать, так сказать, коренные основы русского быта, черты его особенного понимания правды и порядка и любимые мотивы его в области поэзии и творчества» (230).

Подчеркивая положительные начала в творчестве Островского, Анненков отвечал не только критикам, судившим об Островском с точки зрения барской благопристойности, но и революционерам-демократам, находившим в его драмах полное отрицание всей России, как «темного царства». А между тем положительное начало у Островского проявляется уже в том внутреннем пафосе, который определяет душевный строй художника. Гоголь считал, что положительным героем «Ревизора» является смех. Анненков, помня об этом, находил у Островского и еще одного «героя».

1 *П. В. Анненков.* Воспоминания и критические очерки, т. 2. СПб., 1879.

247

«Иногда во всей его комедии, — пишет Анненков, — нет ни одного благородного, здравомыслящего лица: хаос понятий и нелепица царствуют безгранично над всеми действующими в ней, без исключения, и однако ж по образам, которыми они выражают свои нелепости, по полноте и наивности безрассудства, по иронии, как будто сознающей ужас и недостоинство общего нравственного положения, — видно, что в них живет и та сила, которая нужна для выхода в свет и полного перерождения. Это не то, что испорченность и дикость провинциального или чиновничьего быта, которые беспомощны и могут кончиться только с концом расы, племени, ими вскормленных. Честное существо тут не один смех, а также и сила; с ней еще могут ужиться всевозможные надежды» (230).

Сравнивая Островского с Гоголем, Анненков не согласен с теми, кто всё новое реалистическое искусство выводил из Гоголя и уподоблял ему. Критик отделяет от Гоголя новое поколение писателей, в первую очередь Островского. Признавая, что Гоголь несомненно был народным писателем, Анненков утверждал, что Гоголь не знал «затаенных стремлений народа», хотя отлично умел изображать его внешний быт, и доказывал, что Островский изображает людей по-иному, чем Гоголь. Созданный автором «Ревизора» и «Мертвых душ» мир — это мир «громадно-нелепых типов, которые потеряли память о своем происхождении...» (231). «Мир Гоголя бессмыслен и безлогичен по своей странной природе, а мир народной среды бессмыслен и безлогичен, потому что принужден рассуждать не о том, о чем у него есть потребность мыслить и где он весьма замечательный диалектик и мыслитель» (231).

Островский, в отличие от Гоголя, не рисует гротескные фигуры, а создает живых людей. Характеры Островского лишены резких очертаний. В мире Островского «как добродетель, так и порок не имеют резких очертаний, определенной и стоячей формы, способной разграничить их навек и сделать, отдельно друг от друга, символическими типами, которые могли бы сейчас перейти на полотно, в виде аллегорических фигур, допускаемых живописью» (233).

В заключение статьи Анненков касается общей проблемы народности и образованности. Критик, против которого он спорил, решительно противопоставил оба понятия, высказавшись за образованность. Такое противопоставление представляется Анненкову незакономерным. Народная культура хотя и не тождественна образованности, но составляет важный элемент народной жизни, ибо в ней воплощена «общность народных мыслей, убеждений и стремлений, достойных глубокого изучения» (232). Во-вторых, образованность лишь тогда имеет плодотворное значение, когда она помогает «открытию и развитию всех нравственных сил народа» (242). Образованность должна раствориться в народности. Он надеется на то, что наступит время, когда

248

«образованность целиком, в полном своем составе, с искусством, наукой, философскими формулами и проч., перестанет существовать в горделивой самостоятельности, сама про себя, а сделается выражением, словом, речью и мыслию народности, предварительно ею разработанной и укрепленной» (243).

Мы видим, таким образом, что эстетическая критика отнюдь не уходит в башню из слоновой кости, в сферу чисто художественных интересов. Для точного определения ее позиций небезынтересна также статья П. Анненкова «Сатира в комедии Н. Львова «Свет не без добрых людей»». Львова критиковали и революционные демократы, но совсем по-иному. Анненков считает пьесу Львова и нежизненной и нехудожественной. Ее герой — бедный чиновник, который честен и отказывается от взятки, хотя нужда и условия жизни у него тяжкие. Непоследовательность образа главного героя сочетается с неудачным построением интриги. Неубедительна и развязка. Словом, с какой стороны критик ни берет пьесу Львова, всюду он обнаруживает недостатки, связанные с отсутствием жизненной правдивости и бедностью художественной обработки сюжета. Беда заключается в ложности самого замысла. «Надо сознаться, — пишет с иронией Анненков, — что попытки русской литературы к созданию идеальных лиц в сфере служебной жизни до сих пор не совсем удачны. Эти герои канцелярий, эти типы, предназначаемые в устроители и поправители наших дел, важны только тем, что [...] свидетельствуют о потребности перейти к положительному делу исправления нравов и понятий» (145), но — «признаков жизни, силы, правды и поэзии, какие всегда кладет чисто творческая способность на свои произведения, в них не встретишь» (там же).

Анненков рецензировал также пьесы Островского «Грех да беда на кого не живет», «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» и «Воевода, или Сон на Волге». Он не соглашался с решением драматического конфликта в «Грех да беда». Доказывая, что Островский стремится оправдать Краснова, убившего свою жену, критик считает, что драматург неправ. «Способностью к страстному проявлению воли можно доказать силу характера в человеке, но не правоту его перед собой, истиной и окружающими людьми». Замечание верное, и Анненков выступает здесь не с позиций эстетической, а с позиций этической критики. Это не было исключительным случаем. Критики его направления считали, что истина и красота неразрывны, поэтому, обращаясь к моральной стороне пьес, они полагали, что решают и задачи эстетической критики.

В этом было глубокое расхождение между революционно-демократической и эстетической критикой. Нравственные вопросы интересовали первых лишь в той мере, в какой в них отражались социальные противоречия, сама же по себе этика и психология привлекали их меньше. Критиков эстетического направле-

249

ния особенно привлекали именно этические и психологические проблемы.

Для эстетической критики было весьма показательным отношение к «Грозе» Островского. Один из последователей этого направления, С. Дудышкин, выступил с оценкой пьесы в «Отечественных записках» (1860, № 1). Рецензии предпослан краткий исторический обзор — как воспринимались произведения Островского критикой и общественным мнением. «Поборники исключительно-сатирического направления (западники) восхваляли «Свои люди — сочтемся» и больше ничего не хвалили; поклонники патриархального семейного начала и идеальной натуры русского человека падали ниц перед Русаковым и старинным каноническим правом, господствовавшим в драме «Не так живи» и пр. Холодные наблюдатели были довольны, что г. Островский в первый раз оказался безучастным к той и другой партии в своей комедии «В чужом пиру похмелье»»1.

Переходя к «Грозе», С. Дудышкин утверждает, что эта драма обманула ожидания сторонников обоих лагерей русской общественности, так как автор поднялся выше временных интересов. В «Грозе», пишет Дудышкин, Островский пришел «к истинной поэзии русской жизни»2.

Критик хвалит пьесу за то, что она лишена какой бы то ни было поучительности и тенденциозности. Вместе с тем он находит, что в художественном отношении она чрезвычайно нова: «Нова смелость постановки окружающих лиц; нова обрисовка городка; нова драма, вышедшая из крепко поставленных главных основ жизни. В этой страсти, в этой драме, разыгравшейся в душе молодой, неопытной и слепо верившей преданьям женщины, — все красота, все правда. На самой бесплодной, казалось бы, для поэзии почве выросла самая прекрасная сторона души человеческой; мизернейший из мизерных городков русских, в котором мы с вами не искали ничего, кроме плохих баранок и загнанных почтовых лошадей, нашли мы городок, полный жизни и страсти; на сухой почве старинных преданий, изъеденных формалистикой, мы нашли полные жизни побеги и чувства и страсти»3.

Дудышкин писал свой отзыв вскоре после премьеры, не имея текста пьесы, поэтому он ограничился общим впечатлением о спектакле. Все же бросается в глаза определенная тенденция. Для этого критика «Гроза» — произведение «надпартийное», стоящее вне борьбы социальных тенденций русского общества. Он находит в пьесе не критику, не отражение протеста против гнетущих условий жизни, а одну лишь поэзию страсти.

1 *В. Зелинский.* Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского, ч. 2, 3-е изд., 1910, стр. 14.

2 Там же, стр. 15.

3 Там же, стр. 17 — 18.

250

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА

Находясь в самой гуще идеологической и литературной борьбы, Аполлон Григорьев не примкнул по сути ни к одному из современных ему течений русской общественной мысли. В молодости он тяготел к масонству и утопическому социализму. Потом вскоре сблизился со славянофилами. Обновление общественной атмосферы после смерти Николая I привело к некоторому новому изменению позиций критика. Ап. Григорьев не разделял славянофильского преклонения перед «миром», «собором» в ущерб индивидуальности.

Отойдя от славянофилов, он, однако, не примкнул ни к какому другому течению. Во второй половине 1850-х годов оформляется особая позиция Григорьева в критике: он разрабатывал теорию художественного творчества, ту концепцию органической природы литературы, которая составила его вклад в развитие русской эстетической мысли. В соответствии с сущностью творчества и критика его должна отличаться от методов, принятых наиболее влиятельными в те годы направлениями. Органическое искусство нуждается в органической критике, и Ап. Григорьев становится их глашатаем.

В годы реакции он отвергал литературу социального протеста, считая, что новые начала жизни должны сами собой созреть в народе. Но в конце 1850-х и начале 1860-х годов Григорьев симпатизировал тем явлениям литературы, в которых сказывалось стремление воздействовать на ход общественного развития.

Таковы самые общие контуры идейного пути Ап. Григорьева. Неправы те, кто видел в нем реакционера только из-за того, что его взгляды расходились со взглядами критиков революционно-демократического лагеря. В последние годы ученые нашли объективную меру для оценки социальных позиций и литературных мнений Ап. Григорьева, отказавшись от упрощения.

Ап. Григорьеву была чужда теория «чистого» искусства: «Попытки удержаться в пределах отрешенно-художественной критики остаются ни более, ни менее, как попытками: немногие из решающихся на такие попытки сами не могут долго удержаться в пределах чисто технических задач и впадают или в нравственное отношение к искусству, или в исследование вопросов, касающихся уже не художества, как техники, а опытной психологии, ищут, например, разложить художественную способность на составные части, определить, из каких потенций души слагается наблюдательность или другие свойства, входя-

251

щие в представлений о даровании, исследуют вопросы, конечно, весьма важные, но важные в отношении психологическом, а не в художественном» (*с* 193 — 194).

Однако своим главным противником Ап. Григорьев считал не эстетическую критику, а революционно-демократическую и подчас даже либеральную. Он называл неприемлемую для него критику иногда «исторической», а в других случаях «теоретической». Когда Ап. Григорьев пишет «теоретик», он имеет в виду критика, требующего от искусства служения общественным целям.

Свой критический метод Ап. Григорьев называл идеально-художественным и наиболее полно выразил его в статье «После «Грозы» Островского» (1860). Формулируя свою точку зрения, Григорьев прямо говорит, что она решительно отличается от двух других методов критики: от «реального» и «эстетического». «Реальная» критика Добролюбова представляется Григорьеву излишне теоретизирующей. Она укладывает жизнь на прокрустово ложе и подчиняет ее умозрительной теории, созданной «в последнюю минуту современной жизни» *(лк* 369).

Второй метод неправомерно присвоил себе название «эстетического», ибо проповедует он «дилетантское равнодушие к жизни и к ее существенным вопросам, во имя какого-то искусства для искусства» *(лк* 369), тогда как на самом деле, по мнению Григорьева, в основе этой позиции лежит грубый материализм. Сторонники «чистого» искусства признают существенным лишь наслаждение; а раз речь идет об удовольствии, то все равно, будет ли оно «тонким» и эстетическим или грубым, в любом случае такое отношение к искусству представляется Григорьеву отношением «материальным».

В противовес обоим этим методам и формулирует Ап. Григорьев свой «идеально-художественный метод»: «Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и по этому самому оно — независимо, существует само по себе и само для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру имеет своим органическим содержанием» *(лк* 369).

Ап. Григорьев подхватывает знамя романтической философии. Он отвергал теорию Гегеля и его веру в то, что история развивается по законам исторической необходимости, постижимой разумом. Григорьев звал философию и искусство назад к Шеллингу, у духовного вождя романтизма он обретал ту идею

1 Цит. по двум изданиям: 1) «Сочинения Аполлона Григорьева», т. 1, изд. Н. Страхова. СПб., 1876. Здесь и далее в тексте в скобках обозначается буквой *с* с указанием номера стр.; 2) «А. Григорьев. Литературная критика». М., 1867. В тексте в скобках обозначается *лк* с указанием номера стр.

252

органичности, которая стала основой и его общего миросозерцания, и эстетики, и критических концепций.

«Жизнь любить — ив жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы, разоблачает новые свои тайны и разрушает наши старые теории...» *(лк* 378 — 379). Ап. Григорьев отвергает разум как силу, способную научить познанию жизни, он объявляет чувство более надежным руководителем, и хотя он не пользуется этим термином, но выдвигает на первый план именно интуицию.

Прямым отрицанием революционных требований борцов за крестьянскую демократию было утверждение Григорьева, что «не учить жизнь жить по-нашему, а учиться у жизни на ее органических явлениях — должны мы, мыслители, — что именно в конце концов и составляет основной принцип органического взгляда» (*с* 631).

Ап. Григорьев уделял проблеме народности едва ли не столько же внимания, сколько и вопросам органической критики, полагая, что в конечном счете именно в народе и через народ достигается органичность художественного творчества. «Художество есть выражение жизни народа, и коренные нравственные начала жизни народа суть неминуемо и коренные начала художества: без нарушения правды народной и правды личной, поколику личная правда имеет глубочайшие корни свои в правде общей, художник не может принять мерилом иных нравственных начал, иных созерцаний, кроме тех, которые даются ему народною жизнию» (*с* 145). Но когда теперь цитируют слова Ап. Григорьева: «Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова» (*лк* 378), — следует помнить, что он говорил это не в том смысле, в каком говорили о демократии Белинский, Чернышевский и Добролюбов и др. Разночинец Ап. Григорьев выдвигал на первый план жизнь народа в противовес быту аристократической среды. «Художеству», — утверждал он, — нет дела до «так называемой великосветской жизни» *(лк* 497), ибо искусство — «дело серьезное, дело народное» (там же). Однако демократизацию литературы Григорьев не связывал с обличительным направлением. И даже писал: «...я народность противуположил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни» *(лк* 397).

Понимание народности, соответствовавшее его собственному, Григорьев нашел в «Дворянском гнезде» в словах Лаврецкого, обращенных к Паншину: «Он доказал ему невозможность скачков и надменных переделок с высоты чиновничьего самосознанья — переделок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал, хотя бы отрицательный; привел в пример свое собственное воспитание, требовал прежде всего признания народной правды и смирения перед нею — того

253

смирения, без которого и смелость противу лжи невозможна» *(лк* 299)1.

В статье о «Грозе», написанной в форме писем Тургеневу, Ап. Григорьев утверждал: «Для меня лично, человека в народ верующего и давно, прежде вашего Лаврецкого, воспитавшего в себе смирение перед народною правдою, понимание и чувство народа составляют высший критериум...» (*лк* 368).

РУССКАЯ ДРАМА ОТ ПУШКИНА ДО ОСТРОВСКОГО

В критических работах Ап. Григорьева почти полностью игнорируются художественные особенности рассматриваемых им произведений. Как это ни парадоксально, но критик, отстаивавший права искусства, писал менее всего о самом искусстве. Даже критики-революционеры, которых обычно упрекали в пренебрежении к искусству и часто им противопоставляли именно Ап. Григорьева, — даже они могут показаться «формалистами» в сравнении с ним — создателем органической критики.

В первой статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855) Ап. Григорьев пишет: «Новы в таланте Островского, как во всяком самобытном таланте, — содержание и форма. Под содержанием разумею я: 1) общее отношение поэта к жизни, его миросозерцание; 2) типы, им создаваемые, и манеру их изображения. Под формою: 1) самобытность постройки произведений и 2) особенность языка. По этим категориям и следовало бы рассмотреть вопрос о таланте Островского безотносительно...» (*с* 119). Но тщетно было бы искать в этой статье критических исследований и содержания и формы комедий Островского, взамен этого читателям предлагается изложение концепции народности вообще и характеристика народности Островского в частности.

В анализе художественной формы драмы Ап. Григорьев не преуспел, но зато он предложил свою оригинальную концепцию развития русской драматургии в связи с общим развитием литературы, общества и принципа народности. У других критиков бывали глубокие суждения о формальных сторонах драмы, о значении отдельных писателей, но такой связной, стройной и внутренне логической концепции эволюции русской драмы мы не встречали ни у кого.

Исходный пункт концепции Ап. Григорьева — Пушкин. В нем он видит высшее воплощение как органичности творчества, так и народности. «Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности» *(лк* 166). «В великой натуре Пушкина, ничего не исключающей: ни тревожно-романтического начала, ни юмора здравого рассудка, ни страстности, ни северной рефлек-

1 *И. С. Тургенев.* Полн. собр. сочинений и писем в 28 томах, т. 7. Л., 1964. стр. 123.

254

сии, — в натуре, на все отозвавшейся, но отозвавшейся в меру русской души, — заключается оправдание и примирение всех наших теперешних, по-видимому, столь враждебно-раздвоившихся сочувствий» *(лк* 167).

Очень важна для Григорьева эта мысль, что пушкинская органичность и цельность были утрачены в последующем развитии России.

Даже наиболее значительный из предшественников Пушкина — Грибоедов — был в сравнении с ним ограничен более узкой сферой интересов; его главная заслуга в том, что он верно изобразил великосветскую среду. Григорьев показывает, что Грибоедов в своем изображении той же среды «сумел удержаться на высоте созерцания» *(лк* 501), он проявил полную свободу от «болезни морального лакейства» (там же). Высмеивая холопское преклонение второсортных литераторов перед аристократией, Григорьев отмечал, что Пушкин всегда писал о большом свете «леденящим, ироническим тоном» (*лк* 500).

В литературе проявились разные отношения к аристократии. Одну группу произведений составляли такие, которые исходили из иллюзорного представления о высшем свете, заимствованного из иностранной литературы. Большой свет с его чопорностью, этикетом, условностями представлялся давящим и гнетущим, но в то же время заманчивым, излучающим таинственный блеск. Других писателей раздражала эта среда, но их враждебность была мелочной и нередко завистливой.

Независимее других стал Фонвизин, показавший, что в русском дворянстве не было «ничего грандиозного и поэтического» (лк 503) и оно не достигло даже собственных убогих идеалов comme il faut1. Грибоедов пошел дальше Фонвизина, он «казнит невежество и хамство» дворян, «но казнит их не во имя comme if faut’ного условного идеала, а во имя высших законов христианского и человечески-народного взгляда» (*лк* 503). Поборник органической критики оценил «Горе от ума» выше, чем революционный демократ Белинский. Он нашел в комедии Грибоедова великую идею, которую Белинский не заметил. Григорьев прав, что дело не просто в обличении барства, а в том, что у Грибоедова был высокий идеал и осуждал он «хама Фамусова», «хама Молчалина», «хама Репетилова» (*лк* 503) с точки зрения «человечески-народного взгляда».

Ап. Григорьев оспорил не только Белинского, но и своего кумира — Пушкина, который первым сказал, что Чацкий совсем не умен. Григорьев противопоставил этому определение: «Чацкий до сих пор единственное *героическое* лицо нашей литературы» (*лк* 503). Григорьев настаивает на том, что герой Грибоедова — *«честная* и *деятельная* натура, притом еще натура борца, то есть натура в высшей степени страстная» (*лк* 503). Чацкий — не свет-

1 Приличие, пристойность *(франц.).*

255

ский человек, у него «правдивая натура, которая никакой лжи не спустит» *(лк* 504). Он отнюдь не верит в пользу своей проповеди, но в нем накипела желчь, и, кроме того, он влюблен, и это усиливает страстность его протеста. Григорьев считает, что в поведении Чацкого сливаются его негодование на общество фамусовых и чувство к Софье: «...мысль о ней сливалась для него с каждым благородным помыслом или делом чести и добра» *(лк* 505).

An. Григорьев видит и в Софье по-своему сложную натуру, хотя и лишенную величия. Она «насмотрелась кругом себя на слишком много мерзостей, свыклась с хамскими понятиями, всосала в себя их с молоком. Ей не дико видеть себе нравственную опору в человеке практическом, умеющем вращаться в этой среде и могущем ловко овладеть со временем этою средою. Чацкий ей чужд и постоянно представляется ей сумасшедшим» *(лк* 507). Софья не сознает подлости Молчалина, а его угодливость воспринимает как своего рода добродетель, помогающую пробиться в хамском мире Фамусовых. Мнение Григорьева явно расходится со смыслом образа Софьи.

Григорьев считает одним из главных персонажей комедии Репетилова, видит его значение в том, что он контрастно подчеркивает героичность Чацкого. Он «мечется в глаза... своим либеральным азартом, простирающимся до желаний «радикального лекарства» [...]. Но тем-то и комичен этот ярый Мирабо, что он смиряется как раз же перед Анфисой Ниловной...» *(лк* 510). Не смириться нельзя, ибо «большой свет» — сила, крепко держащая в руках всех остальных. А совсем смириться такие люди тоже не могут, вот они и шумят, как Репетилов. Мне кажется, никто так глубоко не понял значительности фигуры Репетилова, как Ап. Григорьев, показавший именно социальный смысл комизма этого образа — комизма высокого рода.

Разбор комедии Григорьев завершает замечаниями, показывающими, как сильно он почувствовал общественную трагедию, кроющуюся за комедийной оболочкой «Горя от ума»: «Что же, спрашивается, остается делать *человеку,* если он не разбит и не подорван, как Гамлет, если в нем кипят силы, если он человек в этой темной среде? Ведь тут заправляет жизнью Анфиса Ниловна, тут женщина видит свой идеал в Молчалине, тут Загорецкий является совершенно смело и свободно, тут Фамусов на мах подписывает бумаги!..

Темный, грязный мир тины, в котором герой или гибнет трагически, или попадает в комическое положение!» *(лк* 511). В обширной литературе, посвященной Грибоедову, мало строк подобной силы, как эти.

Следующий этап в развитии русского духа и русской драмы ознаменовался деятельностью Гоголя, писателя, вызывавшего восхищение Григорьева. Он был одним из немногих, кто выступил в защиту автора «Выбранных мест из переписки с друзьями».

256

Борьба Ап. Григорьева против революционно-демократической критики приняла особенно острый характер в связи с оценкой творчества Гоголя. Григорьев обвинил Белинского и его продолжателей в непонимании природы искусства: демократическая критика, считает он, ценила в Гоголе только обличителя, но не понимала идеальных стремлений, определявших его творчество, «От взгляда их, чисто отрицательного, утаилась какая-то положительная сторона — и они увидели ее только тогда, когда она выросла и окрепла без их ведома, спроса и согласия» (*с* 3-4).

Для Ап. Григорьева Гоголь не обличитель; главное в его творчестве не отрицание, а утверждение, положительное содержание, а оно состоит не в ниспровержении, а в примирении. Гениальный писатель, отражая тенденции своего времени, «не служит им рабски, а владычествует над ними, глядя яснее многих вперед. Противоречия примиряются в ней высшими началами разума, которые вместе с тем есть и бесконечная любовь» (*с* 10; все эти положения, как и последующая характеристика Гоголя, перенесены Ап. Григорьевым в его статью «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», см. *лк* 186).

В противоположность Пушкину, с его внутренней уравновешенностью, Гоголь — художник глубоко двойственный: «Натура холерически-меланхолическая, склонная к бесконечной вдумчивости, подверженная борьбе со всеми темными началами, и между тем сама в себе носящая залог спасения, желание быть лучшим, стремление к идеалу, стремление, обусловленное в своей возможности той же страстностью и раздражительностью» *(с* 14).

Гоголь мог выбрать один из двух путей — стать обличителем или отвернуться от мира. Он не пошел по этим дорогам. Сущность творческого духа Гоголя «в юморе, и притом в юморе страстном, гиперболическом» *(с* 15). Григорьев прослеживает эволюцию Гоголя и находит, что в раннем творчестве он еще мог любоваться красотой мира, хотя уже тогда обнаружилась его способность показывать всю пошлость мира. Юмор Гоголя становился все более могучим, оттесняя лирику. «Все глубже и глубже спускался скальпель анатомика, и наконец в «Ревизоре» один уже смех только выступил честным и карающим лицом; а между тем тому, кто понимает великое общественное значение этой комедии (а кто же не понимает его теперь и для кого оно не уяснилось?), очевидны сквозь этот смех слезы» (*лк* 194). Иначе говоря, Григорьев призывает обратить внимание не на критическую сторону комедии, а на ее глубинный нравственно-психологический подтекст. Пользуясь в сущности трактовкой «Ревизора», данной Белинским, Григорьев оборачивает ее по-своему и смотрит на содержание комедии с иной точки зрения.

«Вся эта бездна мелочных, но в массе тяжких грехов и преступлений, разверзающаяся с ужасающею постепенностию перед

257

глазами зрителей, прежде спокойная, невозмутимая, как болотная тина, и словно развороченная одним прикосновением пустого проезжего чиновника, этот страх перед призраком, принятым за действительную грозу закона, глубокий смысл того факта, что тревожная совесть городских властей ловится на такую бренную удочку, — все это ясно и понятно уже каждому в наше время...» *(лк* 194; ср. с мнением Белинского, см. выше, стр. 166).

Почти незаметно для читателя Григорьев меняет акценты в толковании Белинского. Революционер-демократ подчеркивал социальный смысл комедии, Григорьев — ее нравственное значение. Главные слова в его критической тираде — «тревожная совесть». Иначе говоря, в Городничем и его окружении Григорьеву видятся не просто социальные типы, а люди, погрязшие в тине «тяжких грехов и преступлений». Критик с ироническим неодобрением пишет о тех, чью совесть «никогда не тревожили призраки, вызванные ее собственным тревожным состоянием» *(лк* 194). Это — упрек обличителям, видящим лишь недостатки общественного строя, но не замечающим того, что и сами они, обличители, далеки от того, чтобы служить примером идеальной человечности. Именно эти мысли, должно быть, впоследствии сблизили Григорьева с Достоевским.

В сопоставлении юмора Гоголя с юмором выдающихся писателей Запада Григорьев до крайности пристрастен: «В Жан-Поле, например, при всей оригинальной его гениальности, нельзя не видеть немецкого мещанства... Юмор Гофмана только в эксцентричностях находит спасение от удушливой тюрьмы мещанства и филистерства; юмор Стерна весь вышел из скептицизма XVIII века и разлагается на две составные части, на слезливую сентиментальность и на скептическую иронию Гамлета над черепом Йорика. Юмор же Гоголя полон, целен, неразложим; Диккенс так же, пожалуй, исполнен любви, как Гоголь, но его идеалы правды, красоты и добра чрезвычайно узки, и его жизненное примирение, по крайней мере, для нас, русских, довольно неудовлетворительно» (198).

Не вступая в обсуждение характеристик западных юмористов, данных Григорьевым, — они афористичны и метки, — нельзя не отметить, что их лаконизм невольно делает их односторонними. Эти характеристики подводят нас к григорьевской концепции юмора Гоголя, сочетающего критический дух с утверждением идеала: «В пафосе Гоголя и в самых капризных причудах его юмора вы чувствуете живое чутье к жизни, любовь к жизни; его идеалы красоты и правды существуют для него в крепких осязаемых формах» *(лк* 195).

Если бы Григорьев не только противопоставлял, но и сопоставлял, он нашел бы, что некоторые особенности юмора Гоголя были предвосхищены и Стерном и Жан-Полем. Сам Гоголь едва ли отказался бы признать родственные ему черты в творчестве этих юмористов. Но с ними Григорьев обошелся сравнительно мило-

258

стиво. Гораздо суровее проявил он себя по отношению к Мольеру. Григорьев разделял то отношение к Мольеру, которое утверждали романтики. Даже Гегель принял их оценку Мольера, юмор которого в начале XIX века перестали ценить. Это было одним из последствий романтической реакции против рационализма и просветительства.

Григорьев считает, что комизм Мольера внешний, не затрагивающий глубин человеческой души. Мольер, по Григорьеву, восстает «на условные понятия во имя таких же условных, только пор-рояльских понятий» *(лк* 44). В качестве примера берется «Тартюф», комедия, значения которой критик не отрицает; но ее недостаток он видит в том, что ханжеству Тартюфа «противуполагается *общественная* честность Клеанта, условная, ограниченная, сухая честность» *(лк* 44). Григорьев считает, не без основания, что Клеант выражает не свой личный идеал, а идеал отвлеченный, ибо сам этот персонаж выступает лишь в роли резонера. Его мораль и честность абстрактны по сравнению с совершенной конкретностью лицемерия Тартюфа.

Ап. Григорьев считает неполноценным и мировоззрение Мольера, имея в виду то, как оно проявилось в сюжете комедий. Понятия французского писателя «о добре и зле так неопределенны, что ему нипочем стать иногда на сторону одной безнравственности против другой, на сторону Гарпагонова сына против Гарпагона, например, — и всегда на сторону расчетливой безнравственности против глупости» *(лк* 44). Григорьев считает еще менее определенным отношение Мольера к тому, над чем он смеется: «...в действительности поражали его не настоящие уклонения от идеала, а опять условные» (*лк* 45).

Романтическая критика Мольера была антиисторична и отвергала великого комедиографа за то, что он следовал художественным понятиям, чуждым романтике, — ошибка, которую романтики повторили вслед за классицистами, — те осуждали Шекспира за то, что он не соответствовал их эстетическим идеалам.

По мнению Ап. Григорьева, Гоголь вовсе не бытовой живописец. Внешнее — бытовое, — если оно и встречается у Гоголя, есть не та черта, которая определяет сущность его художественного метода. Гоголь проникает до самых глубин личности. Внешние поступки его персонажей следует рассматривать не с их очевидной стороны. Тот, кто понимает сущность Гоголя-художника, за внешностью обнаружит скрытый смысл изображаемого. Этот смысл состоит в том, что в поступке объективируется душевное состояние персонажей. Вдумавшись в то, как они поступают, можно постигнуть их душевные конфликты. Мы уже видели, что в «Ревизоре» это — «больная совесть». Двойственность, точнее противоречие между поведением и внутренним сознанием характерно и для «Женитьбы». В этом смысл утверждения Ап. Григорьева: «Основа, например, «Ревизора», скачок Подколесина — верны до той психологической верности, которая становится уже

259

дерзостью. Такая особенность и смелость приемов обусловлена самою сущностью комического миросозерцания Гоголя, состоящею в постоянном раздвоении сознания, в постоянной готовности комика самого себя судить и поверять во имя чего-то иного, постоянно для себя самого объективироваться» (*лк* 45).

Окончательное определение художественного метода Гоголя у Григорьева гласит: «...гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом» (*лк* 45). В обыкновенной жизни нет Хлестакова, нет Земляники, а если и есть такой тип, как Подколесин, то ни один из подобных людей в реальной жизни не совершит прыжка в окно. Образы людей у Гоголя не должны поэтому характеризоваться простым соотношением с известными фактами быта.

Взгляд Григорьева на Гоголя заслуживает самого серьезного внимания. Проще всего признать, что романтик Григорьев находит у великого реалиста романтический символизм, то есть нечто, будто бы вовсе не свойственное реалисту-обличителю. Но Григорьев не совершает насилия над художественной природой творчества Гоголя. Наоборот, следует признать, что, при всей несомненной остроте социальной критики, произведения Гоголя выражают и важные общечеловеческие черты. Григорьев несомненно прав, обращая внимание на эту сторону творчества автора «Ревизора». Я думаю, не будет грехом считать, что Григорьев не только верно отметил важный аспект творчества великого писателя, но и приблизил к более точному пониманию природы его художественного метода, который можно определить как романтический реализм. В этом смысл заявления критика, что «Шекспир столь же мало натурален, как Гоголь» *(лк* 45 — 46).

Это не означает отрицания непосредственной жизненной правды произведений Гоголя, который, и по мнению Григорьева, был близок тому, что критик называл натурализмом, то есть правдиво изображал повседневную действительность. Он разоблачал фальшивое в человеческих душах и в окружающей действительности. И здесь обнаруживается существенное отличие Гоголя от Шекспира, и вообще отличие реализма Гоголя от всякой романтики в понимании человеческой природы. Это отличие в той беспощадности, с какой русский писатель изображал реальное состояние личности в его эпоху. Гоголь «говорит беспрестанно человеку: ты не герой, а только корчишь героя; ты не герой ни в чем; в любви ты чаще всего — Хлестаков, зовущий городничиху «под сень струй» [...], в гражданском отношении ты — или Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, или, что еще несравненно хуже, Александр Иванович — в «Утре делового человека», — навязывающий бумажки на хвост собачке; ты только самолюбив и беспечен, а излишние мечты могут довести тебя, если ты несколько горяч, или до участи художника Пискарева, или до испанско-

260

го трона Поприщина... Ты — не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни, ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе, как пена, поднимаются» *(лк* 269).

«Ты — не Гамлет, ты — Подколесин» — эта фраза стоит томов о русской литературе первой половины XIX века. Григорьев развенчал всю ложную романтику, о которой он не без основания говорил, что они была наносной, чуждой, принесенной извне и не коренилась в национальном характере. Однако, отвергая ложногероическое, Григорьев считает, что ему противостоит здоровое положительное начало, коренящееся в душе народа. Оно-то и составляет единственную надежду на обновление жизни.

Завершая рассмотрение того, как Григорьев понимал творчество Гоголя и, в частности, его драматургию, необходимо заметить, что в действительности Гоголь, продолжая столбовую дорогу русского искусства, стоял выше всех направлений. Он не натуралист и не романтик, а, по справедливому суждению Григорьева, всеобъемлющий художник.

Другой характер имеет его критика романтиков. Рассмотрев разные особенности романтизма, — мечтательность, любовь к старине, тоску по идеалу и др., — Григорьев останавливается на той, которая представляется ему наиболее важной и для Западной Европы и для России. Это «сторона лихорадочно-тревожного веяния, сторона, которой могущественным и вековечным голосом явился Байрон, сторона беспощадного, но не холодного отрицания, — безжалостного, но не спокойного, не рассудочного скептицизма» (*лк* 219).

В России романтизм был не только литературной школой, но и «жизненным явлением, целою эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение...» *(лк.* 233 — 234). Григорьев рассматривает отношение к романтизму разных писателей, в том числе Пушкина, но особо останавливается на двух, в которых видит наиболее яркое выражение «лихорадочно-тревожного» духа, — на Полежаеве и Лермонтове.

Критик невысоко оценивает юношеское творение Лермонтова «Маскарад» — «нелепую, с детской небрежностью набросанную, хаотическую драму» *(лк.* 201). Но это не мешает ему именно в «Маскараде» видеть выражение настроений, типичных для романтизма.

Арбенин «это — необузданная страстность, рвущаяся на широкий простор, почти что безумная сила, воспитавшаяся в диких понятиях (припомните воспитание Арбенина [...]), вопиющая против всяких общественных понятий и исполненная к ним ненависти или презрения, сила, которая сознает на себе «печать проклятья» и гордо носит эту печать...» (лк 200). Столкновение такой личности со светским обществом, полным условностей, не

261

может не Привести к конфликту. Но одно ли общество неправо в этом конфликте? Романтический герой ставит личность выше не только общества, в котором царят условности, он ставит себя выше всякого человеческого сообщества. Здравое понимание жизни должно было бы привести романтика к сомнению «в законности произвола личности» *(лк* 201). Более того, начаться этот процесс должен был бы с сомнения «в силе личности, в средствах ее» *(лк* 201). Типичен в этом отношении Звездич, о котором одна из героинь говорит:

...безнравственный, безбожный,

Себялюбивый, злой, — но слабый человек!

Звездич доволен тем, каков он. На самом деле, будь он натурой нравственной, то есть крепкой и цельной, он должен был бы понять слабость и бессмысленность произвола личности. Трезвый ум Звездича не помогает ему стать на правильный путь.

Более того, подобное умонастроение получает у Лермонтова дальнейшее развитие и углубление в образе Печорина, в котором Ап. Григорьев остроумно находит «смесь арбенинских беззаконий с светской холодностью и бессовестностию Звездича...» *(лк* 203). Печорин — существо двойственное, он — «поставленное на ходули бессилие личного произвола» *(лк* 203). «Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, — и так называемый *свет* ему поклонился...» *(лк* 203).

An. Григорьев казнит романтизм за превознесение личности, за отрыв от почвы, за неверие в идеалы. Он допускает, впрочем, что у Лермонтова бывали иногда здоровые порывы, но они не успели развиться. В целом поэзия и драматургия Лермонтова остаются для Григорьева выражением ненавистного ему духа отрицания. Он признает, что целая полоса русской жизни прошла под знаком такого миросозерцания, но он отвергает ее как чуждую общим целям жизни и в особенности русскому национальному духу. Его основа — не сомнения и отрицание, а поиски в самой жизни того положительного, что придает ей смысл и цену.

Художником, который на новом этапе русской жизни выразил эти положительные начала, по мнению Григорьева, был Островский.

Аполлон Григорьев одним из первых приметил его появление в литературе. В то время как другие критики видели в молодом писателе не более, чем мастера жанровых картин из быта купечества, Григорьев сразу распознал в нем художника нового направления, не только поднимавшегося над уровнем натуралистов-бытописателей, но принадлежавшего к принципиально другому

262

течению — к главному направлению русской литературы, к линии Пушкина и Гоголя.

Полный обзор всего, написанного Григорьевым, потребовал бы слишком много места, поэтому я остановлюсь на главных пунктах его трактовки творчества драматурга.

Понимание Островского связано у Григорьева со всем комплексом его мировоззрения и эстетики. Он для него — наиболее полное воплощение русского народа в литературе середины XIX века. Критик отнюдь не считает Островского безукоризненным мастером. Он отмечает в «Бедной невесте» «отсутствие экономии в плане, в постройке» (*лк* 59), говорит даже о «технической неудовлетворительности» (*лк* 64) пьесы. ««Бедность не порок» — самая смелая, хоть и не самая оконченная из драм Островского» (*с* 117). «Не так живи, как хочется» — «еще более смелая по мысли, широкая по содержанию, новая по характерам, и еще более небрежная по формам, или, лучше сказать, пренебрегающая формами» (*с* 117) пьеса.

По-видимому, Григорьев имеет в виду несоответствие драматургической композиции пьес Островского принятым тогда нормам. Добролюбов оказался несомненно прозорливее его, показав, что у Островского была своя драматургическая система, отличавшаяся от общепринятой. Но вопросы формы, как уже отмечалось, занимали Григорьева меньше, чем содержание пьес.

Самобытность таланта Островского, по определению Григорьева, выразилась: «и 1) в новости быта, выводимого поэтом; и 2) в новости отношений автора к действительности вообще, к изображаемому им быту и к типам из этого быта, в особенности; и 3) в новости манеры изображения; и 4) в новости языка, в его цветистости, особенности» *(лк* 389). Критика сумела понять и оценить новизну драматургического материала, но не поняла самого существенного в природе творчества Островского — миросозерцания, лежащего в основе его пьес. В первую очередь это относится к Добролюбову. Вся концепция творчества Островского у Григорьева направлена против взгляда на драматурга как критика «темного царства».

Ап. Григорьев не отрицает того, что Островский — враг самодурства. Но нельзя свести все богатое содержание пьес к одной идее. Беда концепции, считает Григорьев, в том, что в большинстве пьес идея протеста против самодурства вообще отсутствует, а если кто-то из персонажей выражает протест или подобие его, то сочувствие зрителей привлекается не к этим лицам. Так, в «Семейной картине» «правильное, народное сочувствие, нравственное и гражданское [...] не на стороне протестанток Матрены Савишны и Марии Антиповны» (*лк* 381). В «Свои люди сочтемся» «человеческое сожаление и сочувствие остается по ходу драмы за самодурами, а не за протестантами»... (*лк* 381). Правда, Григорьев считает, что это получилось непреднамеренно. В «Утре

263

молодого человека» «дело говорит самодур дядя, а не протестант племянник...» (там же). В «Бедной невесте» «мало сатирического» (там же). Нет критики самодурства, по мнению Григорьева, также в пьесах: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». Наконец, как считает Григорьев, «Гроза» более всего доказывает, что нельзя свести содержание пьес Островского к критике самодурства. В статье о «Горе от ума» Ап. Григорьев высказывает мнение, что «темный мир, мир без света, без нравственных корней, Островский изображает только в одной из своих драм — в «Доходном месте»» (*лк* 511).

Начав статью «После «Грозы» Островского» с решительного отрицания какого бы то ни было значения критики самодурства, Ап. Григорьев затем несколько изменил свою точку зрения. В новой статье, являвшейся продолжением предыдущей, критик пошел на компромисс. Островский, признает он, писатель двойственный. «Бедная невеста», «Не так живи, как хочется», ни в коей мере не подтверждают концепции Добролюбова о «темном царстве» и борьбе против самодуров. Но «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Не сошлись характером», «Воспитанница», «Гроза» дают некоторое основание для концепции «темного царства». Но она является односторонней, ибо сводит все творчество драматурга к идее, которая даже не составляет главного содержания в тех пьесах, где она имеется.

Характеризуя «Свои люди сочтемся», Ап. Григорьев дает этой пьесе определение, которое выражает понимание критиком природы всей драматургии Островского. Каждая пьеса его — «картина общества, отражение целого мира, в котором проглядывают многоразличные органические начала, а не одно самодурство» *(лк* 381). Вариант этой формулы дан в оценке «Бедность не порок» — «поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами» *(лк* 382).

«В чужом пиру похмелье» изображает самодурство, но этим не ограничивается содержание комедии. Ап. Григорьев находит в ней более важную, по его мнению, тему: «...отношения земщины к чуждому и неведомому ей официальному миру жизни» *(лк* 383), то есть столкновение патриархального уклада с государственностью, — мысль, несомненно заслуживающая внимания и обнаруживающая, что в некоторых отношениях социологическое чутье Григорьева было не менее острым, чем у Добролюбова.

Критик считает, что «В чужом лиру похмелье», «Доходное место», «Праздничный сон», «Не сошлись характером» — не сатиры. В основе их лежит горькое и трагическое «нашей таинственной и как тайна страшной, затерявшейся где-то и когда-то жизни» *(лк* 383). Посмотрим же, в чем видит Григорьев подлинную драму русской жизни. «Горькое и трагическое в судьбе тех, кого называет карасями Досужев «Доходного места», благороднейшая личность, которой практический ее героизм не указывает

264

иного средства жить самому и служить народу, как писать прошения со вставлением всех орнаментов. Горькое и трагическое в том, что «царь Фараон из моря выходит» и что «эта Литва — она к нам с неба упала». Горькое и трагическое в том, что ученье и грамота сливаются в представлении отупелой земщины с тем, что «отдали мальчика в ученье, а ему глаз и выкололи», — ,в том, что земщина, в лице глупого мужика Кита Китыча, предполагает в Сахаре Сахаровиче власть и силу написать такое прошение, по которому можно троих человек в Сибирь сослать, и в лице умного мужа Неусдепова — справедливо боится всего, что не она, земщина; в наивном письме Серафимы Карповны к мужу: «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? Тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег, — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы». Вот в чем истинно горькое и закулисно-трагическое этого мира, а не в самодурстве. Самодурство — это только накипь, пена, комический отсадок; оно, разумеется, изображается поэтом комически, — да как же иначе его и изображать? — но не оно — ключ к его созданиям» (*лк* 383 — 384).

Эта долгая тирада полна важного смысла. В метафорической форме Ап. Григорьев выражает скорбь по поводу того, что патриархальный мир, который мог бы стать основой здоровой жизни, погряз в невежестве и бесконечно отстал в своем духовном развитии. Но не лучше и современная цивилизация, представленная государством, от которой людям нет никакого тепла, так бездушна она, хотя иные по наивности еще верят в нее. И не несет людям никакого светлого будущего нарождающийся буржуазный мир, с его всесильной властью денег. Вот в чем запуталась Русь, и вот почему для Григорьева Островский не сатирик, а художник, задевший тайные струны трагизма русской жизни. Значит ли это, что в ней нет ничего светлого? В народной жизни есть и другие лады, вселяющие надежду. Они получили выражение в образах, несущих в своих душах любовь и свет. Критик призывает вспомнить «энергическую натуру Нади, страстно-трагическую задачу личности Катерины, высокое лицо Кулигина, Грушу, от которой так и пышет жизнию и способностью жить с женским достоинством — в «Не так живи, как хочется», старика Агафона в той же драме, с его безграничною, какой-то пантеистическою, даже на тварь простирающеюся любовию» (*лк* 384).

Ап. Григорьев решительно отвергает определение Островского как сатирика. Оно слишком узко и неполно, а главное, не выражает существенного содержания пьес Островского, ограничиваясь их поверхностными чертами. Островский — «народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не «самодурство», а «народность». Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений» (*лк* 384).

265

В ходе дальнейшего рассуждения Григорьев поясняет, что он «под народностию в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» *(лк* 397). Народность Островского следует понимать в самом широком смысле. Художник выразил в своих произведениях народное, то есть национальное, миросозерцание. Мы помним, что не предметом определяется миросозерцание писателя, а его взглядом на него. Поэтому Григорьев решительно отгораживает Островского от бытописателей, поверхностно рисующих город и деревню, но не знающих истинно народной жизни (Д. Григорович, И. Панаев, С. Максимов и А. Потехин). Дело не в том, что Островский изображает народный быт в узком смысле слова, быт «неразвитых» слоев общества, а в том, что его взгляд на него есть взгляд общенародного писателя. «Поэт — учитель народа только тогда, когда он судит и рядит жизнь во имя идеалов, — жизни самой присущих, а не им, поэтом, сочиненных» (*лк* 373). Именно таков Островский. Он выражает новый этап русской жизни, что обнаруживается при сравнении его с Гоголем. Гоголь был художником двойственным, раздираемым сомнениями, противоречиями. Островский — органичен в том смысле, в каком понимает это слово Григорьев. Он слит с народом, с тем, что составляет лучшее в народном миропонимании.

Критики-публицисты всегда ищут в произведении только то, что помогает им разъяснить их собственную точку зрения; при всех благих намерениях они «в художественном произведении следят, да и могут следить только ту жизнь, которую видят с известных точек, а не ту, которая в нем, если оно есть истинно художественное произведение, просвечивает со всем своим многообъемлющим и в отношении к теориям чисто ироническим смыслом. Художество, как дело синтетическое, дело того, что называется вдохновением, захватывает жизнь гораздо шире всякой теории, так что теория сравнительно с ним остается всегда назади» *(лк* 372). Но это не означает отсутствия у художника взгляда на жизнь. Его миросозерцание, выражаемое средствами искусства, органически впитывает то, что составляет глубочайшие основы народной жизни.

Народность и художественность сливаются у Островского. «Островский прежде всего драматург: ведь он создает свои типы не для г. [Добролю]бова, автора статей о «Темном царстве», — не для вас, не для меня, не для кого-нибудь, а для массы...» *(лк* 373). An. Григорьев называет «массою, чувством массы, то, что в известную минуту сказывается невольным общим настроением, вопреки частному и личному, сознательному или бессознательному настроению в вас, во мне, даже в г. [Добролю]бове — наравне с купцом из Апраксина ряда. Это что-то, сказывающееся в нас как нечто физиологическое, простое, неразложимое, мы можем подавлять в себе разве только фанатизмом теории» *(лк* 373).

266

Итак, он был убежден, что как драматург Островский объективен, отражая разные стороны жизни, противоречия и конфликты действительности. Как художник он поднимается выше интересов одной какой-либо части общества. Он выражает не точку зрения одного из борющихся на сцене лагерей, а, создавая картину жизни, показывает отношение всех участников драмы к конфликту как их отношение к жизненному идеалу. Этот идеал имеет общечеловеческий характер. В произведении искусства добро и зло предстают в своем ясном виде. Реакция зрителя драмы должна быть прежде всего человеческой. Истинное искусство покоряет всех, независимо от их взглядов. Миросозерцание народное и общечеловеческое, воздействующее через искусство, сильнее любых отвлеченных теорий, прилагаемых к жизни.

Ап. Григорьев постоянно подчеркивал, что в творчестве Островского широкий взгляд на мир сочетается с выражением ценностей, имеющих общечеловеческий характер. Это может создать впечатление, будто сам он отстаивал если и не консервативное, то статичное искусство. В какой-то мере так оно и было до последних лет деятельности критика. В 1861 году он опубликовал статью «Искусство и нравственность», в которой наряду с положениями, известными ранее, высказал и новые.

50-е годы, по определению Григорьева, были отмечены в литературе реакцией на отрицательное направление, которое, в частности, особенно усиленно нападало на семейные отношения. Критик знал, что его читатели помнят, как в 40-е годы борьба за преобразование общественных отношений часто проводилась в форме критики семейного быта. Удобным средством оказались романы и теории Жорж Санд. Всем было известно, что принципы утопического социализма и критику старого социального строя она сочетала с утверждением свободы полов и критикой буржуазного брака. Поэтому вопрос о семейных отношениях имел значение широкое и, если угодно, символическое.

Ап. Григорьев писал: «В пятидесятых годах началась реакция. Литература в лице новых, свежих деятелей принялась за спокойное, нераздраженное, объективное изображение быта и действительности... Как всегда бывает при реакциях, обнаружилось даже сочувствие к тому, что отрицалось прежним направлением. Семейное начало стали даже поэтизировать — и что ни говорил нам даровитый г. [Добролю]бов в своей статье о «темном царстве» — Островский в средней полосе своей художнической деятельности, то есть начиная с «Бедной невесты» и кончая драмой «Не так живи, как хочется», — решительно поэтизировал семейные и земские начала в противоположность началам тревоги и брожения...» *(лк* 418). Такими были не только позиции Островского, но и Григорьева, который позднее охотно в этом признавался, отмечая, что на апологии патриархальности не остановилось развитие ни Островского, ни его самого. Уже тогда, говорит Григорьев, отмечали, что патриархальность имела застойный

267

характер и не могла стать основой движения общества вперед. Прямо ссылаясь на пьесы Островского, Григорьев показывает безысходность финалов некоторых пьес и характеризует обрисованную в них жизнь резкими словами: «Тина, тина — в которой асе глохнет без развития или развивается нескладно и дико!...» *(лк* 419).

An. Григорьев иногда пересматривал некоторые свои ранние оценки. Он спорил с Добролюбовым о темном царстве. А позднее он же писал, что Островский обратился «к отрицательной манере в «Чужом пиру похмелье» и в «Доходном месте» без малейшей злости, но с полною искренностью тронул сонное болото в «Праздничном сне» и в «Не сошлись характером», показал нам невообразимые уму человеческому понятия, позорные для чувства человеческого взгляда на жизнь, на честь, на любовь и женщину» *(лк* 419). Григорьев категорически отрицал «сатиру», «отрицательное направление» в «Грозе». Но позднее он признал уже не только наличие социально-критических мотивов в названных пьесах Островского, — для него стало очевидным, что за объективным изображением «нравственных», а по существу социальных пороков должен последовать протест. «И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства [...], — этот протест разразился смело «Грозою»» *(лк* 419).

Патриархальная нравственность проявила себя в домострое Кабанихи, в «семейной патриархии» (как называет это Ап. Григорьев) Дикого. Защищать ее никак нельзя было. Островский так честно поставил проблему, что ответ на нее мог быть один: оправдания этому миру нет и не может быть. Прежний сторонник органичности и враг «отрицательных» направлений литературы теперь становится в позицию защитника права на протест. Островского, пишет он, обвиняют в безнравственности именно те, кто поддерживает безнравственный уклад жизни. «Всякий протест страшен приверженцам существующего, но в особенности страшен он, когда облекается в художественные формы. Протест свидетельствует всегда о застарелости какого-либо факта и о существовании для сознания иного бога...» *(лк* 420).

«Дух смирения» в литературе 50-х годов означал вовсе не то, чего хотели сторонники существующего строя. Он отнюдь не означал ни примирения с мерзостями жизни, ни покорности «условной нравственности», то есть бесчеловечному порядку вещей. Ни Островский, ни Тургенев (в «Дворянском гнезде»), смиряясь перед народной правдой, не превращались в рабов реакционного самодержавия. Они лишь искали спасения в этой народной правде от ужасов самовластья. Таково было настроение не только писателей, но и тех кругов российской общественности, которые стояли за ними.

Пора смиреномудрия породила прекрасные человеческие типы: тургеневскую Лизу, старика Багрова, Русакова из пьесы Островского. То были люди идеалов. Но время изменилось. Это

268

не означает, что образы этого прекрасного прошлого утратили ценность. «Идеалы и останутся идеалами, — пишет Ап. Григорьев. — ... Но от этого, самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя [...] иначе погрязнешь в тине» *(лк* 420).

Говоря о переменах в общественных настроениях, Ап. Григорьев не умолчал о том, что недавно он защищал иные взгляды и не допускал идеи протеста. Он был честным литератором, из тех, кто создавал лучшие традиции русской интеллигенции. Подобно Белинскому, он был искателем истины, а не пророком, заранее предвидевшим ход событий. Истина была ему важнее самолюбия, поэтому он не стыдился признания своих ошибок и изменения взглядов. Он не скрыл, что действительность заставила его по-новому взглянуть на вещи и что это обошлось ему «довольно недешево, потому что нелегко вообще расставаться с служением каким бы то ни было идолам» *(лк* 420). В таких случаях, однако, всегда остаются люди, сохраняющие верность заблуждениям — из выгоды, из ложного самолюбия или из тупости. Григорьев отмахнулся от них: «О недобросовестно мыслящих, о привилегированных жрецах кумиров и о нездравомыслящих, запуганных кумирами до потемнения сознания, — говорить нечего» *(лк* 420 — 421). И верно — такие не двигают мысль, не способствуют развитию общества, а тормозят его.

«Жрецы постоянно желают воротить мысль назад по той простой причине, что назади у них есть теплый и почетный угол» *(лк* 421). Есть еще мещанство — «нравственное мещанство», как называл его Григорьев, — оно пугливо, из чувства самосохранения предпочитает держаться за полы жреческих одежд. Но не таков народ. Масса, инстинктивно верящая в жизнь, стремится вперед, Мыслитель, писатель, критик должны чувствовать биение пульса народной жизни. Критик сознавал, что не абстрактные доводы разума, а нечто новое, появившееся в жизни и в сознании народа, делает необходимым по-новому осмыслить свое миропонимание. Григорьев не стал революционером-шестидесятником, но он перестал защищать смирение и «покорность перед правдой народной жизни», потому что сама эта народная правда становилась мятежной. Как писал сам Ап. Григорьев, «засвидетельствовать правду всякого факта нравственного и идти от него дальше, идти вперед, способны только те, кто, стремясь к новым берегам, смело сжигают за собою корабли, — да, простодушное, тысячеголовое дитя, называемое массою, по инстинктивному чувству идущее неуклонно и неутомимо вперед» *(лк* 421).

Д. И. ПИСАРЕВ ОБ ОСТРОВСКОМ

РАЗРУШЕНИЕ ЭСТЕТИКИ

Радикальный разночинец Д. И. Писарев не был таким революционером, как Чернышевский. Решительно не приемля самодержавно-помещичий строй, он считал, что в России нет условий для революционных перемен. Но это отнюдь не означало примирения Писарева с действительностью. Однако все бунты Писарева ограничивались сферой умозрений и идеологии, он стремился разрушить те представления о мире, которые находил отсталыми, не соответствующими требованиям прогресса.

В 1864 году он опубликовал статью «Разрушение эстетики», в которой выразил свое отношение к искусству. Писарев утверждал, что намерен продолжить дело, начатое Чернышевским в «Эстетических отношениях искусства к действительности», полагая, что Чернышевский не довел до конца критику умозрительной эстетики.

Он принял положение Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь». Ему нравилось, что в этом определении совершенно исчезает общепринятое представление об идеальной красоте. Писарев вполне согласен с Чернышевским и в его расширительном понимании красоты: «...всякий вполне здоровый и нормально развивающийся человек прекрасен; все, что не изуродовано в большей или меньшей степени, то прекрасно» (III, 422)1. Люди, не отличающиеся красотой внешности, тем не менее становились полезными для общества, а иные из них даже достигли величия. Внешность не играет решающей роли и в любви, ведь любят не одних только красивых. «Чем дольше человечество живет на свете и чем умнее оно становится, тем равнодушнее оно относится к чистой красоте и тем сильнее оно дорожит теми атрибутами человеческой личности, которые сами по себе составляют деятельную силу и реальное благо» (III, 422).

Писарев не отождествляет поэзию и литературу. Поэзией он считает все, в чем господствует фантазия, воображение. В литературе тоже немало поэтического, понимаемого в таком смысле. Но собственно литература занимается действительностью. Впрочем, и она не едина. Писарев различает два типа произведений. В одних содержание составляет по преимуществу изложение взглядов и стремлений авторов. В отличие от таких романов, «хорошие произведения представляют нам характеры и образы» (I, 110). Из объективных описаний можно вывести суждения о

1 *Д. И. Писарев.* Собр. соч. в 4-х томах. М., 1955 — 1956.

270

том, какова реальная жизнь, и такого рода литературе Писарев отдает явное предпочтение, хотя не отрицает за писателями права выражать в художественной форме свои взгляды. Понятия, существующие в обществе, тоже достойны внимания, если мы хотим понять данное общество всесторонне. Но взгляды — производное от действительности, к которой в первую очередь должен быть прикован взгляд писателя.

Писарев особенно ценит в литературе типичность, благодаря которой писатель достигает обобщения важных явлений бытия общества. Из всего, созданного литературой его времени, Писарев больше всего ценил образ Базарова в «Отцах и детях», потому что в тургеневском персонаже он нашел отражение общественной тенденции, которая ему самому была особенно близка. Базаров для Писарева — воплощение нового человеческого типа, с ним критик связывал надежду на прогресс и обновление русской жизни.

Характерные черты «новых людей», как назвал их Писарев, определены им в статье «Мыслящий пролетариат»:

«I. Новые люди пристрастились к общеполезному труду.

II. Личная польза новых людей совпадает с общею пользою, и эгоизм их вмещает в себе самую широкую любовь к человечеству.

III. Ум новых людей находится в самой полной гармонии с их чувством, потому что ни ум, ни чувство их не искажены хроническою враждою против остальных людей» (IV, 25).

Эти черты новых людей стали для Писарева критериями, которыми он мерил образы и типы, созданные литературой.

«МОТИВЫ РУССКОЙ ДРАМЫ»

Так называется единственная статья Писарева, посвященная вопросам драматургии. Ее основной смысл — полемика против добролюбовской трактовки «Грозы». В 1864 году, когда появилась статья, прошло три года с тех пор, как была впервые сыграна драма Островского и уже отшумела критическая буря, возникшая по поводу пьесы.

Почему же Писарев вернулся к теме, казалось бы, исчерпанной?

О драме Островского как художественном произведении в статье Писарева ничего не говорится. Более того, хотя статья занимает два печатных листа, разбора пьесы в ней нет. Напомнив кратко содержание драмы, Писарев берет образ героини и, отталкиваясь от него, пускается в рассуждения общего характера. В этих рассуждениях и состоит содержание статьи. Смысл их чрезвычайно глубок. При внимательном подходе статья Писарева оказывается документом большого общественного значения, ибо, рассматривая драму Островского, он под новым углом зре-

271

ния производит пересмотр позиций всей русской революционной демократии.

Нельзя сетовать на то, что собственно драматургические вопросы занимают в статье незначительное место. Ведь и Добролюбов, автор лучшей статьи о «Грозе», решал в статье не столько художественные, сколько общественные проблемы. Именно поэтому Писарев вступил в полемику не с другими критиками, писавшими о «Грозе», а с Добролюбовым.

Как и в других случаях, когда Писарев полемизировал с вождями русской революционной демократии, он и в данной статье подчеркивает, что в самом главном и наиболее существенном он с ними согласен — в решительном неприятии существующего общественно-политического строя России. Поэтому Писарев начинает статью с признания того, что Добролюбов был прав в своем осуждении «темного царства». «Пока будут существовать явления «темного царства» и пока патриотическая мечтательность будет смотреть на них сквозь пальцы, до тех пор нам постоянно придется напоминать читающему обществу верные и живые идеи Добролюбова о нашей семейной жизни» (II, 366). Как в статье Добролюбова, так и в статье Писарева речь могла идти только о «семейной жизни», но читателю 1860-х годов не требовалось искушенности, чтобы понять, о какой, собственно, жизни на, самом деле шла речь.

Писарев заодно с Добролюбовым в осуждении «темного царства», но расходится он с ним в оценке «Грозы» как произведения, будто бы отражающего появление «светлого луча в темном царстве». Статья Добролюбова под этим названием, по мнению Писарева, «была ошибкою» (II, 366). Добролюбов «увлекся симпатиею к характеру Катерины и принял ее личность за светлое явление» (II, 366 — 367). Писарев, обычно быстро откликавшийся на злобу дня, выступил с возражениями на статью Добролюбова лишь три года спустя; какой смысл был в споре с мнением, высказанным несколько лет назад?

Эта статья о «Грозе» — отнюдь не запоздалая реакция критика, а выражение новой позиции, занятой Писаревым в результате изменения общественно-политической ситуации в России.

Если до 1862 года социальный протест и революционные настроения шли по восходящей, то с 1864 года намечается явный спад общественных движений. Произошло это не потому, что они исчерпали себя, а потому, что реакция ответила на них репрессиями. Жестокие подавления крестьянских бунтов и кровавая расправа над польскими повстанцами сопровождались ограничениями печатного слова и преследованием передовых деятелей. Был сослан на каторгу Чернышевский, а Писарев подвергся в 1863 году заточению в Петропавловскую крепость.

Но он не пал духом. Он добился возможности работать в заключении и посылал на волю статью за статьей. Направление

272

его мысли приняло теперь еще более ярко выраженный «реалистический» характер, — в том смысле, в каком он понимал это слово. Реализм Писарева проявляется в трезвой оценке создавшегося положения. Революционное движение было подавлено. Рассчитывать на вспышку всенародной крестьянской войны в ближайшее время не приходилось. Публицистика и критические статьи Писарева свидетельствуют о том, что даже в самых неблагоприятных условиях он намерен был продолжать борьбу. При этом он был движим не романтическим упорством и чувством отчаяния. Трезво оценив обстановку, Писарев пришел к выводу, что никакие репрессии не остановят прогрессивного движения страны. Только прогресс в данное время не принимал форму непосредственного революционного переворота, а совершался мирно и эволюционно в тех областях жизни, где он был неизбежен, — в культуре, образовании, науке, в развитии практической деятельности, имевшей целью увеличение материальных благ. Переводя суждения Писарева на язык более позднего времени, можно сказать, что он возлагал главные надежды на развитие индустриализации и демократических элементов русской жизни. Не революционные порывы, а практическая деятельность на поприщах, имеющих практическое значение, может привести к обновлению всего жизненного уклада страны.

В свете этих идей раскрывается и подлинный смысл статьи «Мотивы русской драмы». Речь, конечно, идет не о смысле драмы Островского и даже не о характере Катерины, хотя ей в статье уделено больше внимания, чем всей пьесе в целом. Писарев намекает читателю, чтобы он не заблуждался на счет того, затем понадобилось ему писать сейчас о данной теме. «Очень нужно в самом деле драму, написанную с лишком три года тому назад, разбирать для того, чтобы показать публике, каким образом Добролюбов ошибся в оценке женского характера, — пишет Писарев, и тут же поясняет: — но тут дело идет об общих вопросах нашей жизни, а о таких вопросах говорить всегда удобно...» (II, 371).

В чем же состоит «ошибка» Добролюбова? Писарев считает, что Добролюбов, собрав разные положительные черты личности Катерины, составил из них «идеальный образ, увидел вследствие этого «луч света в темном царстве» и, как человек, полный любви, обрадовался этому лучу чистою и святою радостью гражданина и поэта» (II, 368). На самом же деле Добролюбов создал всего лишь «привлекательную иллюзию» (там же). Трезвому реалисту Писареву не свойственно увлекаться никакими иллюзиями, и он доказывает, что по данным, разбросанным в пьесе Островского, Катерину никак нельзя счесть героиней.

Читателям 1860-х годов было очевидно, что для Добролюбова образ Катерины был художественным символом пробуждения протеста в народной массе. Даже в «темном царстве», казалось Добролюбову, стали проявляться бунтарские настроения, и он видел в этом залог грядущего всенародного возмущения.

273

Когда Добролюбов писал свою вторую статью об Островском, основания для таких надежд были. Писарев выступил против Добролюбова тогда, когда почва для радужных ожиданий исчезла. Вот почему Писарев начинает статью «Мотивы русской драмы» с категорического утверждения: «...ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в «темном царстве» патриархальной русской семьи, выведенной на сцену в драме Островского» (II, 367). «Патриархальная семья» здесь упомянута для маскировки. Речь идет, конечно, не о семье, а обо всем строе жизни страны. По мнению Писарева, природа «темного царства» такова, что в нем не могут возникнуть силы, необходимые для слома существующей общественной системы.

Характер Катерины таков, что она не может стать человеком, способствующим обновлению жизни. Не ей сломить «темное царство». Характер и поведение героини «Грозы» противоречивы: «...она ежеминутно кидается из одной крайности в другую; она сегодня раскаивается в том, что делала вчера, и между тем сама не знает, что будет делать завтра; она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь и жизнь других людей; наконец, перепутавши все, что было у нее под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым средством, самоубийством, да еще таким самоубийством, которое является совершенно неожиданно для нее самой» (II, 370 — 371).

Когда Писарев хотел скомпрометировать тот или иной литературный образ и связанные с ним идейные понятия, он писал о нем в насмешливо-пародийном тоне. Как он умел это делать, лучше всего видно в его разборе образов Татьяны и Евгения Онегина. Характеристику Катерины Писарев произвел таким же образом. Он лишил Катерину всего того, что как раз и свидетельствовало о ее духовном росте. Конечно, она колебалась, в ней происходила борьба вековечных понятий, воспитанных средой, и тех стремлений личности, которые приходили в столкновение с домостроевской моралью. Добролюбов справедливо усмотрел в душевной борьбе Катерины ростки новой психологии. Реалисту Писареву, относящемуся с презрением к «психологии», душевная драма героини «Грозы» представляется несущественной и неинтересной.

Если говорить только о пьесе Островского, то критика Писарева неточна и, главное, несправедлива. Но он сам дал понять, что сущность дела не в том, как толковать характер героини. Дискуссия о Катерине — замаскированное обсуждение вопроса о революционных потенциях русского народа. Катерина, по мнению Писарева, плоть от плоти «темного царства». Протест патриархального крестьянства так же смутен и стихиен, как жалкий бунт Катерины. Он не пошатнет темного царства и способен привести лишь к гибели тех, кто восстанет на него. Для того чтобы уничтожить темное царство, необходимо создать силу, способную противостоять ему. «Новые люди», о которых с таким воодушев-

274

лением писал Писарев, и были такой силой. Они свободны от пороков и слабостей, рождаемых темным царством.

Писарев категорически отказывается видеть в стихийном бунте Катерины светлое явление. Он поясняет свою точку зрения историческим принципом. «В истории, — считает он, — явление может быть названо светлым или темным не потому, что оно нравится или не нравится историку, а потому, что оно ускоряет или задерживает развитие человеческого благосостояния. В истории нет бесплодно-светлых явлений; что бесплодно, то не светло, — на то не стоит совсем обращать внимания...» (II, 374). Мнение Писарева неосновательно, потому что оно предполагает, будто плоды того или иного исторического движения должны появиться немедленно. Между тем история полна случаев, когда исторически прогрессивные движения были подавлены, но тем не менее влияние их было длительным и глубоким. Писареву незачем было бы далеко ходить за примерами — достаточно вспомнить декабристов, давших стимул развитию революционных настроений в России и после того, как они были разгромлены.

В этой статье Писарев излагает свое кредо как критика, и его необходимо привести в подлинном виде. «...Вместо того, чтобы плакать над несчастиями героев и героинь, вместо того, чтобы сочувствовать одному, негодовать против другого, восхищаться третьим, лезть на стены по поводу четвертого, критик должен сначала проплакаться и пробесноваться про себя, а потом, вступая в разговор с публикою, должен обстоятельно и рассудительно сообщить ей свои размышления о причинах тех явлений, которые вызывают в жизни слезы, сочувствие, негодование или восторги. Он должен объяснить явления, а не воспевать их; он должен анализировать, а не лицедействовать. Это будет более полезно и менее раздирательно» (II, 373 — 374).

Отвергая сентиментальность и слезливую чувствительность, Писарев отрицает и понятие трагического. Непременный элемент трагедии — страдание. Писарев не жалеет сарказмов, когда он обращается к этой теме. Есть только один случай, когда он приемлет сочувствие страдающим — «когда оно побуждает вас, в сфере практической деятельности, заступиться за несчастного или облегчить его страдание» (II, 384). Но для выяснения истины эмоциональный подход не годится. Отсюда чудовищно звучащее утверждение Писарева: «...если вы, в области теоретической мысли, рассуждаете об общих причинах разных специфических страданий, то вы непременно должны относиться к страдальцам также равнодушно, как и к мучителям, вы не должны сочувствовать ни Катерине, ни Кабанихе, потому что в противном случае в ваш анализ ворвется лирический элемент, который перепутает все ваше рассуждение» (там же).

Мы помним, что Чернышевский отвергал трагическую вину и считал сущностью трагического ужасное в жизни. Писарев идет

275

дальше. Он отвергает не только принцип трагической вины, но и эстетизацию страдания. Трагедия придает страданию эстетически приемлемый характер, тогда как Писареву глубоко чуждо воспевание несчастий. Ничего светлого и возвышенного он не находит в страдающем герое или героине. «Вы должны считать светлым явлением только то, что в большей или меньшей степени может содействовать прекращению или облегчению страдания; а если вы расчувствуетесь, то вы назовете лучом света — или самую способность страдать, или ослиную кротость страдальца, или нелепые порывы его бессильного отчаяния, или вообще что-нибудь такое [...] И выйдет, что вы не скажете ни одного дельного слова, а только обольете читателя ароматом вашей чувствительности...» (II, 384).

Писарев отказывается видеть трагизм в судьбе Катерины. Он вообще считает, что современная драма неправомерно придает возвышенность событиям и характерам, в которых на самом деле нет никакого величия. И писатели и критики следуют старозаветным эстетическим понятиям. «Эстетики помнят, что герой умирает в трагедии насильственною смертью; они знают, что трагедия непременно должна производить впечатление возвышенное, что она может возбуждать ужас, но не презрение, и что несчастный герой должен приковывать к себе внимание и сочувствие зрителей» (11,389).

Писарев напоминает, что эти понятия о трагедии возникли в давние времена, восходят к Аристотелю и — в более близкую эпоху — к Буало. Хотя нынешние авторы считают необходимым посмеиваться над старыми эстетическими теориями, тем не менее устаревшие понятия все еще продолжают служить им эстетическим мерилом и именно на основании их выносятся суждения о произведениях современной драматической литературы. Прикладывать понятия эстетики Аристотеля и Буало к современной драме нелепо, ибо не существует вечных законов искусства. Жизнь развивается, и вслед за переменами в действительности происходит смена взглядов и понятий. Новая психология рождает новые формы восприятия произведений искусства. В частности, это сказывается на отношении к трагическому. С точки зрения трезвого реализма или, — как определил свою позицию Писарев, — с точки зрения натурализма, — то, что все еще принято считать трагичным, на самом деле вызывает у современного передового человека совсем иную реакцию. «Эстетикам и в голову не приходит, что трагическое происшествие почти всегда бывает так же глупо, как и комическое, и что глупость может составлять единственную пружину разнообразнейших драматических коллизий» (11,389).

Одним махом Писарев опрокидывает многовековую концепцию трагического. Смелый и парадоксальный вывод опирается на все предыдущие построения критика-мыслителя. Если стать на точку зрения Писарева, то отрицание трагического является

276

естественным следствием всех известных нам положений его теории.

Отвергая эмоциональность в отношении всех насущных жизненных вопросов, Писарев уничтожает не только трагическое, но и комическое. Высказав возражение против восхищения трагизмом, Писарев столь же решительно разделывается и со стихией смешного: «Я так же мало понимаю смех при виде наших комических глупостей, как и возвышенные чувства при виде наших трагических пошлостей...» (II, 390). И немного далее: «...все наши треволнения и драматические коллизии обусловливаются исключительно слабостью нашей мысли и отсутствием самых необходимых знаний, т. е., говоря короче, глупостью и невежеством» (там же).

Что и говорить, необыкновенный взгляд на сущность трагического и комического! Отбросив эмоциональный подход к искусству, рассматривая его лишь «как сырые материалы, как образчики наших нравов» (там же), Писарев требует бесстрастного рассмотрения трагедий и комедий жизни. Все они представляются ему результатом неразумного устройства жизни и неразумности людей, подчиняющихся глупым законам, господствующим в обществе. Как новый Эразм, Писарев осуждает все, что не соответствует требованиям разума. «Жестокость семейного деспота, фанатизм старой ханжи, несчастная любовь девушки к негодяю, кротость терпеливой жертвы семейного самовластия, порывы отчаяния, ревность, корыстолюбие, мошенничество, буйный разгул, воспитательная розга, воспитательная ласка, тихая мечтательность, восторженная чувствительность (вот это и есть «мотивы русской драмы», составляющие, кстати сказать, перечень сюжетов, тем и образов, особенно частых и рельефных у Островского. *— А.* *А.) —* вся эта пестрая смесь чувств, качеств и поступков, возбуждающих в груди пламенного эстетика целую бурю высоких ощущений, вся эта смесь сводится, по моему мнению, к одному общему источнику, который, сколько мне кажется, не может возбуждать в нас ровно никаких ощущений, ни высоких, ни низких. Все это различные проявления неисчерпаемой глупости» (II, 390).

Крайняя резкость, с какой Писарев отверг понятия трагического и комического, может вызвать отрицательное отношение к высказанным им взглядам. И трагическое, и комическое слишком очевидная реальность, чтобы с ними можно было разделаться так легко, как это позволял себе Писарев. Но если мы подойдем к высказываниям критика только с такой точки зрения, то не заметим зародышей идей, оказавшихся очень важными в последующем развитии литературы и драмы.

Во времена Писарева происходил перелом, выспренний трагизм действительно начал исчезать из литературы. Ужасное продолжало волновать писателей, но они искали и находили новые художественные формы для выражения жизненных драм. В ча-

277

стности, одним из создателей этих новых форм был Островский, что глубоко определил Добролюбов, назвавший жанр его драм «пьесами жизни». В порыве отрицания традиционных форм, которые изжили себя, Писарев недостаточно распознал трансформацию старых художественных форм, происходившую у него на глазах. Произошло это оттого, что критик смотрел еще дальше вперед.

Я позволю себе высказать предположение, что концепция Писарева нашла наиболее полное воплощение в творчестве зрелого Чехова. Именно этот художник, поднявшись над традиционными представлениями о трагическом и комическом, как в прозе, так и в драматургии создал произведения, в наибольшей степени приближающиеся к тому, как понимал драмы и комедии жизни Писарев.

Беспощадный приговор Писарева не означает признания безысходности жизни. Вера в возможность прогресса составляет глубокое убеждение критика. Писарев обозревал деятельные силы русского общества в поисках тех, кто может обновить жизнь, осуществить прогресс.

Господствующий строй подавлял развитие человеческих способностей. «Воспитание палкой» создавало таких людей, которых Писарев называет «карликами» (II, 379). У карлика «ум разовьется настолько, насколько это необходимо для того, чтобы обделывать практические делишки: там надуть, тут поклониться в пояс, здесь прижать, в другом месте в амбицию вломиться, в третьем — добрым малым прикинуться...» (II, 379). Механика ума такого карлика проста, она создана приспособлением к рабским условиям. Карлик «надует [...] десять раз, проведет и выведет, будет лгать и вывертываться, будет постоянно обходить препятствия, на которые постоянно будет натыкаться; но обдумать заранее план действий, рассчитать вероятности успеха, предусмотреть и устранить препятствия заблаговременно, словом, связать в голове длинный ряд мыслей, логически вытекающих одна из другой, — этого вы от нашего субъекта не ждите. Умственного творчества вы в нем также не найдете [...], знаний у нашего карлика нет никаких...» (II, 379 — 380).

Если «воспитание палкой» производит карликов, то «воспитание лаской» порождает людей, которых Писарев называет «вечными детьми». Они с детства не знают жизненных трудностей, воспитание не готовит их к преодолению препятствий.

Характерная особенность вечных детей — бесцельная игра ума, склонность к фантазиям, «проявление мозговой силы, не пристроенной к делу» (II, 388). Едва ли мы ошибемся, предположив, что такими вечными детьми в представлении Писарева были все образы «лишних людей», созданные русскими писателями первой половины XIX века, вплоть до беспокойных идеалистов, вроде Рудина, и вялых мечтателей наподобие Обломова.

278

Оценивая оба противоположных типа — карликов и вечных детей, Писарев осуждает и тех и других: «Первые делают зло активное, вторые — пассивное; первые больше мучают других, чем страдают сами, вторые более страдают сами, чем мучают других» (II, 388). И далее Писарев высказывает мнение, показывающее, как понимает природу трагического и комического реалист, являющийся единомышленником Базарова: «По милости карликов наша жизнь изобилует грязными и глупыми комедиями, которые разыгрываются каждый день, в каждом семействе, при всех сделках и отношениях между людьми; по милости вечных детей эти грязные комедии иногда заканчиваются глупыми трагическими развязками» (11,389).

Писарев решительно настаивает на том, что трагизм имеет своей причиной глупость. Поэтому он отказывается видеть в Катерине не только «луч света», но и вообще сколько-нибудь разумное существо. «...Русская Офелия, Катерина, совершив множество глупостей, бросается в воду и делает, таким образом, последнюю и величайшую нелепость» (II, 394). В другой пьесе Островского, «Грех да беда на кого не живет», «русский Отелло, Краснов, во все время драмы ведет себя довольно сносно, а потом сдуру зарезывает свою жену, очень ничтожную бабенку, на которую и сердиться не стоило. Может быть, русская Офелия ничем не хуже настоящей, и, может быть, Краснов ни в чем не уступит венецианскому мавру, но это ничего не доказывает: глупости могли так же удобно совершаться в Дании и в Италии, как и в России; а что в средние века они совершались гораздо чаще и были гораздо крупнее, чем в наше время, это уже не подлежит никакому сомнению; но средневековым людям и даже Шекспиру было еще извинительно принимать большие человеческие глупости за великие явления природы, а нам, людям XIX столетия, пора уже называть вещи их настоящими именами» (II, 391), в данном случае — глупостью.

Как видим, достается не только Островскому, но и Шекспиру. Рационалисту Писареву трагедии Офелии и Отелло представляются следствиями такого же неразумия, как и поведение Катерины и Краснова. Этот первый, сравнительно робкий, выпад против Шекспира явился предвестием более грозной атаки на великого мастера трагедии. Мне не встречалось в литературе о Л. Толстом упоминание о Писареве в данной связи. Едва ли, однако, Толстой не знал статьи Писарева. Правда, Толстой пошел неизмеримо дальше в отрицании Шекспира, правда и то, что он нашел для этой цели свои аргументы, но первую брешь в почитании Шекспира пробил ниспровергатель авторитетов Писарев.

Отрицательно судил Писарев и о других драматических произведениях Островского. Он пародийно излагает содержание пьесы «Тяжелые дни», заявляя, что из нее вышел бы премиленький водевиль, если бы ее украсить куплетами. Об исторической пьесе Островского «Козьма Минин» Писарев сказал, что она ничем не

279

отличается от пьесы Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». И Кукольник и Островский создали пьесы наподобие лубков: «...на первом плане огромный генерал сидит на лошади и машет каким-нибудь дрекольем; потом — клубы пыли или дыма, — что именно не разберешь; потом за клубами крошечные солдатики, поставленные на картину только для того, чтобы показать наглядно, как велик полковой командир и как малы в сравнении с ним нижние чины. Так у г. Островского на первом плане колоссальный Минин, за ним его страдания наяву и видения во сне, а совсем назади два-три карапузика изображают русский народ, спасающий отечество. По-настоящему, следовало б всю картину перевернуть, потому что в нашей истории Минин, а во французской — Иоанна д’Арк понятны только как продукты сильнейшего народного воодушевления» (II, 395). Независимо от того, насколько справедлив отзыв Писарева об исторической драме Островского, для нас представляет интерес мысль Писарева о решающей роли народа в событиях большого исторического масштаба. Заметим, что и в этом между Писаревым и автором «Войны и мира» есть несомненная общность взглядов.

Вернемся, однако, к характеристике типов русских людей, даваемых Писаревым. Карликами и вечными детьми не исчерпывается характер русского общества.

Писарев не считал, что прогресс может возникнуть на народной почве. Не следует думать, что критик противоречит себе, с одной стороны, отмечая роль народа в войне, а с другой, не видя в нем силы, способной двинуть развитие общества. Для защиты своей земли от внешних врагов народ способен на великие подвиги, но для социального прогресса требуется иное. Писарев убежден в том, что «народ нуждается только в одной вещи, в которой заключаются уже все остальные блага человеческой жизни. Нуждается он в движении мысли, а это движение возбуждается и поддерживается приобретением знаний [...]. Только живая и самостоятельная деятельность мысли, только прочные и положительные знания обновляют жизнь, разгоняют темноту, уничтожают глупые пороки и глупые добродетели...» (II, 390, 391). Носителями таких положительных начал Писарев считает людей типа Базарова.

Иначе говоря, Писарев приходит к идее просветительства. Просвещение должно идти об руку с общественно-полезным организованным трудом. В этом отношении образцом для Писарева остается мастерская Веры Павловны в романе Чернышевского «Что делать?». Подъем благосостояния народа на основах кооперированного труда, иначе говоря, одна из форм социализма, и просвещение — такова, по мнению Писарева, «самая верная и вполне осуществимая программа деятельности» (II, 393).

Писарев был убежден, что дальнейшее развитие будет происходить эволюционным путем. С точки зрения продолжительности одной человеческой жизни, он правильно предвидел, что Россия

280

медленно вступала на новый для нее путь социального развития. Но эта эволюция неизбежно вела к революционным взрывам.

Несмотря на представления Писарева о мирных путях развития страны и его проповедь неустанного настойчивого труда, в облике критика было много такого, что расходилось с его декларациями. У Писарева был взрывчатый ум, бунтарство пылало в нем, и на всем, что он написал, лежит печать смелости, производившей перевороты в русской общественной мысли. Но социально-политические взгляды Писарева по сравнению с революционно-демократической критикой были умеренными.

ОТВЕТ «СОВРЕМЕННИКА» ПИСАРЕВУ

Это показал М. Антонович, возражая Писареву на его критику Добролюбова. В противовес ему, М. Антонович определил «Луч света в темном царстве» как «поучительную, глубоко прочувствованную и продуманную статью» (283)1. Писарев, по словам М. Антоновича, неправильно истолковал Добролюбова. «Ему почудилось, будто бы Добролюбов представляет себе Катерину женщиной с развитым умом и развитым характером, которая будто бы и решилась на протест только вследствие образования и развития ума, потому будто бы и названа «лучом света»».

Писарев неправильно толкует Добролюбова, когда пишет, что он, дескать, «хвалит русскую семью, значит допускает, что русская семья может давать здоровое развитие и производить светлые явления. А если так, думал г. Писарев, то значит Добролюбов изменил своему обличительному направлению» (287 — 288). Между тем, возражает Антонович, в статье Добролюбова показано: «...гнет патриархальной семьи русской, представленной в «Грозе», до того невыносим, что против него возмущается первобытная непосредственная натура, которой не остается никакого другого выхода из-за семейного гнета, кроме самоубийства» (288).

М. Антонович отстаивает мнение Добролюбова о Катерине. Хотя она не интеллектуальна, критик находит в ее характере достаточно душевной силы. Это лучше всего видно при сравнении Катерины с Тихоном. Последний тоже недоволен жизнью в темном царстве, но у него нет решимости ни на что, тогда как «Катерина, хотя и не развитая, сильнее его страдала от гнета и имела больше решительности в характере» (287).

Антонович иронизирует по поводу увлечения Писарева образом Базарова, в котором будто бы заключена главная и единственная надежда на обновление России. Пользуясь писаревскнм приемом, Антонович интерпретирует его точку зрения в насмешливом тоне: «Так как Катерина не есть Базаров, то она карлик и дитя» (285).

1 «Современник», 1865, № 2, отд. II.

281

За этим противопоставлением Катерины и Базарова скрывался спор о движущих силах прогресса в России. В противовес точке зрения Писарева, возлагавшего главные надежды на культурные слои, Антонович защищает позицию революционной демократии, ее убеждение в исторической миссии народа. В этом именно смысл обращения Антоновича к оппоненту Добролюбова: «...Знайте навсегда, что люди простые, не знающие ни Бокля, ни электричества, так же сильно и болезненно чувствуют гнет семейного и всякого самодурства и так же способны протестовать против него, как и те развитые умы, которые постоянно бредят о Бокле, стоят выше всяких предрассудков и знают естественные науки; они, может быть, даже сильнее последних чувствуют и протестуют; потому что последние часто ограничивают свой протест только фразами, а когда дело дойдет до дела, то они и на попятный двор [...]. Конечно, протест разумный, сознанный, протест во имя идеи, добытый путем умственного развития, гораздо выше протеста непосредственного, натурального; но и последний возможен, человечен и заслуживает сочувствия, как и отнесся к нему Добролюбов» (287).

Так, М. Антонович, отдавая должное интеллигенции, возражал против принижения роли народа в борьбе за лучшую жизнь.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ О ДРАМЕ

ЦИВИЛИЗУЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДРАМЫ

Островский считал себя наследником традиции, основанной Пушкиным и продолженной Гоголем; Пушкину, по мнению Островского, русская литература обязана «своим умственным ростом» (XIII, 165)1. «Он дал серьезность, поднял тон и значение литературы, воспитал вкус в публике, завоевал ее и подготовил для будущих литераторов читателей и ценителей» (XIII, 166). Но главная заслуга Пушкина — освобождение литературы от подражательности. «Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным, — он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был — был самим собой» (XIII, 166). Пушкин, говорил он, — завещал каждому (писателю. — *А. А.)* быть самим

1 Все цитаты приводятся по: *А. Н. Островский.* Полн. собр. соч. в 16 томах. М., 1948 — 1953. В тексте в скобках указываются номер тома и стр.

282

собой, он дал всякой оригинальности смелость, Дай смелость русскому писателю быть русским» (XIII, 167). Островский дает себе отчет в том, что из-за этой самобытности «немного наших произведений идет на оценку Европы, но и в этом немногом оригинальность русской наблюдательности, самобытный склад мысли уже замечены и оценены по достоинству» (XIII, 167).

Народность, по Островскому, состоит в понимании народной жизни, в органическом слиянии с ней. В подходе Островского к народу и в понимании народности нет барско-романтической идеализации. Он отмежевывается в этом вопросе и от западников, и от славянофилов. Его позиция ясно выражена в письме к Н. А. Некрасову, относящемся к концу 1869 года. «Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы понаделали себе деревянных мужичков, да и утешаются ими» (XIV, 181).

Сочетание большой художественной культуры с глубоким знанием народной жизни — вот основа творчества, как она мыслилась Островскому: «Изучение изящных памятников древности, изучение новейших теорий искусства пусть будет приготовлением художнику к священному делу изучения своей родины, пусть с этим запасом входит он в народную жизнь, в ее интересы и ожидания» (XIII, 137).

Островский отводил театру большое место в развитии культуры народа. Театр, по его верному замечанию, имеет «цивилизующее влияние» (XII, 110). В «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) Островский производит исключительный по глубине наблюдений анализ населения Москвы, раскрывая на его основе отношение различных классов и социальных групп к театру. Это замечательный образец социологии театра второй половины XIX века.

Островскому претит официальная публика, для которой театр — «не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать...» (XII, 118). «Буржуазия и везде не отличается особенно благодетельным влиянием на искусство, а в Москве тем более» (XII, 118), — с горечью замечает Островский. Он дает убийственную характеристику этой публики, которая в силу своего положения диктует театру определенные требования. Эта характеристика столь верна в социальном отношении, так точна психологически, что ее необходимо привести полностью.

«Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума, — пишет Островский о господствующем классе — новой буржуазии, — русское они презирают, а иностранного не понимают; русское для них низко, а иностранное высоко; и вот они, растерянные и испуганные, висят между тем и другим, постоянно озираясь, чтобы не отстать одному от другого, а всем вместе — от

283

Европы относительно прически, костюма, экипажа и т. п. Нет ничего бесплоднее для поступательного движения искусства, как эта по-европейски одетая публика, не понимающая ни достоинств исполнения, ни достоинств пьесы и не знающая, как отнестись к тому и другому. В этой публике нет собственного понимания нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой. Пьеса идет как перед пустой залой. Она чувствует по указаниям и заявляет свои восторги произведениям и талантам только рекомендованным. Все сильное или неожиданное на сцене производит в этих зрителях что-то вроде беспокойства; им делается неловко, они не знают, как поступить с своими чувствами, и боятся, как бы не ошибиться; тут, за неимением в театре серьезных людей, они устремляют полные ожидания взоры на какого-нибудь фельетониста, не выручит ли он. Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта. Но особенный, неудержимый восторг возбуждают в этой публике куплеты: про скорую езду по улицам, про микстуры, которыми доктора морят пациентов, про кассиров банковых, про адвокатов. Такой куплет непременно заставят повторить раз десять и вызовут актера, который его пел, и автора. Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения и, во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют» (XII, 119).

Купечество также далеко от истинной культуры, хотя отдельные представители его уже не так невежественны и дики, как их отцы и деды, основатели русского капитала. Имея в виду типичного представителя этой новой буржуазной среды, Островский пишет: «Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное» (XII, 112).

Театр мог бы играть важную роль в духовной жизни низовой массы горожан, которые, собственно, и есть народ. О крестьянах Островский естественно не упоминает, поскольку театр оставался частью городской культуры. Мелкие торговцы и ремесленники, пишет он, «весь этот народ после тяжелой и утомительной работы, требующей усиленного мускульного напряжения в продолжение недели, по воскресеньям и большим праздникам ищет развлечения, освежения угнетенной трудом мысли, ищет веселья, пищи для чувства и фантазии. Несправедливо предполагать, чтобы все эти труженики желали посвящать время своего отдыха только чувственным удовольствиям. Если б ремесленнику в праздничные дни был выбор между удовольствиями, то, конечно, большая часть их предпочли бы пьянству доступный театр»

284

(XII, 114). Островский раскрывает потребности и такой публики в особого рода зрелищах: «Хочется забыть скучную действительность, хочется видеть другую жизнь, другую обстановку, другие формы общежития. Хочется видеть боярские, княжеские хоромы, царские палаты, хочется слышать горячие и торжественные речи, хочется видеть торжество правды» (XII, 115).

Особое значение придавал Островский интеллигентной публике, которую составляют «ученые, профессора, учителя, литераторы, художники и вообще люди всесторонне развитые» (XII, 113). «Это публика в самом лучшем, настоящем значении этого слова: она представительница вкуса в столице, приговором ее дорожат все художники и артисты, она составляет ареопаг в концертах и на художественных выставках, она заставляет идти искусство вперед. Без этой публики искусство не только останавливается, но идет назад, опускается до пошлости, т. е. до уровня понимания невежественной толпы» (XII, 113).

Интеллигентная среда сама питается духовно от искусства, в свою очередь она питает его, поощряет своей поддержкой. Значение образованной публики для искусства огромно, ибо она предъявляет к нему наивысшие требования и тем самым стимулирует его развитие. Но, стоя на такой точке зрения, Островский далек от того, чтобы считать искусство предназначенным только для этой среды. Это же самое высокое искусство должно обращаться и к народу.

Только искусство, отвечающее высшим художественным требованиям, способно выполнить задачу духовного воспитания народа. «Развитие вкуса в публике для оценки всякого рода искусств и для наслаждения ими зависит от качества и количества художественных образцов: чем выше художественные образцы и чем более их, тем правильнее и тоньше вкус в публике, — пишет Островский в заметке «О театральных школах» (1881 — 1882). — То же и в театральном искусстве, — продолжает он, — только артисты-художники развивают в зрителях истинное понимание достоинств художественного исполнения» (XII, 170).

Это сказано о театре, но относится и к драматургии, а в конечном счете, ко всякому роду искусства. Островский разделяет отрицательное отношение к драматургии тех французских авторов, которых резко критиковал Салтыков-Щедрин. «Мы должны, — писал он, — начинать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие» (XII, 122 — 123). Островский строит план создания национального театра, противостоящего и императорскому и коммерческому театру. Этот театр будет обращаться ко всем слоям общества, включая и народ. «И в неразвитом, малообразованном народе есть люди с серь-

285

езными помыслами и с эстетическим если не вкусом, то чутьем: нужно, чтоб для них был выбор, чтоб они знали, что вот здесь настоящее, вечное искусство, а вот здесь временные от неге уклонения, которыми нас наделила передовая, но антихудожественная нация» (XII, 124). Островский имеет в виду отнюдь не всю французскую драму, а буржуазную мелодраму и оперетту. Если публика будет иметь возможность выбора между развлекательным и серьезным художественным театром, то она «пожелает настоящего, здорового искусства» (XII, 125). Мелодрама и оперетта лишь раздражают любопытство или чувственность, а «все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, т. е. художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — духовную жажду. Это ощущение есть начало перестройки души, т. е. начало благоустройства, введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего, — введение в душу чувства красоты, ощущения изящества» (XII, 125).

Островский утверждает высокий эстетический идеал. Искусство мыслится художником как средство духовного воспитания людей, но он не сводит его значения к ознакомлению публики с определенными идеями. Искусство не абстрагирует жизнь, не производит из нее выжимок, в которых все богатство действительности втиснуто в некие законченные формулы, пусть даже самого глубокомысленного характера. Островский — противник такого искусства.

УСЛОВИЯ ТВОРЧЕСТВА ДРАМАТУРГА

Почти все высказывания Островского о драме и театре содержатся в документах, с которыми он обращался к властям — театральным и иным, ходатайствуя о создании нормальных условий для творческой работы драматургов и актеров. Его записки, меморандумы, замечания показывают, что перед ним была страшная и бездушная бюрократическая стена.

Впрочем, одно из первых выступлений по этим вопросам имело публичный характер. То была статья в «Северной пчеле» (1863). Она появилась в обстановке надежд на реформы, которые, как ожидали, должны были последовать за освобождением крестьян. Констатируя крайнюю бедность репертуара, Островский считал, что причины этого «не внутренние, а внешние, заключающиеся в условиях, стесняющих драматическую производительность. Таких причин, я полагаю, три: 1) отдельная, совершенно особая цензура для драматических произведений; 2) театрально-литературный комитет и 3) недостаточность вознаграждения авторам и необеспеченность авторских прав» (XII, 14 — 15).

286

Надо полагать, Островский имел основания утверждать, что театральная цензура «строже и подозрительнее других цензур. В продолжение своего существования эта цензура несколько раз находила вредное и опасное там, где нет ничего ни вредного, ни опасного» (XII, 15). Одна из причин бедности репертуара в том, что много хороших пьес «похоронено в архиве театральной цензуры» (там же).

Это, так сказать, прямая форма гнета и подавления творческой свободы. Но бесправие писателей, бесконтрольность и безапелляционность цензуры рождают зло, которое в известном смысле является худшим. Возникает рабская трусливость у самих писателей, заранее обезопасивших себя от возможных преследований цензуры. Островский пишет: «Самым вредным, самым гибельным следствием настоящей драматической цензуры для репертуара я считаю страх запрещения пьесы. Автор, в особенности начинающий, у которого запрещены одна или две пьесы без объяснения ему причин, поневоле должен всего бояться, чтобы не потерять и впредь своего труда. Пришла ему широкая мысль — он ее укорачивает; удался сильный характер — он его ослабляет; пришли в голову бойкие и веские фразы — он их сглаживает, потому что во всем этом он видит причины к запрещению, по незнанию действительной причины. Такое постоянное укорачивание, урезывание себя вредно действует на производительные способности, долго потом отзывается во всей деятельности; я говорю это по собственному опыту» (XII, 15 — 16). В результате такого положения творчество оказывается подавленным уже в самом своем начале. Как пишет Островский, «чтобы только иметь надежду видеть свои произведения на сцене, волей-неволей гонишь из головы серьезные, жизненные идеи, выбираешь задачи пообщее, сюжеты помельче, характеры побледнее» (XII, 16).

В этих словах драматурга выражено глубокое возмущение условиями духовного рабства, в каком оказываются писатели, находящиеся под давлением бесконтрольной цензуры, которая осуществляет волю деспотического самодержавного государства.

Как известно, в прошлом веке была введена монополия государственных театров, называвшихся императорскими. Островский признает: «Театральная монополия сначала была нужна, потом терпелась с горем пополам, потом уж стала нетерпима, стала наказанием божеским» (XII, 132). Государственная театральная монополия «окрепла, затвердела в своем упорстве и сделалась силой» (там же).

Островский весьма красочно изображает отношения между драматургами и чиновниками императорского театрального ведомства: «Деятельность нового, некомпетентного в художественном деле канцелярского начальства не замедлила обнаружиться в таких распоряжениях, которые сначала удивляли общество, потом приводили в негодование, потом общество и него-

287

довать перестало, и театр сделался предметом веселых анекдотов [...] Русские драматические писатели стали людьми посторонними для театра. Перед театральным начальником-чиновником всякий автор, какой бы он литературной известностью ни пользовался, есть только проситель, который должен в назначенный для приема час явиться и, если капельдинер решится доложить о нем и его примут, — может кратко и более или менее униженно изложить свою просьбу. А если автор вздумает заговорить о нуждах русского драматического искусства, о положении драматической литературы, о требованиях публики, то по выражению начальнического лица сейчас заметит, что, во-первых, до этого начальству никакого дела нет, а во-вторых, — что длинные разговоры начальству неприятны» (XII, 134 — 135).

С горечью отмечает Островский, что при сложившемся положении произошел упадок сценического искусства, серьезные пьесы некому играть. Тяжелым стало положение драматических авторов, в том числе и самого Островского.

Он мечтал о создании русского национального театра, независимого от произвола чиновников и корыстных соображений канцелярского начальства. Он хотел, чтобы появился театр, «где бы искусство держалось постоянно на своей высоте» (XII, 159), он называет его «народным театром». «Управлять таким театром должны не барышники, а авторитетные специалисты, — не из-за почестей или выгод, а из патриотического желания видеть процветание драматического искусства в своем отечестве» (XII, 159 — 160). Такому театру нужен хороший, строго подобранный репертуар, отличная труппа. Островский подробно разрабатывал план организации такого театра, использовал весь свой богатый опыт для того, чтобы определить правила, которыми он должен руководствоваться в своей деятельности.

Небезынтересен эпизод с проектом учреждения премий императорских театров за лучшие пьесы. Когда управление императорских театров выдвинуло такое предложение, Островский выступил против него. Дирекция театров хотела премиями прикрыть реальное положение в театре. Она выступала в роли покровителя драматургии, которая будто бы нуждается в такого рода поощрениях. Как справедливо писал Островский, премии не решали главного в делах театра: «Дирекция придумывает премии, как будто у ней на сцене все благополучно и недостает только пьес. Нет, не бедность драматической литературы — причина упадка сцены, а, наоборот, плохое состояние трупп и управления ими — причина бедности литературы» (XII, 245).

Островский считал, что драматургия должна опираться на такую организацию театрального дела, которая давала бы реальные возможности для утверждения и развития жизненно-правдивого реалистического искусства. «Не нужно нам премий, — заявлял Островский, — пусть только не отнимают у нас, у русских писателей, русского императорского театра и русской публики, и не отнимают нас у русской публики» (XII, 244).

288

Мы видим, таким образом, что Островский был реалистом не только в изображении русской действительности, но и в оценке положения театров. Насколько объективна нарисованная им картина, можно судить, сопоставив ее с тем, что писал об этом Гоголь (см. выше, стр. 128 — 131). Оба классика русской драмы изобразили театральные условия, типичные для России на протяжении всего XIX века.

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ ИЛИ НРАВСТВЕННОЕ ОБЛИЧЕНИЕ?

Творчество Островского возникло в пору расцвета обличительного пафоса в русской литературе. Разделяя мнение передовых кругов, Островский признавал: «Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента» (XIII, 140). Но это не означает, что наличие важного общественного и социально-критического содержания уже само по себе делает произведение художественным. Писатель не может ограничиться сентенциями, выражающими недовольство определенными условиями жизни или изложением своих нравственных и социальных идеалов. «...Публика ждет от искусства облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков, которые являются ей сухими и отвлеченными. И художество дает публике такие образы, и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам, а заставляет искать лучших, одним словом, заставляет быть нравственнее. Это обличительное направление нашей литературы можно назвать нравственно-общественным направлением» (XIII, 141).

Драматургическое творчество Островского осуществило эти принципы. Проникнутое глубоким стремлением к обновлению жизни, к утверждению в ней более человечных форм общежития, оно никогда не превращалось в иллюстрацию идей, а давало живые картины действительности, яркие человеческие характеры, очень национальные и одновременно социально типичные. Мысль художника была растворена в образах.

Очень любопытно в этом плане высказывание Островского, связанное с неуспехом его пьесы «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862). Имея в виду радикально настроенных критиков, Островский писал: «Нашим критикам подавай бунтующую земщину; да что же делать, коли негде взять? Теоретикам можно раздувать идейки и врать: у них нет конкретной поверки; а художникам нельзя: перед ними образы [...]. Повторяю опять, врать только можно в теории, а в искусстве — нельзя» (XIV, 105).

Резкий и неакадемический характер этого высказывания не должен мешать оценить его по достоинству. Островский и здесь

289

утверждает главный принцип своего творчества, согласно которому реалистическое воспроизведение действительности дает зрителю и читателю гораздо больше духовного смысла, чем сведение действительности к какой-нибудь одной идее.

Подробно и обстоятельно коснулся Островский вопроса о тенденциозной драматургии в замечательной записке «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1882). Во избежание недоразумений следует оговорить, что тенденциозными пьесами Островский считал произведения драматургов охранительного направления, всяких Львовых, Дьяченко и им подобных поставщиков нравоучительных драм и комедий плоского и пошлого содержания. Речь не могла идти о произведениях иного характера, ибо их и не было. Радикальное и революционное крыло русской литературы тенденциозных пьес такого рода не создавало. Пьесы Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Писемского были реалистическими, и не о них шла речь, когда Островский осуждал то, что он называл тенденциозной драматургией. В суждениях писателя по этому вопросу звучит то же утверждение художественности и реализма, которое составляет основу его эстетических позиций.

Для Островского искусство не ограничено изображением реальности. Художественные произведения не только оставляют в душе глубокие следы; «они своими правдивыми и сильно поставленными характерами и типами дают первые правильные отвлечения и обобщения. Под влиянием искусства неразвитая толпа начинает впервые разбираться в жизни, которая давила ее слабый, не способный к классификации ум кажущимся разнообразием. Она начинает обобщать явления и характеры, подводить их под определение, под одну кличку. Это — первые отвлечения, первая ступень культуры мозга...» (XII, 158).

Для Островского нет сомнения, что искусство должно быть идейно содержательным, но идея в произведении несводима к тезису. «...Всякое художественное произведение дает мысль — и не одну, а целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься. Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме: они там не закреплены чувством [...] Чтобы истины действовали, убеждали, умудряли, — надо, чтоб они прошли прежде через души, через умы высшего сорта, т. е. творческие, художнические. Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным» (XII, 158).

Искусство развивает умственные и душевные способности, оно доставляет эстетическое наслаждение, одновременно обогащая духовный мир человека, ибо оно, как прекрасно сказал Островский, дает зрителю и читателю «целую перспективу мыслей». Глубоким является и замечание о том, что для искусства небезразличны душевные возможности художника, его способность пережить умом и сердцем увиденное в действительности.

290

РЕАЛИЗМ В ДРАМЕ

Высказывания Островского о драме немногочисленны и скупы. Это, однако, не составляет его личной особенности. Великие художники больше творят, чем рассуждают о творчестве. Шекспир, Мольер, Ибсен были даже еще более сдержанны в высказываниях о том, что было содержанием их деятельности. Поэтому не будем сетовать и постараемся извлечь все существенное, что было сказано драматургом в его статьях, театрально-организационных документах и переписке.

Прежде всего отметим, что Островский видел корни русской драмы в самом национальном характере народа. Если драматическое искусство в России было сравнительно малоразвитым, то причина этого была отнюдь не в отсутствии у народа склонности к этому искусству, а в особых общественно-политических условиях, тормозивших развитие драмы. Что же касается народного характера, то, взятый сам по себе, он свидетельствует о несомненных предпосылках для развития драматических элементов в искусстве. «Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков, и писателей, и исполнителей» (XII,14).

Уже было сказано о том, что Островский утверждал необходимость совершенно самобытной русской литературы, свободной от подражания западным образцам. Он говорил о том, что в начальный период своего развития новая русская литература носила подражательный характер. Литература вместе с формами «принимала от Европы и разные, исторически сложившиеся там направления, которые в нашей жизни корней не имели [...] Отношения писателей к действительности не были непосредственными, искренними; писатели должны были избирать какой-нибудь условный угол зрения [...]. Тогда еще проповедовалась самая беззастенчивая риторика; твердо стоял и грозно озирался ложный классицизм; на смену ему шел романтизм, но не свой, не самобытный, а наскоро пересаженный с оттенком чуждой нам сентиментальности...» (XIII, 166).

С полным основанием утверждал Островский, что, начиная с Гоголя, русская драма «стала на твердой почве действительности» (XII, 8). Говоря так, он повторял Белинского, чьи мнения и оценки вообще оказали значительное влияние на формирование художественных воззрений драматурга. Приведенные здесь слова Островский произнес в 1860 году, когда он еще был в начальной стадии своего творчества и поэтому ему приходи-

291

лось признавать, что в то время русская драма еще не обладала большим количеством самобытных произведений. Все же тогда уже имелись пьесы, о которых он мог сказать, что в них «довольно живых, целиком взятых из жизни типов и положений чисто русских, только нам одним принадлежащих» (там жe).

Для понимания взглядов Островского большое значение имеет одно его рассуждение в рецензии на повесть Евг. Тур. Островский писал о том, что литература развивается параллельно с жизнью общества. «Нравственная жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи. Эти типы и задачи, с одной стороны, побуждают писателя к творчеству, затрагивают его; с другой, дают ему готовые, выработанные формы. Писатель или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа как высшее выражение современной жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, находит определение его слишком узким, и тогда тип является комическим» (XIII, 140).

Следовательно, типы, изображаемые художником, даны ему самой действительностью. Зоркость его взгляда позволяет ему извлечь их из массы и увидеть в них воплощение нравственных качеств, особенно характерных для данного времени и для данной среды. Воплощая тот или иной тип в своем произведении, писатель, как говорит Островский, «узаконивает» его, то есть показывает его общественное значение, раскрывает психологию и дает обществу сознание того, что в его среде находятся люди такого рода, занимающие определенное место в жизни и играющие в ней важную роль, либо украшая жизнь, либо делая ее ужасной.

Древний мир, как замечает Островский, создал такие типы, как Ахилл, воплощение мужества и благородства, и Одиссей, сочетающий многоопытность с хитростью и умением выходить из любых жизненных трудностей. Эти два типа воплощали героическое начало жизни древнего общества. Испытующий и скептический разум этому обществу был не по нраву, и поэтому Сократ казался афинянам персонажем комическим.

Средневековье создало тип героя-рыцаря, который с течением времени выродился и стал предметом осмеяния.

Этот процесс типизации человеческих характеров, отражающих реальные человеческие типы и нравственные идеалы, но Островскому, имеет две формы. Одна узаконивает оригинальность типа, иначе говоря, видит в нем живое воплощение нравственных идеалов общества, тогда как другая форма «карает» личность, осуждает ее нравственный облик.

Островский считал, что для европейских литератур в большей степени характерны «произведения, узаконивающие оригинальность типа» (XIII, 140), тогда как русской в большей мере присущи произведения, «карающие личность» (там же). Из этого он выводил обличительность, свойственную, по его мнению, вообще всей русской литературе.

292

(Любопытно сопоставить это с рассуждениями некоторых современных нам теоретиков, которые считают, что дело обстояло как раз наоборот: Западу, дескать, было свойственно критическое изображение действительности в литературе, тогда как русской литературе будто бы свойственно в особенности изображение положительных образов.)

Нас не интересует здесь, насколько точны наблюдения Островского над особенностями русской литературы в отличие от иностранной. Конечно, и в России, и на Западе литература содержит как положительные, так и отрицательные человеческие типы. Важно для нас то, что Островскому русская литература видится именно такой, как он о ней говорит, и важно это потому, что сам он вполне сознательно примыкает именно к тому направлению, которое характеризуется критическим отношением к действительности. Недаром, как мы видели, подчеркивает Островский склонность русского народа к осмеянию дурного в жизни, считая это национальной чертой. Во всех подобных высказываниях обнаруживается творческая программа самого писателя, и мы не будем поэтому строги к его историко-литературным экскурсам.

Во фразе, как будто случайно оброненной, Островский высказал мысль, центральную для понимания поэтики его драмы. Рассматривая тот или иной тип, писатель прикидывает его «к идеалу общечеловеческому». Если он оказывается «узким», то есть если данная личность чрезвычайно ограничена в своих понятиях и стремлениях, тогда этот «тип является комическим». Рассуждая так, Островский непосредственно продолжает концепцию Белинского и Гоголя.

Обращаясь к драматургии самого Островского, нетрудно убедиться в том, что созданные им типы «прикинуты» к общечеловеческому идеалу, и именно это определило их художественную трактовку. Островский не уставал повторять, что только жизнь может быть основой драмы. При этом особенно важное значение придавал он не только нравственным типам, но и языку персонажей. Всякий человеческий тип драматургом воплощается посредством изображения его поступков и передачи речей, в которых персонаж выражает свои мысли, желания и намерения. Именно об этом писал Островский поэтессе А. Д. Мысовской, которую он стремился привлечь к работе для театра: «Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли» (XVI, 179).

Читатель не нуждается в напоминании о том, каким ярким и выразительным является язык пьес Островского. Упомянем лишь, что это было результатом большой и тщательной работы.

293

В 1850-е годы Островский задумал составить «Словарь русского народного языка». Путешествуя по Волге в 1865 году, он собирал материалы и продолжал эту работу в последующие годы. Задумал Островский и специальный «волжский словарь», который должен был включать все слова, употребляемые на Волге для обозначения дна, берегов, заливов, рыбачьих наблюдений и т. п. За словом для Островского стояла реальность русского быта, народных понятий о нравственности. «Родную речь он любил до обожания, и ничем нельзя было больше порадовать его, как сообщением нового слова или неслыханного им такого выражения, в которых рисовался новый порядок живых образов или за которыми скрывался неизвестный цикл новых идей».

Если Островский постоянно настаивает на следовании жизни, это не означает, что он считает достаточным копировать ее. Его задача раскрыть механику действительности, обнажить пружины событий, сделать ясными характеры. «Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе» (XII, 195).

Там, где конфликт дан самой жизнью, и достоверность его у зрителей не вызовет сомнений, задача психологического объяснения поведения персонажей сравнительно легка. Но этот же закон применяется и для таких сюжетов, которые отличаются необычностью. «Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» (XII, 321).

Островский отвергает искусственную интригу, особенно характерную для «хорошо сделанных пьес» французских драматургов, наводнивших своими произведениями все сцены Европы. Он вообще считает, что «изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии — истина» (там же).

Пьеса, основанная на интриге, построена на событиях, которые легко пересказать. Интерес сосредоточен именно на событиях и их развитии, изобилующем неожиданностями и непредвиденными ходами. Все это, т. е. схема действия, сводимо к тому, что, по Островскому, называется фабулой. «Фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок» (XII, 195), — Островский считает фабулу несущественной с художественной точки зрения, ибо она передает только скелет события, но не живое содержание его. Другое дело то, что он называет сюжетом: «Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценариум со всеми подробностями» (там же). Почему же Островский отдает

1 *С. В.* *Максимов.* Александр Николаевич Островский (из воспоминаний). — «Русская мысль», 1898, кн. 1. Материалы словаря Островского напечатаны в XIII томе Полн. собр. соч. М., 1952.

294

сюжету предпочтение перед фабулой? Потому, что его как художника не интересует рассказ, «лишенный всяких красок». Краски именно и важны на той картине, которую он создает как драматург. Чтобы объяснить событие, раскрыть характер, нужна масса подробностей, деталей, вводящих зрителя в суть дела. Они, эти детали, придают картине всю жизненную достоверность, которая, по мнению Островского, необходима для убедительности художественного изображения. «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре» (XII, 168). Эта иллюзия действительности не является самоцелью для Островского. Она необходима для того, чтобы зритель проникся ощущением жизненности происходящего на сцене и чтобы его интересовал не голый факт, не происшествие, не цепь событий, иначе говоря не то, что Островский называет фабулой, а самый сюжет или вся многосложность жизненных отношений между людьми.

Однако Островский, как он об этом твердо заявляет сам, отнюдь не считает, что пьеса должна раствориться в мелочном правдоподобии характерных деталей. «Натуральность не главное качество», — замечает он (XIII, 162). По его твердому убеждению, «главное достоинство есть выразительность, экспрессия. Кто же похвалит картину за то, что лица в ней нарисованы натурально, — этого мало, нужно, чтобы они были выразительны...» (там же).

Более того, Островский считал, что исторические условия развития театральной культуры, да и культуры вообще, делают экспрессивность особенно важным качеством для русских зрителей.

Русские авторы, замечает Островский, имеют дело «со свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры» (XII, 123). Писатели, создающие пьесы для народа, «должны быть ясны и сильны» (там же).

Островский все время имеет перед глазами ту публику, для которой он пишет. Пьеса отнюдь не абстрактное произведение, создаваемое для зрителей вообще. Островский знает своего зрителя, умеет строить пьесы так, чтобы воздействовать на умы публики, возбуждать ее эмоции, воображение. Среди принципов драматургического творчества этот — знать, для кого пишется пьеса, — один из самых важных.

В одном из приведенных высказываний уже прозвучала мысль Островского о том, что для той публики, какую он имеет в виду, важна ясность драматической мысли. «Жизнь вообще производит на разных людей различные впечатления, а драматическое произведение должно производить одно. Этого оно достигает ясностью и единством мыслей и стройностью формы»

295

(XII, 321). Афоризм Островского является выражением главного закона его драматургии. Идейное влияние автора на публику осуществляется именно через то впечатление, которое он сумеет возбудить в зрителе. Поэтому, хотя Островский избегает дидактизма, уклоняется от прямых оценок, он отнюдь не является равнодушным наблюдателем той жизни, которая предстает в его пьесах. Обрисовкой характеров, их сопоставлением и противопоставлением, композицией действия и строем событий драматург достигает определенного эмоционального воздействия на зрителей. Они проникаются определенным отношением к лицам, действующим на сцене, а так как эти лица воплощают в себе те или иные нравственные черты, то зритель тем самым побуждается и к тому, чтобы сочувствовать или отвергать те жизненные понятия, которые утверждаются каждым из персонажей. Таким многосложным является идейное воздействие драмы.

Островский создает определенную картину жизни в каждой из своих пьес. Картины эти — не сценки с натуры, а сложные художественные композиции со строго рассчитанным эмоциональным эффектом. Впечатление подлинной жизненности получается не от кажущейся непосредственности художественного изображения, а от того, что факты действительности пропущены автором через горнило его философской и творческой мысли. Оттого-то картина, созданная им, и кажется ясной.

Общий закон нового драматического искусства Островский формулирует следующим образом: «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь» (XII, 321). Это слова из заметок Островского, относящихся к зрелым годам его деятельности. Совершенно очевидно, что формула придумана не им. Она подсказана ему критикой Добролюбова, который так точно и метко определил драмы Островского, назвав их драмами жизни. Едва ли не во всем, что говорил и писал Островский о драме после появления статей Добролюбова, сказывается в большей или меньшей степени влияние его критической концепции. Конечно, процесс этот был двусторонним: Добролюбов угадал, понял сущность драматургической формы Островского и сформулировал ее принцип; Островский воспринял определения Добролюбова как нечто органичное для себя, ибо о реальной драме они мыслили конгениально.

ДРАМА И ЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

Особо следует остановиться на вопросе о драме как виде искусства. Для Островского драма отнюдь не была просто одним из видов литературных произведений. «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне доконченную форму и производит именно то моральное действие, до-

296

стижение которого автор поставил себе целью» (XII, 43). Островский далее развивает и конкретизирует это положение: «Драматическое искусство, принадлежа литературной своей стороной к искусству словесному, другой стороной — сценической, — подходит под определение искусства вообще. Все, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом знании сцены и внешних эффектов, т. е. на условиях чисто пластических. Таким образом, драматическое творчество по своему характеру имеет близкое, аналогическое сходство с творчеством художественным» (XII, 51).

Во всей русской критической литературе до Островского не встречалось такого точного определения драмы как искусства. При всех дефектах театрального дела в России Островский имел то несомненное преимущество, что он добился непосредственной связи с театром и сам участвовал в постановке своих пьес. В той мере, в какой это было возможно в те времена, он бывал и режиссером, добиваясь вполне определенного сценического эффекта.

Практическое участие Островского в постановке его пьес не только обогатило его как драматурга, открыв ему «секреты» сценического воздействия. Оно ввело его в круг проблем, связанных с сущностью театрального искусства. Мы не можем здесь касаться этого вопроса в полном объеме, потому что он относится не к сфере теории драмы, а к театроведению как таковому. Здесь мы ограничимся лишь тем, что непосредственно относится к проблеме «драматургия и театр».

Сценическое исполнение имеет большое значение для судьбы пьесы. Даже шедевры Шекспира не составляют в этом отношении исключения. «Великий художник дал нам характеры, — писал Островский о Шекспире, — но мы понимаем их отвлеченно, аналитически, умом, а живое, конкретное представление этих характеров в нас неполно, односторонне, неясно, смутно (иначе мы сами были бы великими художниками); нам нужно, чтоб другой художник оживил перед нами эти характеры, чтоб он жил полным человеком в тех рамках, какие дал ему художник. Вы знаете, что говорит Ромео перед балконом Джульетты; но вы не знаете, как он говорит, как он живет в это время; вы желаете иметь живую иллюстрацию к этой сцене и проверить правдивость ее своим непосредственным чувством» (XII, 166).

Островский не может обойти вопрос, постоянно вызывающий разногласия между актерами и драматургами. У него нет сомнений в том, что пьеса имеет первенствующее значение. Верно, что «действительную ценность драматическая пьеса имеет только при исполнении на сцене», но ценность эта прямо зависит «от степени интереса пьесы, привлекающего зрителей» (XII, 44). И далее: «Публика смотрит, собственно, не артистов, а как артисты

297

играют известную пьесу; иначе, при игре любимых актеров, все пьесы имели бы одинаковый успех; но известно, что при игре одних и тех же актеров одна пьеса не выдерживает и двух представлений, а другая никогда не сходит с репертуара» (XII, 45). Островский заключает, что успех и «ценность представления зависят главным образом от представляемой пьесы» (XII, 46).

Но Островский вместе с тем признает и то, насколько хорошее исполнение обогащает пьесу, создавая необходимый художественный эффект. Он высоко ценит актеров, помогающих утверждению на сцене хороших новых пьес. Вот почему Островский горячо хвалил такого актера, как Е. А. Мартынов, видя в нем образцового художника сцены, соучастника создания не только спектакля, но и пьесы. «Вы помогали автору, — говорил Островский, обращаясь к прославленному актеру, — вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды. Вот чем вы и дороги авторам; вот отчего и немыслима постановка ни одной сколько-нибудь серьезной пьесы на петербургской сцене без вашего участия; вот отчего, даже при самом замысле сценического произведения, каждый писатель непременно помнит о вас и заранее готовит для вашего таланта место в своем произведении как верное ручательство за будущий успех» (XII, 8). Эти слова можно назвать характеристикой идеального актера. Как известно, русская сцена обладала такими мастерами, и Островский всегда с благодарностью говорил об их заслугах перед искусством.

«Актер, — по определению Островского, — есть пластический художник» (XII, 165). И хотя мы не собираемся говорить о том, как понимал Островский принципы актерского искусства, одно из его высказываний все же надо привести, так как оно существенно для того, как понимал драматург эстетический эффект спектакля в целом. В нижеследующем суждении речь идет по существу именно об этом. Мы имеем возможность убедиться еще раз, что жизненную правду в искусстве Островский понимал отнюдь не как натуралистическое копирование реальности.

Островский задавался вопросом: «С чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство?» — и отвечал: — «Конечно, не с голой обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими. Радость быть на такой высоте и есть восторг, и есть художест-

298

венное наслаждение; оно только и нужно, только и дорого и культурно и для отдельных лиц, и для целых поколений и наций» (XII, 167).

Это вдохновенное суждение, пожалуй, достойно увенчать раздел, посвященный театральной и драматургической эстетике Островского. Хотя собранные здесь замечания писателя разбросаны в разных местах его литературного наследия, надеемся, что предлагаемое здесь изложение достаточно свидетельствует о законченной системе взглядов, находившейся в полном соответствии с творчеством крупнейшего русского драматурга середины XIX века.

«ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА» А. Ф. ПИСЕМСКОГО И ЕЕ ОЦЕНКА В КРИТИКЕ

ЕЩЕ РАЗ ОБ ОТЗЫВЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Среди пьес середины XIX века «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского выделяется как первое произведение, в котором героями являются люди из крестьянской среды. Если «Записки охотника» (1853) И. С. Тургенева впервые по-новому показали крестьянскую жизнь в повествовательной литературе, то «Горькая судьбина» сыграла такую же новаторскую роль в драме.

Пьеса вызвала разноречивые отклики в критике. В главе «Салтыков-Щедрин» приведено мнение о пьесе, высказанное великим сатириком. Революционер-демократ Салтыков-Щедрин отнесся к произведению А. Ф. Писемского весьма сурово. Для объективной оценки его отзыва необходимо иметь в виду, что он появился значительно позже опубликования пьесы. Между тем пьеса, написанная еще до падения крепостного права, несомненно звучала в унисон с тургеневскими «Записками охотника», призывавшими смотреть на крестьян не как на людей другой породы, а как на полноценные человеческие существа. По Салтыков-Щедрин писал о «Горькой судьбине» после отмены крепостного права, когда многие произведения, написанные до 1861 года, уже не казались столь смелыми и прогрессивными. Кроме того, произошел сдвиг и в позициях самого А. Ф. Писемского. Появление его романа «Взбаламученное море» (1863), содержавшего резкие выпады против революционной демократии, наложили печать на отношение Салтыкова-Щедрина ко всему творчеству Писемского. Другие критики иначе отнеслись к «Горькой судьбине».

290

М. МИХАИЛОВ

Поэт-демократ М. Л. Михайлов в рецензии, напечатанной в журнале «Русское слово» (1860, № 2), увидел в «Горькой судьбине» исключительно положительное явление. А. Ф. Писемский для него вообще «человек мыслящий, глубоко понимающий смысл жизни и ее явлений» (99)1. Его вполне устраивает то, что у Писемского будто бы нет ярко выраженной точки зрения на изображаемые жизненные явления, — «нигде не проглянет его желание навязать вам свой взгляд на лица и события» (99). Михайлов разделяет мнение тех, кто считает, что время обличительной литературы прошло. «Дело искусства, — считает Михайлов, — не обличать, а анализировать и воспроизводить в художественно верной картине факты действительности. Суд художника над общественными явлениями заключается в самом изображении их» (98 — 99). Поэтому Михайлов не предъявляет никаких упреков Писемскому. «Горькая судьбина» — произведение глубоко жизненное, и поэт-критик не находит поводов для того, чтобы упрекать драматурга за созданную им картину. Более того, в своем роде пьеса представляется М. Михайлову образцовой: «... у редкого художника найдешь такое поразительно верное воспроизведение жизни и такое глубокое понимание путающих жизнь ненормальных и темных отношений, какое представляет драма г. Писемского» (101).

Самое название драмы, по мнению М. Михайлова, указывает на корень, разыгрывающейся в ней трагедии: «судьбина» — рок. Но рок понимается М. Михайловым отнюдь не в его античном смысле, хотя, на первый взгляд, может показаться, что именно его он имеет в виду, когда пишет: «...что, как не этот рок спутывает все человеческие отношения; отуманивает и сбивает с пути ум, извращает сердце в этих людях, так близко, так неразрывно между собою связанных и так глубоко проникнутых сознательным и бессознательным взаимным антагонизмом? Что, как не рок, или, пожалуй, что, как не горькая судьбина тяготеет со всей своей бесправной и бессмысленной силой над этим обществом?» (102).

Но как только М. Михайлов переходит к характеристике Анания Яковлева, начинает выясняться, что речь идет отнюдь не о таинственной, непонятной людям силе, а о вполне конкретных общественных отношениях — отношениях помещика и крепостного. Статья писалась до освобождения крестьян, поэтому, естественно, Михайлов мог высказаться только намеками и иносказаниями. Вражда Анания к Чеглову основана отнюдь не только на том, что они соперники в любви. «...Все гуманные отношения его (Анания) к своему сопернику заранее убиты в нем доставшейся ему «горькой судьбиной». В человеке, исключающем в нем возможность всякой самостоятельности, всякое право (то есть в по-

1 *М. Л. Михайлов.* Соч. в трех томах, т. 3. М., 1968, стр. 99.

300

мещике, который держит его на положении раба. — *А.* *А.*), он не верит ничему. На его ожесточенный взгляд, этот человек не может ни любить, ни вообще чувствовать [...]. Он уже не разбирает никаких нравственных побуждений у своего врага; мало того — он и слышать их не хочет. Ему довольно, что он нашел пятку у этого Ахиллеса, и вся сила его направлена на то, чтобы врезать в эту пятку железо годы копившейся, годы бесплодно кипевшей мести» (102). Конфликт Чеглова и Анания, таким образом, в глазах Михайлова, оказывается конфликтом отнюдь не личным, а классовым.

Охарактеризовав существо отношений двух главных персонажей, Михайлов прямо говорит, что «рок», тяготеющий над персонажами, — это «общественные условия, в которых живут действующие лица драмы» (102). Сила этого «рока» столь велика, что Ананий оказывается лишенным возможности прямо отомстить своему обидчику. К тому же и сам Ананий всей его рабской жизнью был «воспитан» так, что чувства в нем искажены, направлены в ложную сторону. Рабство исказило душу и нравственные понятия героя. На «рабьем» же языке подцензурной печати Михайлов выражает эти мысли в такой форме: «Над средою, к которой принадлежит Ананий, недаром висела нерасступающеюся черною тучей эта «горькая судьбина». Удушаемое в зародыше чувство человеческого достоинства превратилось в апатическую безразличность или в какую-то шаткость и понятий и чувств. Вечный страх, вечная гроза беззакония сковали даже порывы страсти. И вот свои выдают своего. Ананий, возмущенный бесчувствием, бессознательностью ближайших к нему по судьбе, по редким радостям и частым страданиям людей, связанный ими по рукам и по ногам и отодвинутый от предмета своей ярой ненависти, ищет уже только исхода своей страсти, и удар его падает на неповинное существо» (103). Таким образом, в толковании Михайлова, поведение Анания объясняется всем комплексом его личной драмы как раба, лишенного возможности даже отстоять простейшие человеческие права.

Но рабство извратило не только душу крепостного. Оно искалечило и натуру его господина. «И над ним тяготеет та же «горькая судьбина». И чувства и понятия его так же извращены, как понятия и чувства подчиненного ему мира. С колыбели пользуясь своим нечеловеческим правом, он тоже потерял инстинкт справедливости. За минутами гуманных движений сердца у него следуют животные порывы жадного, хотя и бессильного зверя» (103).

Михайлов решительно становится на сторону Анания, говоря, что, несмотря на совершенное им преступление, он вызывает слезы жалости, тогда как к Чеглову читатель и зритель не могут питать ничего, кроме презрения. В том, что Ананий убивает ребенка, прижитого его женой от любовника. Михайлов видит не обычное уголовное преступление на почве ревности, а своеобразный

301

протест против бесчеловечных условий, в которые он поставлен крепостным правом. Единственное, что несколько смягчает отношение к Чеглову, это прорывающееся у него понимание «его неправого права». Но Чеглов пассивен, он не обнаруживает способности подняться выше существующих социальных условий и до конца остается барином. Более того, его сомнения относительно неравенства, созданного крепостничеством, отнюдь не являются следствием глубоко осознанной им идеи. Только бунтарство людей, подобных Ананию, заставляет почувствовать со всей остротой, что крепостные — тоже люди. «Без редкого, но меткого протеста таких людей, как Ананий, и оно (то есть сознание несправедливости. — *А. А.),* может быть, заснуло бы и из-под бархатной лапы выглянул бы вострый и цепкий коготь» (103).

Как видим, в оценке «Горькой судьбины» демократ М. Михайлов решительно разошелся с М. Е. Салтыковым-Щедриным. Оба писали отзывы о «Горькой судьбине», имея в виду насущные задачи революционного движения крестьянства в России. Салтыков-Щедрин требовал прямого политического действия, обнажения социальных мотивов. Михайлов считал, что, несмотря на, казалось бы, личный характер конфликта в «Горькой судьбине», острота его определялась социальными условиями, в которых находились оба главных персонажа драмы. Поэтому оценка Михайлова была очень высокой. Он писал о «Горькой судьбине»: «Мы не знаем произведения, в котором с такою глубокой жизненной правдой были бы воспроизведены существеннейшие стороны русского общественного положения. Представить такую поражающую своей наглядной действительностью картину горьких явлений нашего быта мог только художник, весь проникнутый народною силой и сознанием этой силы» (103). Здесь, пожалуй, Михайлов несколько переоценил позицию автора. Поэт прав, считая, что «Горькая судьбина» отражает уродства крепостного права с большой художественной силой: прав он и в том, что преступление Анания есть своеобразное выражение протеста против социального неравенства. Но стихийный и неосознанный протест Анания едва ли можно считать выражением и сознанием «народной силы». Как художник-реалист Писемский мог понять зреющее в народе недовольство, мог показать смутное стремление отстоять свое человеческое достоинство у людей наподобие Анания. Но дальше этого он не был в состоянии пойти.

М. Михайлов выражает надежду на то, что недалеко время, когда эта «горькая судьбина» нашего общества сменится «сознательною разумною силой»» (104). Однако на путях к этой перемене он видит врага. Символом противоборствующих сил, по определению поэта, является член суда, производящий следствие над Ананием, некий Шпрингель, немец, человек, совершенно чуждый народной среде. Его себялюбивая черствая личность не годится для того, чтобы играть роль посредника между народом и властью. «Не у всех Шпрингелей немецкое имя», — пишет

302

М. Михайлов, намекая на то, что решение народных судеб зависит от черствых чиновников, глубоко презирающих народ. Для блага народа «вместе с Чегловым не мешало бы нам похоронить и Шпрингеля» (104), — иначе говоря, покончить с помещиками и бюрократами.

А. УРУСОВ

Среди поздних отзывов о «Горькой судьбине» заслуживает быть отмеченной рецензия князя А. И. Урусова, напечатанная в газете «Порядок» (1881, 26 февраля). Взгляды автора были либеральными, и это ясно сказалось в его статье, содержащей необыкновенно четкую характеристику социального смысла драмы. Он определяет ее значение, прежде всего, как выражение «сильного протеста против крепостного права» (331)1. Однако критик тут же уточняет позицию А. Ф. Писемского. Писателя нельзя причислить к представителям обличительного направления, то есть к демократической литературе. Не желание протестовать двигало пером Писемского. Происхождение «Горькой судьбины», считает А. Урусов, следует искать «в натуре художника реалиста, который, по словам одной умной аристократки, «сперва создаст образ, а потом — разбирай его, что этот образ значит» (331). Урусов поэтому считает, что хотя в «Горькой судьбине» социальные мотивы чрезвычайно важны для самого существа драмы, последняя все же «не тенденциозна» (332). Автор не имеет в виду утверждение какого-либо тезиса. Его привлекает жизненная драма и ее участники. Что же касается выводов, то он их не делает.

Следуя в этом отношении за автором, критик посвящает значительную часть статьи характеристике образов драмы. А. Урусов видит в персонажах Писемского не случайных лиц, а представителей определенных социальных слоев русского общества. Герой «Горькой судьбины» Ананий Яковлев — крепостной крестьянин, сумевший и в условиях рабства сохранить чувство личного достоинства и мятежную душу.

Остановившись на истории изображения крестьян в литературе, А. Урусов напоминает, что «мужик несколько идеализировался» писателями 50-х годов. Критик находит, что Ананий — «родной брат тургеневскому Бирюку» (331). Но не все крестьяне таковы.

Характеризуя образы крестьян, выведенных Писемским, Урусов подчеркивает в бурмистре, что он «развращен холопством». «Помещичий разврат и произвол действуют на мужицкую массу,

1 «Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, литературе и об искусстве», т. 1. М., 1907.

303

как кислота на металл» (332). Наряду с этим в драме есть образ дяди Никона, «задельного мужичонка» — «шут гороховый, пьянчужка и болтун — он-то и внесет трагический разлад в семью Анания» (332). «Горькая судьбина» рисует разные типы крестьян, автор не делает их всех одинаковыми, а показывает людей разного характера, со своими личными особенностями, своей житейской судьбой.

Говоря о крестьянской массе, составляющей фон драмы, А. Урусов замечает: «Мир крестьянский, «господа миряне» — тоже крепостничеством попорчены, но все-таки не дошли еще до обезличения, до совершенно беспрекословного рабства [...] А все же эта толпа забитых, приниженных людей колеблется чинить насилие над Ананием: молодой парень на приказание бурмистра отдать Лизавете свой полушубок и сапоги, чтобы довести ее до усадьбы, отвечает только диким взглядом, а потом, грубо отказав бурмистру, уходит. В молодом-то парне уже сказался протест» (330). Поспешим заметить, что «протест», о котором говорит А. Урусов, имеет крайне ограниченное значение. Парень лишь смутно чувствует, что по отношению к Ананию совершается несправедливость личного, семейного характера — никак не больше.

В отличие от М. Михайлова, видевшего в действиях Анания в конечном счете своеобразную форму протеста против социальной несправедливости, А. Урусов не усматривает этого мотива в драме А. Писемского. Это в высшей степени показательно для его либерализма. Остро наблюдательный в характеристике несправедливых общественных условий, Урусов, однако, сводит затем весь конфликт к мотивам психологическим. Недаром, как мы увидим дальше, он говорит о «Горькой судьбине» как драме характеров и страстей.

Ананию противопоставлены представители дворянского мира: «Золотилов, резонер, пошляк здравого смысла» и Чеглов-Соковнин — «человек-тряпка» (328 — 329).

Показав роль и значение барства и крестьян в пьесе, Урусов останавливается также на группе персонажей, о которой Михайлов сказал лишь бегло, упомянув одного Шпрингеля. Критик обращается к характеристике «третьей силы» в драматическом действии и не обинуясь называет ее. «Взгляните теперь, все с той же публицистической точки зрения, на другую сферу, выведенную в драме, — на правительственный аппарат. На сцене производится уголовное дознание. Исправник и стряпчий берут ни за что взятку в 150 руб. и делят ее, «как всегда, по-братски». Чиновник по особым поручениям при губернаторе, Шпрингель, не из умных, с выдающейся вперед челюстью, взяток не берет, но отличается ужасающею, скотскою грубостью, жестоким, безграничным тупоумием, так что взяточники, сравнительно с ним, кажутся просто добрыми малыми. Вот в каких чертах выступает государственный «устой» — чиновничество. Подкуп и тупоумие» (329).

304

А. Урусов мог писать смелее М. Михайлова, потому что выступил двадцать лет спустя после него. Позади была вся эпоха «великих реформ». Но либеральные речи, подобные этим, еще недолго звучали. Статья А. Урусова была напечатана за два дня до рокового 1 марта, когда бомба народовольцев повернула русскую историю опять в русло политической реакции.

Особенно значительное внимание уделяет критик образу Елизаветы, и это естественно, ибо ею «завязывается узел «Горькой судьбины», узел, стянутый так туго, что жизни его не развязать»

(333). Урусов напоминает, что симпатии автора были на стороне Анания, роль которого он любил исполнять сам. Он приводят отзыв Писемского о своей героине: «Баба-то подлая, понимаешь, — говорил он своим костромским акцентом, — и с барином, и с Ананием балуется, Анания она раздражат. Шельма-баба»

(334). Урусов рассказывает далее: «Это воззрение и ненависть всякого «идеальничанья» была причиною того, что исполнительницы роли Лизаветы, по настоянию Писемского, роль эту играли очень грубо, лишь бы не перетопить ее, не изобразить пейзанку, вместо заправской бабы-шельмы. Результаты такого исполненля были, однако, довольно неудачны...» (334).

Урусов вспоминает, как играла роль Лизаветы Савицкая в Московском кружке любителей драматического искусства в 1865 году в паре с самим Писемским, выступавшим в роли Анания. «С первого действия до конца пьесы игра ее была одно постоянное нытье на один лад. Копировка внешних приемов бабы была весьма аккуратна, но о характере, о личности Лизаветы не было и помину. Все, что есть в бабе некрасивого и вульгарного, г-жа Савицкая изучила с любовью; ото всего, что в ней может быть чисто женственного, грациозного и привлекательного, она отвернулась, как от прелести бесовской» (334 — 335).

Авторскую трактовку роли сломала молодая П. А. Стрепетова. Она создала совершенно иной образ Лизаветы. «Для нее в «Горькой судьбине» нет ни правых, ни виноватых- и Ананий, и помещик, по-своему, хорошие люди: несчастие создается окружающей их средою. Лизавета — любящая женщина, которая засматривалась на барина до замужества ...Она же любящая мать, которая не согласилась подкинуть своего ребенка бурмистру, как предлагал ей барин [...]. Наконец, она не грубая, дикая баба, если молодой помещик ею увлекся...» (335 — 336). Урусов подробно описывает, как играла Стрепетова героиню на протяжении всей пьесы, показывая, что трактовка, созданная актрисой, была более глубокой, по сравнению с тем, что видел в своей героине А. Писемский.

А. Урусов чрезвычайно высоко ставил драматургическую сторону «Горькой судьбины». Прежде всего он находил нужным отвергнуть жанровое определение пьесы, данное А. Писемским. Как известно, автор назвал «Горькую судьбину» драмой. Урусову такое обозначение представляется неполным. Оно верно лишь

305

с позиций традиционной поэтики, считавшей, что трагедия требует величавого масштабного действия и героев, занимающих высокое положение. Урусов, исходя из той ломки драматургических канонов, которая произошла в эпоху Островского, бросает вызов традиционной поэтике. Этот вызов звучит в самых первых строках его статьи, когда он в суммарной форме характеризует значение пьесы Писемского.

«Горькая судьбина», — определяет Урусов, — «мужицкая трагедия, настоящая, единственная в нашей литературе. Героем, центральной фигурой является «питерец» Ананий Яковлев, человек «из души гордый, своебытный». В лице его встает величавый образ крепостного крестьянина, стоящего выше барина своею нравственною силою, своим характером, своим типом» (328).

Урусов подчеркивает, что центральный конфликт драмы является социальным. Мы уже видели, что в драме изображены три «кита», «на которых держится русский мир» (329): барство, чиновничество, крепостные. Таким образом, по масштабу действия произведение Писемского является всеобъемлющим. В нем представлено все русское общество и отражен весь социальный строй дореформенной России.

Герой трагедии, несмотря на низкое социальное положение, человек высоких нравственных качеств, обладающий несомненным душевным величием. С ним происходит то, что характерно и для трагических героев вообще: в ходе событий он переживает душевный кризис, толкающий его на преступление. Вот как определяет А. Урусов сущность происходящего в «Горькой судьбине»: Ананий «возвращается в деревню и прямо натыкается на драму: жена его слюбилась с барином и прижила «пригульного» ребенка. Происходит столкновение между мужем-рабом и любовником-господином. Все симпатии автора на стороне раба. Господин, опираясь на развращенных рабством бурмистра и мирскую сходку, отнимает у раба жену и ребенка. Тогда раб убивает «поганое отродье», и отдается в руки правосудия — и какого правосудия» (328). Подчеркнув, таким образом, что социальные конфликты составляют стержень драматического действия, Урусов суммирует свое понимание драмы в двух риторических вопросах: «Это ли не трагедия? Это ли не конфликты характеров и страстей?» (328).

Ананий Яковлев, в глазах Урусова, подлинный трагический герой по складу личности; соответственно он возбуждает именно те чувства, которые вызывает зрелище падения и гибели героя в любой трагедии о царственных лицах, будь то трагедия Шекспира или Расина. Ананий обладает тем самосознанием личности, которое характерно для всех героев возвышенных трагедий. «Он головой выше рабски-запуганного мира. Он убийца, но он же и герой, с которым нас примиряет раскаяние и ожидающие его каторга и плети» (329).

306

Писемский следует еще одному принципу реалистической трагедии — сочетанию трагического с комическим. «По закону контраста, — формулирует Урусов, — трагическая фабула и фигура действуют тем сильнее на фантазию, чем более они обставлены комическими типами и ситуациями» (332). Критик считал, что у Писемского это было не следствием желания придерживаться теории, а естественным результатом его творческого метода: «Художник-реалист чутьем своим доходит до этого закона, помимо всяких теорий» (332). Вот как представлено комическое в «Горькой судьбине»: «...Целое 4-е действие исполнено комизма. Дознание комично, чиновник — забавен до омерзения. Комизм брызжет в продолжение всей драмы, комизмом проникнуты сцены Золотова с Чегловым, комичны сцены сходки, комичен Никон до конца» (332).

Особенно большое восхищение критика вызывает композиция «Горькой судьбины». Пьеса полна выразительных контрастов, придающих действию живость и драматизм. Вместе с тем конструкция фабулы проста и естественна. «Механизм драмы превосходен: с первой сцены интерес захвачен точно системою зубчатых колес. Вся экспозиция — в первой сцене. Завязка — вся в первом действии, а в третьем — катастрофа уже разразилась. Но 4-е действие не лишнее, — это поэтический эпилог, в котором все характеры дорисовываются окончательно, озаренные примиряющим светом страдания. И тут же, как в действительности, комедия уже выступает наряду с житейским трагизмом» (332 — 333).

Мотив примирения подчеркивается Урусовым именно потому, что он не видит в произведении Писемского того социального протеста, который усмотрел Михайлов. При всем различии позиций, Урусов в этом вопросе скорее ближе к Салтыкову-Щедрину, также не увидевшему в действиях Анания социального протеста. Разница, однако, в том, что Салтыков-Щедрин видел в этом важнейший дефект пьесы, тогда как в глазах Урусова это было скорее достоинством. Концепция «Горькой судьбины» как трагедии нужна критику именно потому, что позволяет рассматривать в истории Анания явление трагической судьбы, как чего-то неотвратимого в силу данных общественных условий. В конечном счете Урусов стоял на точке зрения неизбежности трагизма при определенных им социальных отношениях. В отличие от него Михайлов и Салтыков-Щедрин считали возможным активный протест и борьбу против этих социальных отношений, а первый, как мы знаем, даже увидел ее в драме Писемского.

Возвращаясь к статье А. Урусова, приведем из нее последнюю выдержку, резюмирующую мнение критика о художественных достоинствах «Горькой судьбины»: «Нельзя не залюбоваться на стройную простоту контрастов, на которых построена эта драма. Никогда, после нее, ничего подобного у Писемского не выходило: ни «Бывые сокола», ни «Ваал», ни «Просвещенное вре-

307

мя» — не носят на себе следов этой поистине державной простоты. Простота плана не мешает богатой игре контрастов. Каждый характер выступает рельефно. И что за язык! Какая в нем сила, смелость, даже дерзость счастливая!» (332).

И. АННЕНСКИЙ

Обзор критики, посвященной «Горькой судьбине», мы завершим статьей И. Ф. Анненского «Три социальные драмы», в которой, наряду с пьесой А. Писемского, рассматриваются «Власть тьмы» и «На дне». Обращение к этой статье, написанной почти полвека спустя после появления «Горькой судьбины», нарушает хронологические рамки, принятые в этой книге. Но я позволяю себе это отступление потому, что статья содержательна и существенно дополняет предшествующую критику. Особенно интересными мне представляются соображения И. Анненского о трагизме «Горькой судьбины».

Хотя А. Писемский, по словам И. Анненского, написал «чисто социальную драму», она совершенно лишена тенденции. В этом И. Анненский поддерживает мнение А. Урусова. Но если последний ограничился краткой констатацией факта, то Анненский идет дальше и подчеркивает, что отсутствие тенденциозности не означает ни идейной бедности, ни отсутствия мыслей в драме.

В обнаженном виде тенденциозность ведет к тому, что идеи автора получают непосредственное выражение в речах персонажей, действие строится в угоду заранее намеченным тезисам, расстановка персонажей также подчинена замыслу, навязчиво утверждающему те или иные принципы. У Писемского, по словам критика, нет «всей той деланности в компановке, которая влечет за собой обесценивание художественной стороны изображения, ослабление жизненности и силы драматизма. Идеи Писемского прятались так же стыдливо, как часто таятся чувства его действующих лиц» (92) 1.

«Горькая судьбина» — произведение истинно художественное. Идеи в нем растворены в живых образах и ситуациях. «Идеи Писемского внедрялись в самый процесс его творчества, приспособлялись к самым краскам картины, которую он рисовал, выучивались говорить голосами его персонажей, становились ими, и только вдумчивый анализ может открыть их присутствие в творении, которое поверхностному наблюдателю кажется литым из металла и холодным барельефом» (92). Анненский считает, что произведение Писемского согрето изнутри живым чувством писателя, отрицательно относившегося к крепостному строю. Он подчеркивает эту мысль в противовес мнению о натуралистиче-

1 *И. Ф. Анненский.* Книга отражений. СПб., 1906.

308

ском безразличии Писемского к изображаемому. Если мы в результате знакомства с драмой Писемского чувствуем всю несправедливость крепостничества, то это не случайный результат, а следствие прямого авторского намерения, однако скрытого от нас за художественной тканью пьесы. Идея писателя — не тезис, а живая образная картина, наполненная жизнью и движением, поэтому И. Анненский отказывается «искать в произведении Писемского идеи в смысле более или менее логического акта, облеченного в художественные образы...» (101).

И. Анненский писал свой отзыв о «Горькой судьбине» в то время, когда социальная драма стала распространенным явлением западного и русского театра. Имея в виду особенности социальной драмы конца XIX — начала XX века, он считал необходимым подчеркнуть отличие пьесы Писемского от социальных драм Ибсена и Гауптмана, появившихся позднее «Горькой судьбины». В ней не трактуются «социальные проблемы», не изображаются «жгучие социальные конфликты», не обрисованы «перспективы будущего социального движения», нет в ней и утопизма — этих «причудливых снов мечтателей». Термин «социальный» приложим именно к существу «Горькой судьбины», потому что ее конфликты «все развились не на почве личных свойств, не на почве сложной душевной жизни, не из столкновения одной воли с другой, не из рокового развития страсти, гордо идущей против силы вещей, а на почве сложного и глубоко лежащего жизненного уклада, который своеобразно искалечил, обезличил и придавил ряд человеческих существований» (95). Это суждение И. Анненского заслуживает пристального изучения. В сущности оно содержит противопоставление драмы старого, классического типа новой драме, возникшей в XIX веке. Знаток исторического развития драмы в первой части своего определения перечислил типы трагедий, известных литературе с древнейших времен. Обозначенные им конфликты были присущи античной драме, драме Возрождения, трагедиям Шиллера и романтиков XIX века. Это получило отражение в теоретических суждениях о драме, где постоянно фигурировали такие определения: «столкновение воль», «страсть, вступающая в коллизию с существующим миропорядком» и т. п. Социальная драма, как ее понимает Анненский, не строится на конфликтах такого рода. Ее почва иная. Основой социальной драмы является определенный жизненный уклад, условия которого губительным образом действуют на людей.

В данном случае «жизненный уклад» — это крепостнический строй. Особенно бездушный и бесчеловечный, он калечил людей, делал их жизнь безысходной. Поэт Анненский находит художественный образ для сравнительной характеристики «Горькой судьбины», созданной еще в пору крепостничества, и «Власти тьмы» и «На дне», написанных уже в пору широких социальных движений пореформенной России. «И «Власть тьмы», и «На дне» — обе эти пьесы имеют окошки, но в «Горькую судьбину» свет про-

309

никает только сквозь щели. Это пахнующий лесом глухой, мшистый сруб, который успели покрыть крышей» (101). Для пьесы Писемского характерны «закрытость» и «глухота» (101), и этим она необычайно верно отражает атмосферу общества, в котором только и могли возникнуть драмы, изображенные в ней.

Характеризуя калечащее действие крепостничества, Анненский, подобно своим предшественникам, показывает, что оно сказалось не только на рабах, но и на господах. Он доказал это на характере Чеглова, тщательно рассмотренного им. «...Конечно, он не из той группы дворянства, откуда выходили Милютины и Аксаковы, но все же это человек свежий, живой, по-своему даже смелый [...]. Чеглов высказывает благородные суждения...» (95 — 96). Но крепостничество у него тем не менее в крови. Если он сам не насильничал и не хитрил, то разве лишь потому, что его любовные дела устраивал ему бурмистр. «...Молодой помещик привык только желать и получать, он не умеет и боится добиваться чего-нибудь самому и отвечать за свои поступки: Лиза-вету должны защитить, укрыть, привести к нему» (97). Анненский завершает характеристику точной формулой: «благородный насильник и тонко чувствующий, но безвольный развратитель людей, любимый за свою беспомощность и задыхающийся под игом своих наследственных прав дворянина» (97 — 98).

Обращаясь к образам крестьян, критик также подчеркивает уродующее влияние рабства на их душевный склад. Урусов склонен был придать Ананию черты нравственного величия, изображая его своего рода героем. Анненский отвергает такое понимание образа: «Смешно воображать себе Анания Яковлева каким-то русским богатырем, человеком долга [...] Ананий Яковлев прежде всего человек порядка, с характером...» (84). Далее: «Писемский заставил своего героя быть разносчиком, а не мастеровым; это очень тонкий штрих в портрете мужа Лизаветы. В жизни способного мастерового есть элемент самосовершенствования; он человек, в котором могут нуждаться за его искусство и сметливость, об этом спутанно, но одушевленно говорит Никон в сцене первого действия. Разносчик, наоборот, должен брать не способностями, а уменьем поладить, аккуратностью, расчетливостью; у него нет импульса для самосовершенствования, вся его энергия уходит на процесс накопления. Зато разносчик, вообще торговец, скорее явится человеком положительным, семейственным» (84 — 85). Подтверждая мнение тех, кто отрицал наличие социального протеста в образе Анания, Анненский справедливо пишет, что «самая натура его требует сознания устоев, чего-то полученного от отцов и что перейдет в поколение» (87). Поэтому к Чеглову Ананий относится как к барину, существу другого порядка, хотя и не питает к нему сентиментальных чувств пушкинского Савельича. Ананий еще человек крепостнического общества и видит в своем господине «необходимость, с которой нельзя не считаться, но нельзя ни на минуту

310

поставить себя и на одну доску» (88). Налет героизма окончательно снят с Анания. Его нравственные понятия — не следствие того, что он духовно вырвался из своего рабского состояния. Их источник — вера в вековечные устои, его убеждение в том, что «наша страна не бессудная».

И. Анненский убедительно демонстрирует, что «Ананий Яковлев изображен Писемским без идеализации. Это средний человек, один из тысячи Ананиев, в которых добро и зло, свет и тьма, прошедшее и будущее сплетены сотнями узлов и стали сплошной серой житейской тканью» (90). Вот почему критик считает возможным не только противопоставлять Анания бурмистру, но и находить в них нечто общее. «Оба мужика, и Калистрат, и Ананий, «свое бышники», т. е. люди с характером и ведущие свою линию, оба лица выдающиеся по сметливости и изворотливости, наконец, оба делающие фортуну; только в Ананий больше амбиции и есть некоторый запас нравственной силы, Калистрат же в силу своей тяжкой опытности стал человеком более податливым и тертым; амбиция его, если таковая была, давно атрофировалась, а сила вся ушла на ухищрения, угодничество, да, где возможно, грубый нажим на более слабых.

В Калистрате изображен представитель дворни, в Ананий — деревенского «мира» (99). Очень точный социальный анализ сочетается с меткой психологической характеристикой обоих типов, Справедливо указав, что проявления крепостного строя чрезвычайно разнообразно показаны в «Горькой судьбине», Анненский дает также характеристики Матрены, Федора Петрова, деревенского «мира».

И. Анненский считает, что в драме есть все же глухие намеки на «спасение русской земли» от насилия, произвола, бесчеловечности. Оно в людях, «которых не убило и крепостное право» (93). Это — два голоса на сходке: Федор Петров, в чьих словах слышится «вовсе не тупое смирение выросшего на обидах человека, а высокий дух народа, умевшего сберечь свободное сердце и в самом рабстве» (93); второй голос принадлежит тому парню, которого заметил уже Урусов; он, как мы помним, отказывается дать Лизавете полушубок и сапоги, чтобы она пошла от мужа к барину-любовнику. Анненский видит в молодом крестьянине прообраз будущих свободных людей: «...обладатель молодого голоса будет вольным, а его дети пойдут в толпу людей, которые, кровяня руки, будут выдергивать из родимой земли самые корни срубленного поганого дерева» (93 — 94) — дерева рабства и крепостничества. Говоря о потомках молодого парня, Анненский имеет в виду ту революционную часть народа, которая и начале XX века не боялась кровянить руки в борьбе против всякого рабства.

Вместе с тем Анненский не приписывает самому Писемскому столь радикальных настроений. Размышляя над тем, как сам писатель мыслил себе обновление России, Анненский приходит

311

к мнению, что Писемский «возлагал в этом отношении надежды на духовенство. По крайней мере в «Горькой судьбине», когда Анания травят со всех сторон и дома, и в барских горницах, и среди дворни, он идет за советом к священнику: и это батюшка советует ему, вероятно, цитируя текст «отойди от зла и сотвори благо», увезти Лизавету во что бы то ни стало подальше от барина. Священнику же поручает Ананий Яковлев передать все, что он имеет. Этот высший в его жизни авторитет должен решить вопрос, поминать ли на кровные деньги убийцы его жертву, или отдать их осиротелой семье. Выше личных симпатий и соображений ставит Ананий решающее слово своего духовного пастыря...» (94 — 95).

И. Анненский связывает вопрос об отношении Писемского к религии со всем духом социальных воззрений писателя. Он приводит выразительный отрывок из воспоминаний П. В. Анненкова об авторе «Горькой судьбины». Из этого рассказа следует, что Писемский не считал достаточным юридическое освобождение крестьян от крепостной зависимости. Для искоренения вековой привычки народа к рабству, по мнению Писемского, необходима долгая деятельность по перевоспитанию. По словам П. Анненкова, Писемскому казалось, что «без сильных нравственных авторитетов народ не расстанется ни с одним из тех свойств, которые получил в период рабства и чиновничьих притеснений, а только приноровится к новым учреждениям и в их рамках разовьет еще с большей энергией дурное нравственное наследство, полученное им от прошлого». (Слова П. Анненкова, цитированные И. Анненским, 94.)

Знал ли Писемский, какая именно сила сыграет решающую роль в перевоспитании народа, в искоренении рабской психологии? На этот вопрос И. Анненский отвечает отрицательно. Писатель не обладал зрением, открывавшим достаточную историческую перспективу. Как известно, в романе «Взбаламученное море» Писемский отрицал освободительную миссию революционно-демократической разночинной интеллигенции. В самом народе он также не видел возможности самосовершенствования. Рождение новых нравственных устоев было, по его мнению, также немыслимо под руководством дворянства, класса совершенно деградировавшего, как это показал писатель во многих произведениях. Не возлагал он надежд и на русскую буржуазию, лишенную прогрессивных традиций и усвоившую худшие пороки крепостничества. Об отношении Писемского к буржуазии свидетельствуют его поздние пьесы.

Оставался еще один слой — чиновничество, вседержители русского государственного аппарата. Как относился к нему Писемский, можно судить по образу Шпрингеля. «Писемский не знал, откуда придут люди, которые внесут в народную среду необходимый и желанный для нее нравственный авторитет. В одном он был, по-видимому, уверен, что это не будут чиновники:

312

слишком хорошо он знал эту среду, глубоко крепостническую в корне, где надо угодливую, где надо высокомерную, чтобы думать, что из нее выйдут люди, в которых народ будет видеть нравственные примеры» (94).

И. Анненский придает драме А. Ф. Писемского важное историческое значение. По его мнению, именно она открывает эпоху новой русской драмы. Островский критиком не упомянут. Мы можем предположить, что в нем он видит драматурга реально-бытового, но не социального, поскольку в его пьесах конфликты происходят внутри одной и той же среды. Для Анненского Писемский драматург иного типа, представляющий, по-видимому, следующую стадию в развитии драмы. «Горькая судьбина» — первая драма в России, в которой изображена коллизия, обусловленная не только различным нравственным складом персонажей, но отличиями в общественном положении действующих лиц. Самый конфликт драмы обусловлен классовыми различиями между ними. Анненский ставит Писемского в начале той линии русской драмы, продолжением которой были «Власть тьмы» и «На дне».

На этом можно считать исчерпанной трактовку «Горькой судьбины» И. Анненским как социальной драмы. Обратимся теперь к высказываниям критика, имеющим прямое отношение к вопросам чисто художественным и драматургическим.

Переходя к вопросу о жанровой природе пьесы, Анненский заявляет, что считает ее достойной наименования трагедии, ибо она «оставляет в нас впечатление глубокой безотрадности» (83). В отличие от Урусова, нашедшего в произведении Писемского обилие комических элементов и считавшего, что в ней трагическое сочетается с комизмом, Анненский отказывается видеть в «Горькой судьбине» что-либо комическое. Она представляется ему произведением совершенно однотонным. Даже образ Никона в его трактовке утрачивает комические черты: «...даже за этим задельным мужиченкой Никоном, пропавшим пьяницей и бахвалом, чувствуется какая-то пережитая им драма: способный человек, питерщик, хороший мастеровой, он обратился, благодаря каким-то поворотам судьбы, в «бывшего человека». Чадным воспоминанием осело в нем прошлое, и его беспутное хвастовство наполняет нам душу каким-то смутным чувством, в котором больше ужаса, чем чего бы то ни было другого» (84). Предположение Анненского о прошлом Никона относится скорее к области благожелательных домыслов критика. Но независимо от того, насколько он прав в характеристике данного персонажа, в целом критик неправ. Урусов точнее определил характер трагедии, включив ее, в сущности, в шекспировскую традицию. У Анненского, выдающегося знатока античной трагедии, Писемский выглядит как бы поздним продолжателем греческой трагедии с ее четкими границами, не допускавшими вторжения комического элемента.

313

Строгий трагизм Анненский подчеркивает указанием на то, что произведение Писемского лишено мелодраматизма. «Я не знаю пьесы в русском репертуаре, которая бы была в такой же степени чужда мелодрамы, — утверждает Анненский. — Даже во «Власти тьмы» есть игра на нервах. Я уже не говорю о фееричности современной драмы настроений с ее мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе, кашляющими и умирающими на сцене» (83). Строгому классическому вкусу И. Анненского такая драма больше по душе, чем драма настроений А. Чехова, чего критик и не скрывает.

В «Горькой судьбине» трагизм целиком зависит от ужаса неприкрашенной действительности. «В тексте драмы не выступают какие-либо особо эффектные моменты, не оттеняются финалы действий бьющими по нервам словами, как это делал Чехов в своем «Иванове», или вроде того, как любили делать это еще французские романтики половины прошлого века. Действие «Горькой судьбины» развивается свободно и просто, а жизнь привносится в драму со всей ее пестротой и даже нескладностью» (83). Анненский считает, что Писемский вообще не пользуется «эффектными антитезами» (83), с чем Урусов никак не согласился бы, ибо он считал одним из достоинств пьесы те контрасты, которые Писемский не надумывал, а извлекал из реальной жизни. Как бы то ни было, по мнению Анненского, трагическое у Писемского свободно от мелодраматических эффектов.

Вторая особенность трагизма у Писемского — отсутствие идеализации в обрисовке персонажей. Мы уже видели, что Анненский совершенно дегероизирует облик Анания. Не находит он повода и для сочувственного отношения к Лизавете. Она неспособна понять Анания. «Жена наносит ему самые больные и обидные раны; это она вынесла на свет его ревность, она через барина отдала на поругание, как тирана, дворне его, Анания, честное имя, это она твердит, что была выдана замуж за него почти силой, это она не дает ему молчанием покрыть позор, и, наконец, довершает свою издевку над мужем, кланяясь на него миру и жалуясь, что-де не пускает злодей муж к барину и одежу спрятал» (89). В такой трактовке ничего не остается от того лирического и трагического образа, который создала П. Стрепетова, как мы узнали об этом из статьи А. Урусова.

Отсутствие идеализации, однако, не означает отсутствия человечности. Без нее не было бы трагедии. ««Горькая судьбина», — пишет Анненский, — не была бы художественным произведением, а Писемский художником, если бы он не смягчил нам ужаса своей драмы силою человеческого сострадания» (102).

Знаток античности напоминает нам, что Аристотель с своем трактате о поэтике определил ужас и сострадание как два главных элемента трагедии. Ужас и сострадание — два полюса наших

314

ощущений. «...В ужасе, более, чем в каком-либо другом чувстве для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся «я» с тем «не-я», которому это страдание грозит» (102-103).

И. Анненский развивает далее свою философию трагического как центрального явления жизни. Он считает трагическое не просто видом драматических произведений, не явлением литературы и искусства, а важнейшим фактом жизни. Это со всей силой выражено в словах, полных поэтичности и библейского пафоса: «Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в Генисаретские волны. Именно ужас и сострадание сделали из драмы то, что она есть, то есть сгущенную действительность, жизнь по преимуществу. Ужас есть то чувство, в котором фантастическое перестает витать где-то на заоблачных высотах, чтобы сделаться физической болью человека. Ужас может быть только реален, он отличает жизнь от вымысла. Еще в большей мере сострадание может быть только элементом жизни, и в нем любовь, освобождаясь от своих небесных крыльев и розового романтического тумана, берет в руки бинты и бальзам для раненого» (103).

Эти философские обобщения И. Анненского принадлежат уже не только XIX веку. Он человек на рубеже эпох, проникнутый и духом символизма, и даже отчасти религиозной мистики. Но приведенное высказывание свидетельствует о том, что было бы упрощением считать И. Анненского просто идеалистом. Не случайно его внимание привлекла одна из наиболее реалистических драм XIX века. Каковы бы ни были элементы идеализма в мировоззрении Анненского, он отнюдь не витает в эмпиреях. Недаром говорит он о том, что ужас — не отвлеченная категория, а явление реальное, и реальность его выражается в том страдании, которое переживают люди. И то же самое сказано им о сострадании. Оно для него не абстрактная этическая категория, а живое чувство человека — его главное социальное чувство, ибо именно в сострадании он выходит за пределы своей личности и становится способен понять чужое страдание.

Социальный смысл трагедии, ее общественно-нравственное значение проявляется в том, как разнообразно действуют ее два основных элемента. Ужас связан с моментами «столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира» (104). Ужас, таким образом, выражает все антиобщественное, бесчеловечное, индивидуалистическое и эгоистическое. «В противоположность ему сострадание объединяет людей. [...] В трагедии сострадание наше проявляется, главным образом, в те моменты, когда люди сближаются

315

между собой, когда элементы, дотоле враждовавшие, приходят в гармоническое единение, когда люди примиряются, начинают понимать друг друга, заражаются одной симпатической мукой» (104).

Перед нами глубоко продуманная философская и художественная концепция трагического, проникнутая духом филантропии и гуманизма. Как же соотносится она с произведением А. Писемского? И. Анненский находит в «Горькой судьбине» все элементы истинной трагедии, как он ее понимает.

Прежде всего, «Горькая судьбина» проникнута ужасом. Правда ужас этот не такой, каким он бывал в классических поэтических трагедиях прошлого. Он заключается «не в сильных страстях, не в героических движениях духа, не в роковом сцеплении случайностей, не в остроте незаслуженных страданий, а в какой-то душной сутолоке задыхающихся людей, которых заперли в темную баню. Из драмы нет просвета, как нет и выхода из жизни, которая в ней изображается» (102). И в другом месте статьи та же мысль: «Драма «Горькая судьбина» изображает подневольно сколоченную жизнь нескольких людей, которым *тесно* жить» (101). Прекрасный образ для выражения той атмосферы, которая царит в трагедии Писемского. Безысходность трагедии, как показал нам Анненский, социально обусловлена, именно общественными причинами предопределена замкнутость мира «Горькой судьбины». Ужас этого мира в том, что в нем человечность подавлена и извращена. «Все функции жизни этих людей, все их движения болезненно изуродованы: изуродована жизнь барина, пьющего водку и харкающего кровью, и Лизаветы, приносящей жертву, которой не требуют, и ее потерявшей память матери, и ее мужа, которого ожидает кнут за то, что он осмелился думать, что священник, венчавший его в церкви, делал это серьезно.

Изуродована жизнь стариков крестьян, которые говорят, точно бредят, и пьяницы Никона, и даже этого паука-бурмистра, которого на восьмом десятке тягает за бороду и сажает в колодки первый чиновник, которому он попался под руку, так — здорово живешь. Но изуродована жизнь, если хотите, и этого чиновника, который видит, до какой степени несовместима с понятием какого бы то ни было закона русская крепостная жизнь» (102).

Философия трагедии у И. Анненского обретает конкретную социальную обусловленность. В данном случае речь идет о вполне определенном общественном строе — крепостном. Но мы не совершим ошибки, сказав, что социальный трагизм всегда обусловлен тем, как подавляет и калечит человека социальная несправедливость и неравенство.

Посмотрим теперь, как, по мнению Анненского, проявляется в трагедии Писемского второй эффект трагедии — сострадание. Оно получает наибольшее выражение в четвертом акте. Состра-

316

дание овладевает душой Лизаветы. Лишившись и мужа, и ребенка, она переживает некое внутреннее обновление. Она считает себя грешницей, повинной в происшедших несчастьях. В ее глазах Ананий становится иным человеком после убийства, Раньше она презирала его. Она, дерзко смеявшаяся раньше над святыней брака, теперь признает его своим мужем.

В свою очередь, и Ананий сострадает жене; он не хочет, чтобы она присутствовала при допросе: «как существо более сильное, он не хочет, чтобы любимое им слабое существо делило его страдания, тем как бы несколько их облегчая. Он чувствует, что самый вид его и унижение должны мучить Лизавету укором, которого он не желает ей...» (104 — 105). Ананий хочет, чтобы вокруг него было как можно меньше страдающих, и готов принять на себя все муки.

И. Анненский считает «Горькую судьбину» христианской трагедией. Поведение Анания в конце драмы критик объясняет тем, что Ананием владеет «сознание строгих глаз бога, от которых некуда уйти» (105). Если раньше Ананий из гордости хотел скрыть от всех истину и признавал ребенка своим, то теперь им владеет не гордость: «...раньше гордец спасал свое имя и свою честь, теперь христианин карает в себе гордеца» (105).

Высшим моментом драмы является ее последняя сцена, где все проникнуто духом сострадания. Ананий примиряется с «миром», в свою очередь у него просят прощения крестьяне, оскорблявшие его, Ананий доброжелательно прощается с женой. Прося прощения у односельчан, герой испытывает то же состояние, какое бывает «на исповеди, когда душа свободно открывает свою тайну и муку и хочет в боге слиться со всеми себе подобными» (106). В трактовке Анненского, следовательно, «Горькая судьбина» сочетает социальные мотивы с религиозными. Для данного автора это вполне логично. Дело не только в личных взглядах Анненского. Как знаток античной трагедии он полагает, что религиозная основа должна быть присуща всякому произведению данного вида. Произведение Писемского оказывается в понимании Анненского образцом христианской трагедии нового времени.

Обращаясь к чисто художественной стороне драмы, Анненский подчеркивает прежде всего присущее ей внутреннее единство. Хотя в ней естественно нет классических трех единств, органичность ее построения обусловлена тем, что в ней «буквально нет ни одного явления, которое не было бы нужно для ее развития, и действие развивается цельно и непрерывно» (106).

Каждый акт начинается с небольшого пролога, который придает особый характер всему действию данной части пьесы.

Анненский отмечает как большое достоинство отсутствие в «Горькой судьбине» элементов мелодрамы. Ему нравится и то, что в пьесе нет резонера. Избегал Писемский и монологов. Иначе говоря, драме Писемского не присущи черты условности, имею-

317

щиеся в классических образцах трагедии. Действие происходит естественно. Но Писемский не отказывается от театральных эффектов. Эффектным находит Анненский объяснение Анания с Лизаветой, прерываемое появлением чумазой работницы с ее интересами, совершенно чуждыми происходящей драме. Выразительна игра на контрастах, как, например, противоположные по характеру личности чиновника Шпрингеля и Анания. Наиболее эффектной считает Анненский финальную сцену. Это, по его словам, «апофеоз», ибо «здесь в людях среди грубой житейской прозы, среди подъяремной тяжести жизни, является на половину независимо от них высшее одухотворяющее, божественное начало» (107).

Статья И. Анненского содержит также характеристику достоинств языка драмы.

Написанная полвека спустя после появления «Горькой судьбины», эта статья отражает мнения, характерные уже для более позднего времени. С одной стороны, классовые битвы конца XIX — начала XX века обусловили обостренный интерес критика к социальной проблематике драмы; с другой, религиозно-философские и эстетические искания того же времени обусловили ту религиозно-нравственную трактовку драмы, которая резко отличает статью Анненского от современной Писемскому критики. Может быть, не будет ошибкой признать, что религиозные мотивы статьи в некоторой степени навеяны влиянием толстовства. Во всяком случае есть несомненное единство между некоторыми мотивами этой статьи и разбором «Власти тьмы» Л. Толстого того же Анненского, к которому мы обратимся позднее (см. стр. 527 — 530).

А. А.ПОТЕХИН. КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КОНСЕРВАТИВНОЙ НАРОДНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Драматургия А. А. Потехина рассматривалась современниками как выражение народнического духа в литературе. В писателе видели одного из главных продолжателей линии Островского, перенесшего центр действия из сферы купечества в среду, более близкую народной массе. Диапазон драматургии А. А. Потехина был сравнительно широк и охватывал разные слои общества от самых высших до низших.

В свое время пьесы А. Потехина воспринимались как выражение протеста против пороков общественного строя самодержавной России. Об этом выразительно свидетельствует цензур-

318

ная история его пьес. «Шуба овечья — душа человечья», напечатанная в 1854 году, была допущена на сцену только через тринадцать лет; «Мишура», опубликованная в 1858 году, дожидалась разрешения к постановке четыре года; «Отрезанный ломоть», разрешенный к постановке в 1865 году, был снят со сцены и запрещен после тринадцати представлений. Комедия «Вакантное место», напечатанная в 1870 году, была полностью запрещена к постановке, а пьеса «В мутной воде» получила разрешение для сцены только после значительных сокращений, произведенных по требованию цензуры1.

Появление А. Потехина в драматургии было отмечено такими выдающимися критиками, как Ап. Григорьев и Н. Добролюбов.

Ап. Григорьев, считавший, что А. Потехин находился под несомненным влиянием Островского, однако противопоставил его автору «Грозы». Островский — реалист и создатель типов, тогда как Потехин, по определению Григорьева, «жанрист», то есть бытописатель, и его интересует преимущественно внешняя сторона народной жизни. В то время как у Островского «русские люди и русские женщины в их наиболее общих определениях, в их существенных чертах, являются как типы, а не как жанр» (404)2, у Потехина преобладает именно «жанризм». Заимствуя некоторые мотивы у Островского, Потехин трансформирует их в бытописательском духе. Подражая пьесе «Не в свои сани не садись» и особенно увлекшись образом Русакова, Потехин в пьесе «Людской суд — не божий» тип Русакова «перевел в жанр, судьбу дочери — в печальную мелодраму, общедоступное патетическое — в отвратительный вой кликуши» (403). Точно так же тип, выведенный Островским, преобразился у Потехина в пьесе «Чужое добро в прок не идет» в фигуру мужика, беспробудно пьянствующего три акта, а затем совершающего уголовное преступление. «Всех женщин Островского [Потехин] обратил в баб, баб-кликуш, баб-плакальщиц, баб-завывальщиц» (403). Если «жанризм» интересен в плане познавательном, то «как крайность художественного специализма» он «противоречит понятию об искусстве» (403).

Ап. Григорьеву этнографизм Потехина был не по нутру, ибо он противоречил идеализации народа, к которой критик в какой-то мере несомненно стремился. Его осуждение, однако, было воспринято, как мы увидим, и последующей критикой.

Н. Добролюбов обратил внимание на другую сторону творчества А. Потехина — обличительную. Он расценил «Мишуру» Потехина как «комедию, имеющую серьезное значение» (558) 3,

1 *Скабичевский.* История новейшей русской литературы, *3-е* изд. СПб. 1893, стр. 388.

2 *An. Григорьев.* Литературная критика. М., 1967.

3 *Н. А. Добролюбов.* Собр. соч. в трех томах, т. 1. М., 1950.

319

так как в ней содержалось правдивое изображение чиновничьего мира, представленного образом советника губернского правления Пустозерова. Низость этого человека искусно обрисована драматургом. Но удачной обрисовкой его характера художественные достоинства комедии исчерпываются. Все ее действие построено вокруг главного персонажа: композиция «вся поставлена на пружинках, которые автор произвольно приводит в движение, чтобы выказать ту или другую сторону характера своего героя. Каждая сцена, взятая отдельно, очень умно, резко и драматично составлена; но множество сцен не имеют ничего общего с ходом всей комедии» (571). Сцены, непосредственно относящиеся к Пустозерову, «сочинены», «плохо вяжутся между собой и не вытекают ни из какой разумной необходимости» (571).

Но критика не удовлетворяет и главный герой комедии. Беда в том, что драматург сосредоточил в одном лице «соединение всех пороков и гадостей»: «Мелочность, претензии, фатовство, эгоизм, самый грубый, служебная формалистика, наглая надменность, сухость сердца, любостяжение (в деле наследства), неблагодарность, мелкое честолюбие, сладострастие, отсутствие всяких понятий о правде, чести и совести, наконец мерзость выше всякого названия, выказанная в последней сцене...» (572). Всего этого слишком много и для одного человека, и для персонажа пьесы. Добролюбов считает, что автору следовало найти хоть какие-то черты человечности у Пустозерова: «Ведь у всякого человека есть же хоть крошка совестливости: ну, сделает зло, да уж не так же круто и нагло...» (573).

Наконец, для комедии «Мишура» недостаточно смешна. Пустозеров, по определению Добролюбова, лицо комическое. Комичным мог бы статьи другой персонаж — Анисим Федорович. Но они не вызывают смеха. Вина не только в характере дарования Потехина; основа ее — в «самом обществе нашем» (576). И далее следует замечательная характеристика социальных причин, лишающих образ Пустозерова и ему подобных комизма и превращающих их в страшные фигуры, которые воплощают в себе все зло и бесчеловечность общества. «Ведь Пустозеров нам страшен;; ведь мы не можем презирать его, как Молчалина, Хлестакова и прочих, ведь мы не можем стать выше его настолько, чтобы совершенно заглушить в себе ненависть к нему и оставить место только для смеха. И вот отчего мы не умеем смеяться над ним. Оттого это, что, может быть, сегодня же вы найдете подобного Пустозерова в одном из своих школьных товарищей, из бывших друзей своих; оттого, что завтра, может быть, вы будете под влиянием этого человека и, будучи правы перед ним, по законной форме будете им осуждены, будучи близки к нему, вдруг будете нахально отвергнуты; оттого, что этот человек грозит вам стать смрадным и мрачным препятствием на вашей дороге всякий раз, как вы захотите сделать добро; оттого, что окружающие вас его хвалят, начальство возвышает, ваша жена,

320

сестра, дочь влюбляются в него. Он возмущает самые святые наши чувства, самые чистые убеждения, и на самом деле он опасен для них» (576). Мы узнаем в этих словах гражданский пафос, присущий Добролюбову, его негодование против гнета и несправедливости современного общества.

Но если это так, то почему же Добролюбов упрекнул Потехина за недостаток смеха? Потому что, кроме горького сознания торжества Пустозеровых, кроме понимания, что они властители жизни, возможна еще и другая позиция — позиция самого Добролюбова. Описав силу Пустозерова, Добролюбов задает риторический вопрос, ответ на который поистине великолепен: «Можно ли смеяться над ним [Пустозеровым] после этого? Можно; но для этого надо найти в себе столько героизма, чтобы презирать и осмеивать все общество, которое его принимает и одобряет» (576).

Иначе говоря, недостаточно бояться и ненавидеть Пустозерова. Надо допустить возможность иных общественных отношений и с этой позиции отвергать весь социальный строй, порождающий подобные явления. Далее следуют в высшей степени любопытные высказывания, которые, как кажется, не привлекали должного внимания. Потехин возбуждает «нервическое негодование» своей пьесой. Эта мысль повторена в начале (559) и в конце (577) статьи. Пьеса слишком мрачно действует на душу читателя. В этом есть положительная сторона, ибо, конечно, Добролюбов за то, чтобы люди негодовали против отвратительного социального строя. Но есть и более высокая точка зрения. Такой является смех в духе Гоголя. Негодование не может быть слишком длительным. Оно «не может быть так постоянно присуще нашей душе, как чувство ровного, спокойного презрения и отвращения, являющееся после смеха, например, над героями Гоголя» (577). Персонажи Гоголя смешны. Благодаря гоголевскому комизму обнаруживается их человеческая незначительность, «сжавшиеся фигуры их так навсегда и остаются в вашем воображении как бы скованными во всей своей отвратительности» (577).

Писатель и драматург должны духовно выйти за пределы склада мышления и нравов данного общества, чтобы в полном виде почувствовать комизм всех «героев» этого общества, его вершителей судеб и владык. «...Нужно стать не только выше их, но и выше тех, между кем они имеют успех, и даже выше всякой ненависти, всякого раздражения против тех и других» (577). Одной эмоциональности недостаточно. Более того, чувства страха и гнева не могут питать комизма. Для этого необходимо другое умонастроение: глубокое понимание происходящего, трезвая оценка существующих условий, решительное духовное отгораживание художника от мира несправедливости и насилия.

Необходимо понять, что Пустозеровы — не все общество, в нем есть и другие люди, другие общественные силы. Пустозеровыми

321

общество не ограничивается. «А делая лица, подобные Пустозерову [...] предметом серьезных драм, мы только делаем слишком много чести этим негодяям, и слишком мало — всему современному нашему обществу» (577). Стать выше общества, в котором господствуют Пустозеровы, значит стать на более высокую общественно-этическую и эстетическую позицию. «Возвышение до этой нравственной степени составляет первое и необходимое условие для комического таланта. Без него можно сочинить великолепную сатиру, желчный пасквиль, ряд раздирательных сцен, потрясающую диссертацию в лицах, но нельзя создать истинной комедии» (577). Добролюбов глубоко определяет истинные общественные основы комедии высшего типа. Добавим, что мысли его находятся в русле общего развития драматических теорий революционной демократии. Вспомним злополучную статью Белинского о «Горе от ума». То, что было несправедливо в этой статье, Добролюбов отбрасывает. Но Добролюбов развивает «рациональные зерна» идей Белинского, определяя социальные основы комического.

Статья Добролюбова о «Мишуре» — важный документ драматической теории, дающей ключ к пониманию основ комического в социальной комедии.

«Мишура» была поставлена в 1862 году в Александрийском театре в Петербурге и в Малом театре в Москве. Рецензент «Библиотеки для чтения» показал, что столичная постановка была неудачной из-за неестественной игры актеров, тогда как московский спектакль представил пьесу Потехина в выгодном свете. «Вся пьеса идет в Москве так кругло, полно и отчетливо, что нет буквально ни одной бледной, вялой минуты. Не только главные, но и второстепенные лица исполняются с пониманием и тем ансамблем, который может только существовать на сцене, имеющей хорошие предания. И пьеса, довольно сухая и растянутая, в таком исполнении явилась живой картиной действительности...»1 Отзыв правильно определяет соотношение между художественной ценностью пьесы и успехом, какой она имела в хорошем сценическом воплощении, восполнившем ее недостатки.

Постановка отрывка из пьесы «Виноватая» вызвала в 1867 году отклик Н. С. Лескова, выступившего тогда с рецензией («Отечественные записки», 1867, № 3), в которой он отметил значительность фигуры Федора Ивановича как нового типа дельца, посвящающего себя «искусству разгадывать человеческие слабости и эксплуатировать их в свою пользу» (33)2. Считая, что в этом образе воплощена одна из «самых больных язв века» (38), Н. Лесков выражал надежду, что Потехин «не будет находить долгой услады в том, чтобы карать своею сатирою давно покоренную спесь и немощь отжившего барства, а устремит

1 «Библиотека для чтения», 1863, № 2 (отд. III), стр. 24.

2 *Н. С. Лесков.* Собр. соч. в 11 томах, т, 10. М., 1958.

322

свой силы на борьбу с новым злом, которое, как полированный змей, выходит на нашу землю...» (38).

Более развернутый отзыв о драматургии А. Потехина мы находим у А. Скабичевского, посвятившего писателю статью «Винегрет современной морали» (1874). Ко времени появления статьи уже было издано собрание сочинений А. Потехина в шести томах и представлялось возможным дать обзор его творчества в целом. А. Скабиченский метко определяет характер А. Потехина как писателя. «Нельзя сказать, [...] чтобы он был бесталанный, однако же рядом с художественными чертами сколько вы найдете и каждом произведении его сочиненного или стереотипного. Нельзя сказать, чтобы Потехин был приверженцем каких-либо отживших начал, защитник мрака и изуверства. Напротив того: мне кажется, что он постоянно силится идти впереди века, каждое произведение его проникнуто таким, по-видимому, искренним и горячим либерализмом, любовью к народу и ненавистью ко всевозможным его притеснителям, и однако ж сквозь этот либерализм проглядывают такие обыденные взгляды на жизнь и на народ, что просто становишься в тупик и недоумеваешь, как подобные взгляды могут уживаться с стремлением идти впереди века и с либерализмом, и что составляет главную суть произведений Потехина, его кронные убеждения — либерализм или эти взгляды?» (787 — 788)1.

Как писатель А. Потехин во многом подражателен и у него легко обнаруживаются вариации образов и ситуаций, заимствованных у Тургенева, Островского, Писемского, Григоровича и других. Как уже отмечалось, в А. Потехине видели писателя-народника — не в политическом, конечно, смысле, а в том смысле, что он сделал предметом изображения в драме людей из народа, крестьян. «Народничество» Потехина было в целом консервативным. «В сочинениях Потехина преобладают демократические тенденции, — отмечает А. Скабичевский. — Образованные слои общества он по большей части обрисовывает с тех отрицательных сторон, с которых они изображались беллетристикою пятидесятых годов, т. е. со стороны праздности, изнеженности, бесхарактерности, высокомерия, чванства и пр. Положительные типы, высокие нравственные идеалы он ищет преимущественно в народе [...] Но стоит только вглядеться попристальнее и вдуматься, какого же рода положительные типы находит Потехин среди народа и какие нравственные идеалы навязывает ему, и вы увидите, что идеалы эти мало того что в духе прописной морали, но зачастую даже в духе узкосословном, т. е. Потехин представляет себе идеальных крестьян в таком виде, в каком, конечно, для большинства благомыслящих россиян желательно, чтобы они были» (800). К этой социально-политической характеристике позиций А. Потехина нечего добавить.

1 *А. Скабичевский.* Соч. в двух томах, т. 1, 3-е изд. СПб., 1903.

323

Примером утверждения патриархальной морали является пьеса «Чужое добро впрок не идет», в которой резко противопоставлены два брата — сыновья крестьянина, содержащего постоялый двор. Истинным героем пьесы является послушный до самозабвения Алексей, тогда как распутный Михаил воплощает своеволие и нравственное падение, возникающее от забвения патриархальной морали. Впрочем, и отец далеко не чист в нравственном отношении. Вместо того, чтобы показать столкновение патриархальной морали со стремлениями к свободной человечности, А. Потехин свел все содержание пьесы к рутинной нравоучительности. В драме «Шуба овечья — душа человечья» героиней является крестьянка, полюбившая молодого помещика-ловеласа. Добродетель героини награждается законным браком с другим помещиком, человеком истинно моральным. «К такого же рода нравственно сентиментальным воздыханиям принадлежит и драма «Людской суд — не божий» (813).

По мнению А. Скабичевского, А. Потехин не был прирожденным драматургом и комедиографом. Ему более присуще повествовательное мастерство. Драматургия требует особого склада мышления писателя, иного отношения к действительности, чем то*,* которое было у Потехина. «Для драмы необходим глубокий и смелый мыслитель, исполненный скептицизма и иронии» (815). У Потехина этих качеств нет.

Драма присуща эпохам социальной ломки: «...драма есть чадо переходных эпох, она развивается тогда, когда рушится целый кодекс отжившей морали, и притом рушится не перед одними отвлеченными теориями передовых мыслителей, но в самой жизни вместе с теми порядками, которые он освящал» (815).

Это объяснение исторических предпосылок развития драмы вытекало не столько из споров теоретиков, сколько из живого опыта России; в стеснительных условиях николаевского режима драматическое искусство развивалось слабо, а в пореформенную эпоху ломки общественного быта и социальных установлений расцветало необычайно плодотворно.

Отсюда и те определяющие положения поэтики драмы, которые сформулировал А. Скабичевский. «Цель драмы представить борьбу живых, естественных, человеческих стремлений с различными давящими и стесняющими условиями жизни, являющимися в виде мертвых обычаев, предрассудков и всевозможных заблуждений, коренящихся на почве отжившего быта» (815). В этой борьбе старого и нового в общественной жизни и в быту драматург должен стоять на передовых позициях, чего, как мы видели, нельзя было сказать о Потехине. Писатель, «который разделяет все отжившие мировоззрения толпы, ничем не возвышается над ней» (там же); для него трагедией является нарушение вековечной морали, как это имеет место в пьесе «Чужое добро впрок не идет». У такого драматурга персонажи будут делиться на идеальных героев и чудовищных злодеев. «В целом

324

же каждая драма такого писателя будет не чем иным, как иллюстрацией к прописям и тем нравоучениям, которые печатались в старых азбуках» (816). Потехин не в состоянии создать истинной драмы потому, что он стоит на узкосословной точке зрения и считает, что «нравственность мужика прежде всего в почтении и угождении барину» (там же).

А. Скабичевский вспоминает мнение Добролюбова об отсутствии смеха и комедиях А. Потехина, вспоминает классические образцы комедии у Фонвизина и Гоголя, но ограничивается указанием па то, что эти писатели были истинными художниками. Добролюбовская идея, о которой говорилось выше, осталась непонятой А. Скабичевским. Он видит главную беду Потехина в том, что его комедии наполнены «сентиментально-плаксивыми воздыханиями» (816 — 817).

Впрочем, и Скабичевскому понятно, что драматург, как указывал Добролюбов, должен стоять выше предрассудков современного общества. Скабичевский формулирует это без добролюбовской социальной остроты, подчеркивая лишь интеллектуальное превосходство драматурга: «...истинный драматург непременно должен стоять выше обыденных мировоззрений толпы, он должен раскрывать толпе всю нелепость, все противоречия ее мировоззрений и показывать, к каким трагическим последствиям ведут подобные мировоззрения, как от них гибнут лучшие силы общества» (815).

Поскольку взгляды А. Скабичевского рассматриваются в разных частях нашей книги1, здесь следует сказать несколько обобщающих слов о характере его критической деятельности.

Взгляды А. Скабичевского свидетельствуют о том, что некоторые традиции передовой теории 60-х годов сохранялись и в критике следующего десятилетия, хотя уже без того революционного подтекста, который был у Добролюбова. Во всяком случае позиция критика была прогрессивной для своего времени и отражала критическое отношение к социально-политическим условиям пореформенной России. В лучших традициях русской критики Скабический рассматривал драматургию в связи с социальными процессами в стране, он требовал от писателей сочувствия передовым тенденциям общественного развития, поддерживал критический реализм в драме. Вернемся к Потехину.

Итоговая оценка драматургии А. Потехина была дана критикой в связи с пятидесятилетием писателя в 1901 году. П. Морозов выступил со статьей, посвященной Потехину, в журнале «Мир Божий» (ноябрь 1901), в которой доброжелательно и объективно оценил деятельность писателя, не согласившись с мнением А. Скабичевского об эпическом характере дарования Потехина. Он отметил «явное преобладание в таланте Потехина

1 См. стр. 389 — 381, 436 — 446, 467 — 475, 491 — 494, 570.

325

драматического элемента» (410)1. Драмы и комедии Потехина, по мнению критика, ярче и выразительнее его романов и повестей, они шире по охвату действительности, так как в них писатель касается не только деревенской жизни, но и других сфер русского общества, «затрагивая разные вопросы, близкие большинству зрителей и вызывавшие на серьезные размышления. Здесь, в резко очерченных типах переходной поры, явились перед нами представители ее темных сторон: и «образцовые» бескорыстные чиновники, готовые, однако, все принести в жертву своей карьере («Мишура», «Вакантное место»), и разные дельцы и рыцари наживы, привыкшие ловить рыбу «в мутной воде», и печальная судьба девушки, проданной родителями («Виноватая»), и та непримиримая рознь во взглядах на жизнь, которая не замедлила в эпоху перелома обнаружиться между «отцами и детьми» и привела обе стороны к неизбежному разрыву («Отрезанный ломоть»)» (411).

П. Морозов не преминул отметить, что острота комедий А. Потехина обусловила их печальную сценическую судьбу. Он перечислил известные нам факты о запрете пьес Потехина к постановке. Вместе с тем критик признает, что теперь все эти произведения, столь злободневные для своего времени, устарели. Однако они имели несомненное достоинство принципиального характера, ибо они — «пьесы *общественные* в настоящем смысле слова, потому что в них основным мотивом всегда является какой-нибудь общественный вопрос или общественные отношения действующих лиц, потому что они дают материал для критики различных сторон и условий жизни общества, все же остальное — семейное положение действующих лиц, любовные интриги и прочее — является здесь только на втором плане, ради сценической «интриги»» (411).

Не вникнув в добролюбовское замечание об отсутствии смеха в комедиях А. Потехина, П. Морозов защищает писателя: если у него нет комического в обычном смысле слова, то это происходит потому, что положения, изображаемые им, «в высокой степени драматичны и вызывают не смех, а ненависть к той жизни и к тем «героям», которых рисует автор» (412).

А. Потехин удостоился академического признания своих заслуг. Общество любителей русской словесности при Казанском университете отметило его юбилей докладом Д. П. Шестакова2, но еще более почетным было то, что Потехина чествовала Императорская Академия Наук, где доклад о нем прочитал Д. П. Боборыкин. По его определению, с середины 50-х годов драма и театр стали «главной трибуной» «художественного народоведения и народолюбия» (23) 3. А. Потехин, как считает

1 *П.* *Морозов.* Минувший век. СПб., 1902.

2 «Чтения в обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина при Императорском Казанском университете», 1902, вып. XVI.

3 «Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук». СПб., 1902, т. VII, кн. 1.

326

П. Боборыкин, в этой народнической литературе занял место между Островским и Писемским. Деля творчество Потехина на два периода, Боборыкин считает, что пьесы 50-х годов были, с одной стороны, менее суровы в изображении жизни, чем «Горькая судьбина», и вместе с тем лишены той «полуславянофильской тенденции», которая была свойственна тогда Островскому. Для Боборыкина драматург тоже является создателем пьес на общественные темы, которые были «навеяны запросами тогдашнего передового меньшинства» (26). Боборыкину даже представляется, что в «Отрезанном ломте» «коллизия между старшим и молодым поколением поставлена гораздо резче, чем в романе Тургенева» (26). Впрочем, как и П. Морозов, Боборыкин не может не признать, что жизнь ушла вперед: «То, что считалось необыкновенно опасным или, во всяком случае, слишком несовременным еще каких-нибудь четверть века назад, — слова, черты нравов, рельефные факты векового угнетения многомиллионной крестьянской массы, — все это вызывает только добродушный смех» (27).

Хотя Боборыкин несомненно переоценивал «прогресс», наступивший к началу нового века, он, как и Морозов, был прав, что драматургия Потехина имела печальную судьбу. Почти все острое и злободневное в ней не прозвучало со сцены в свое время. А когда острота противоречий, отмеченных писателем, прошла и сменилась другими проблемами, его пьесы устарели. Юбилейность помешала критикам сказать главное: в отличие от Островского, Потехин не вложил в свои произведения достаточно глубокого общечеловеческого содержания, которое обеспечило бы долгую жизнь его драматургии.

ПЕРВЫЕ ОТЗЫВЫ О ТРИЛОГИИ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА

Признав несомненный успех у публики «Свадьбы Кречинского», анонимный рецензент «Русского вестника» писал об авторе: «Не будучи художником, он, однако, дал нам образчик того, как можно писать умные пьесы для занимательного сценического представления» (63)1. Критик согласен с теми, кто считают, «что пьесе недостает идеи, что сюжет ее взят не столько из действительного быта, а скорее из общего всем сценического запаса» (60), персонажи не новы, «одни характеры не вполне выдержаны, другие почти вовсе неразвиты» (60). Исключение — Расплюев. «...Автор умел очень удачно и вовсе неожиданно соединить в нем с отъявленною негодностию какую-то примесь простодушия и наивности...» (58). О пьесе в целом: «В смысле весьма удачного сценического представления она составляет довольно редкое и потому замечательное явление на нашей сцене» (61).

1 «Русский вестник», 1856, т. I, № 1,

327

Прогрессивный журнал сошелся в оценке пьесы с органом М. Н. Каткова. «Отечественные записки» согласны признать в авторе «большой драматический талант» *(7 — 8),* нашли в пьесе несколько интересных сцен, но выразили неудовлетворение содержанием — пьеса построена на анекдоте и «отзывается французским влиянием, отчего частью и теряет свое серьезное значение» (8).

В противоположном лагере комедию встретили сочувственно. «Новый поэт» И. Панаев отметил ее «большие сценические достоинства» (187)1 и нашел, что она выиграла бы, закончившись победой Кречинокого: *«Ненаказанный порок* не успокоил бы» (191) зрителя, и этим был бы достигнут больший нравственный эффект.

Много лет спустя о Сухово-Кобылине заговорили снова в связи с напечатанием всей трилогии под названием «Картины прошедшего» (1869). Анонимный критик «Отечественных записок» прежде всего отвергал реальность изображенного драматургом. «В основе всех трех произведений г. Сухово-Кобылина лежит *анекдот»* (219)2. «Свадьбу Кречинского» критик считает лучшей частью трилогии. Хотя здесь «анекдот не блистает новизной, но благодаря быстроте действия и оригинальности некоторых характеров пьеса смотрится с удовольствием» (220).

Недостатки пьесы искупают два ярких характера: не Кречинский, который «довольно банален» (220), а Расплюев — «лицо, которое надолго останется достоянием русского театра, хотя нельзя сказать, чтобы все действия его были строго выдержаны и чтобы в самом диалоге не было допущено утрировки» (220 — 221); второй такой удачный персонаж — эпизодическая фигура Щебнева. «Дело» — бедно содержанием, а «Смерть Тарелкина» чрезмерно перегружена переодеваниями.

А. Суворин тоже отдавал предпочтение «Свадьбе Кречинского»: «красивая постройка пьесы, ловко развитая интрига, движение, у места поставленные эффекты — все этого говорило о значительном знании сцены и о том такте, который дается только недюжинным талантам» (423)3. Фигуры Расплюева и Кречинского отражают разные стадии аморализма. Первый — примитивный плут, тогда как второй — мошенник изощренный, типичный для «цивилизованного» общества.

«Дело» имеет менее удачную композицию, и это ослабляет восприятие серьезного содержания пьесы. Но «Смерть Тарелкина» для Суворина всего лишь «пустой фарс» (428).

1 «Отечественные записки», 1869, CXXXIV, № 6, отд. II.

2 «Современник», 1856, т. CVII, № 6.

3 «Вестник Европы», 1869, № 9.

ЧАСТЬ 4. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

РАСЦВЕТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Наряду с реалистической бытовой и психологической драмой происходит развитие драмы исторической, также переживающей в 60-е годы пору расцвета. Значительный вклад в развитие этого жанра внес А. Н. Островский. Рядом с ним как исторического драматурга надо поставить А. К. Толстого, создателя замечательной трилогии «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870).

Намного раньше их выступил со своей первой исторической драмой Л. А. Мей (1822 — 1862), чья «Царская невеста» появилась еще во времена Николая I — в 1849 году. «Псковитянка» (1860), кажущаяся нам теперь невинной исторической драмой, была, однако, запрещена к постановке в 1861 году, так как в ней изображено народное вече. Долгую жизнь драмам Мея дал Римский-Корсаков, использовавший их как либретто для своих опер.

Популярным историческим драматургом тех лет был Н. А. Чаев (1824 — 1914), из пьес которого заслуживают упоминания «Сват Фадей» (1864), «Князь Александр Михайлович Тверской», «Дмитрий Самозванец» (1866), «Свекровь. Трагедия из времен уделов» (1870). Если Островский был и в исторической драме подлинно народным драматургом, а А. К. Толстой критиковал монархию с позиций своеобразного дворянского либерализма, то Чаев занимал консервативно-охранительные позиции. Его союзником был Д. В. Аверкиев (1836 — 1905), из пьес которого значительны «Слобода Неволя» (1867), «Комедия о Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» (1869) и «Каширская старина» (1872). Выступали с историческими пьесами также И. П. Лажечников и А. Ф. Писемский.

Историческая драматургия естественно касалась и вопросов политики, изображала царей, сановников, придворные интриги. Иногда возникала и тема взаимоотношений властей и народа. Но все это было доступно драматургам лишь в ограниченных пределах. Достаточно сказать, что даже писатели, не посягавшие на основы монархического строя, оказывались подчас неугодными цензуре. Так, при всем консерватизме Аверкиева, его «Слобода Неволя» была запрещена для постановки из-за слишком рельефного изображения отрицательных черт Ивана Грозного. А «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого за изображение слабоумного царя в начале книги. Цензура наложила запрет и на пьесу А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». Написанная в 1861 году, она смогла попасть на сцену лишь в 1866 году,

330

после того как автор смягчил критические места, направленные против бояр и властей.

Важной особенностью исторической драмы является то, что, развиваясь в пору великих побед реализма, она также стремилась к правдивости, бытовой точности, психологической достоверности.

Л. А. МЕЙ

Несмотря на обилие произведений, жанр исторической драмы в 30 — 40-е годы не ознаменовался сколько-нибудь значительными художественными достижениями. Как уже говорилось, только в 60-е годы произошел расцвет этого вида драмы. Его предвестием были две пьесы Л. А. Мея — «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1860). Первая из них с успехом шла на сцене после сравнительно скромных вторжений цензорского пера в авторский текст. Вторая, хотя и была напечатана в «Отечественных записках», к представлению была запрещена резолюцией цензора И. Нордстрема, показательной для театрального режима александровской эпохи, хранившей заветы времен Николая I. «В настоящей драме заключается исторически верное описание страшной эпохи царствования царя Иоанна Грозного, живое изображение псковского веча и его буйной вольницы», — объективно писал И. Нордстрем, по достоинству оценив историческую достоверность драмы. После этих слов парадоксально звучит заключение: «Подобные пьесы всегда были запрещаемы»1. Логика ясная: страшную правду на сцену не пускать! Впервые «Псковитянка» была поставлена уже после смерти автора, в 1865 году, благодаря вмешательству И. А. Гончарова, служившего тогда в цензуре. Он отмечал историческую правдивость изображения быта. Что же касается картин вольнолюбивого вече, то, по мнению И. А. Гончарова, «совестно предположить, чтобы вече могло навести самого неугомонного либерала и незрелого юношу на какой-нибудь намек, сближение и применение к современному порядку вещей»2. Обе пьесы Л. А. Мея послужили основой либретто опер Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (первый вариант 1872, 2-й — 1877, 3-й — 1894) и «Царская невеста» (1898) и заняли прочное место в оперном репертуаре.

1 *Л. А. Мей.* Стихотворения и драмы. Л., 1947, стр. 551.

2 *Н. В. Дризен.* Драматическая цензура двух эпох 1825 — 1887 гг. СПб., 1913, стр. 161.

331

Л. А. Мей не оставил развернутых суждений о драме, но, издавая свои пьесы, сопроводил их примечаниями, объясняющими некоторые стороны его драматургии. Прежде всего он подчеркивал, что строит свои драмы на основе исторических документов. Они приводятся им в примечаниях к обеим пьесам. Однако, говоря об обработке летописных свидетельств, Мей отстаивал право на художественный домысел. Данные истории «послужили историческою канвою для моей драмы, — писал он. — Завязка, развязка и весь ход драмы, разумеется, — вымысел; но вымысел, основанный на «могло быть», и выведенные в драме лица, по возможности, исторически верны» (101)1. В этих положениях нет ничего нового, но автору необходимо было пояснить и оправдать свою обработку сюжета, которому был придан романтический колорит трагедии страстей.

Мей указывал на то, что исторические материалы дают мало данных для суждения о строе жизни древней Руси: «...в наших летописях одни голые факты, одни описания местничества бояр, царских опал, царских пиршеств и т. п., и очень мало о внутренней жизни народа» (101 — 102). Но поэт находит выход, он обращается к памятникам народного творчества. Эта «изустная, переходящая из рода в род летопись» — лучший источник для воссоздания образа жизни прошлых времен. «В пословицах, этой обиходной философии наших предков, отпечатлелся глубокий, затейливый русский ум, в песнях вылилось горячее русское сердце, и в особенности — сердце женщины. Мертвая, едва заметная в летописи, русская женщина является в песне живою, повсеместною двигательницею страсти» (102). Интерес к фольклору, как известно, был характерен для Мея и в его поэтической деятельности. Былины, сказания и народные песни занимают видное место в его лирике и лирико-эпических произведениях.

Создавая образы героинь «Царской невесты», Мей уподобляет их характерам лирических героинь народных песен. «Марфа — один песенный тип: робкая, застенчивая девушка, покорная воле отчей, покорная своему жребию; она безответно, без порывов отчаяния склонила победную голову под ярем горя. Под кикою жены она могла позволить себе одни слезы, одни тихие упреки:

И я батюшке говорила,

И я свету своему доносила:

«Не давай меня, батюшка, замуж,

Не давай, государь, за неровню,

Не мечись на большое богатство,

Не гляди на высоки хоромы:

Не с хоромами жить — с человеком,

Не с богатствами жить мне — с советом» (102).

1 *Л.* *Мей.* Драмы. А. Майков. Драмы. — «Библиотека драматурга». М., 1961.

333

И в песнях же находит Мей прототип другой героини. «Любаша — другой тип, другая олицетворенная песня, начинающаяся жалобами красной девицы на заезжего добра молодца, «что сманил он ее от батюшки и матушки, завез на чужедальнюю сторону, а завезши, хочет кинути», продолжающаяся упреками:

Хорошо тому на свете жить,

У кого нету стыда в глазах,

Нет стыда в глазах, ни совести:

Нет у молодца заботушки... (103)

Кончающуюся угрозами:

Я сама дружка повысушу... (103)1.

Что касается характера Грязного, то его Мей выводит не только из песенной традиции, но также из конкретных исторических условий. «Понятно, что такой характер, как характер Грязного, мог вылиться в эту эпоху смут, козней и казней» (103). Однако Мей подчеркивает, что Грязной не принадлежит к опричникам; он был «одним из молодцев, жалованных Иоанном за отвагу и преданность, одним из тех, которые могли похвалиться:

Было, братцы, попито-поедено,

В красне-хороше похожено,

С одного плеча платье поношено.

Прихотливый, избалованный удачами, уже утомленный наслаждениями, Грязной полюбил Марфу всеми силами буйной души. Препятствия только раздражили его страсть. Без раскаяния, без сожаления погубил он Лыкова, земского — врага по сердцу и по долгу; не пощадил прежней полюбовницы, но не пощадил и себя... Безумная страсть и дикая сила воли вели его до конца, и он выкупил свой проступок страшными муками тела и души!...» (104).

Хотя действие касается «царской невесты», самого царя в пьесе нет. Вероятно, Мей стремился избежать трудностей, которые могли бы возникнуть, если бы он изобразил Ивана Грозного с присущими ему чертами жестокости. Независимо от того, какими побуждениями руководствовался в этом вопросе Л. Мей, надо отметить, что он едва ли не первым в русской драматургии использовал прием, сущность которого состоит в том, что лицо, играющее узловую роль в сюжете, на сцене не появляется.

Поверив в то, что при новом царе будет легче и писателям, Л. Мей осмелился вывести Ивана Грозного во второй драме.

1 Цитируемые песни приводятся с сокращениями.

333

Он решился и на более смелый шаг — изобразил новгородскую вольность, противопоставив ее московскому царю.

Вводя Ивана Грозного в действие пьесы, Мей постарался обосновать историческими документами созданное им изображение грозного царя. Он отнюдь не только обличал и осуждал его пороки. Мей принял точку зрения историка С. Соловьева, который представлял Ивана IV выдающимся государственным деятелем, укреплявшим московское государство. Но, признавая историческую миссию Грозного, драматург в душевном складе царя видел многие из тех отрицательных черт, которые описал уже Н. М. Карамзин, хотя он и находил оправдание для жестокостей Ивана. Он цитирует отрывки из переписки царя с князем Курбским. «Аще есть малое согрешение, но сие от вашего ж соблазна и измены; паче же и человек есмь: несть бо человека без греха, токмо един бог; а не яко же ты, яко мнится быти выше человека, со ангелы равен». И дальше: «И не всегда убо царем подобает обозрительным быти: овогда кротчайшим, овогда же ярым; ко благим убо милость и кротость, к злым же ярость и мучение; аще ли же сего не имея, несть царь...» (203 — 204). Л. Мей обосновывает свою трактовку образа Ивана Грозного ссылкой на мнение народа, воплощенное в песне: «Зачиналася каменна Москва — Зачинался в ней и грозный царь, Грозный царь Иван Васильевич: Он Казань-город походом взял; Мимоходом — город Астрахань; Половил царство Сибирское; Выводил измену из Новагорода, Выводил измену из Пскова...» (205)

Вся эта документация заключалась выводом: «...что за мощь, что за светлая мысль таилась под Мономаховой шапкой, на челе царя Ивана!...» (206). Искренним ли было восхищение поэта или его следует считать компромиссом, имевшим целью преодолеть цензурные препоны, во всяком случае, если отбросить все привходящие обстоятельства, то в драме Л. Мея была сделана попытка создать сложный образ Ивана Грозного — не сплошь злодейский, но отнюдь не обеленный.

Третья драма Л. Мея — «Сервилия» (1854) на сюжет из римской истории, заимствованный у Тацита, не приобрела известности. ...При дворе Нерона происходит борьба между приближенными императора. Одну партию составляют последователи философии стоицизма, которые хотели бы влиять на правителя в духе мудрости и человечности, другую — дурные советники, разжигающие пороки Нерона. Носители благих идей погибают, но как залог более светлого будущего в пьесе выведены на втором плане представители гонимого христианства.

334

Написанная между «Царской невестой» и «Псковитянкой», В самом конце царствования Николая I, «Сервилия» была драмой, направленной против деспотизма. Л. Мей обложил свою пьесу со всех сторон ссылками на исторические источники, всячески подчеркивал отдаленность сюжета от современности и с этой целью пустился в пространные рассуждения археологического характера. Но замысел поэта достаточно ясно пробивается сквозь все маскировочные ухищрения.

В предисловии он пишет о Риме, как если бы он уже окончательно вступил в нору своего упадка: «Сосредоточив все внимание на своей внутренней жизни, Рим сознает повсеместное присутствие внутреннего зла, тайного и неуловимого недуга, который сушит его сердце и уносит жизненные силы. Тщетно призывает он на помощь религию, философию и патриотизм: религия отвечает ему сладострастным бредом поэтов, философия — схоластическими софизмами, патриотизм — обвинительными речами покупных доносчиков. Семейный быт, сохранивший прежние суровые формы, уже утратил прежнее значение, и Рим весь отдается быту общественному, выраженному в растлевающих удовольствиях цирка и терм. Наука находится в младенчестве и доступна немногим; искусство, хотя и доведено до идеала, но посвящено одной чувственности и только ослабляет немощный дух Рима» (209).

Так ли уж точна эта характеристика нероновского Рима? Не напоминает ли она скорее нечто совсем иное? С тех пор, как Рим стал империей, он никогда не мог быть сосредоточен на «своей внутренней жизни». Изолирована от мира была совсем другая страна. И именно в ней наиболее чуткие люди ощущали «присутствие внутреннего зла, тайного и неуловимого недуга». Красочное описание того, во что превратились философия и патриотизм, явно относились не только к нероновскому Риму. Положение науки и искусства обрисовано так, что читается отнюдь не как историческая реминисценция. Даже замечание о семейном быте, теряющем прежние устойчивые патриархальные основы, относится не только «ко второй половине кесарского века» (209). В примечаниях, изобилующих ссылками на Тацита, разбросано множество напоминаний о чудовищной бесчеловечности строя, основанного на неравенстве, насилиях и произволе.

Фабула пьесы таила мысли большого общественного значения. Благомыслящие философы составляют заговор, чтобы противодействовать злу и насилиям над невинными людьми. А их обвиняют в том, что они покушались на жизнь императора. Заговор, допрос, суд — эти узловые моменты действия представляли несомненно злободневный интерес. Историки литературы связывают самый выбор сюжета и его трактовку с симпатиями, которые Л. Мей питал к осужденным в 1849 году петрашевцам.

335

О римской империи — только ли о римской? — Л. Мей писал: «Три века представляют собой почти непрерывную летопись своеволия, смут, крамол, кровопролития, рассчитанного зверства, роскоши, разврата и безверия» (210).

Л. Мей не верил в политическую борьбу, (проповедовал нравственное самоусовершенствование, но он горячо ненавидел социальное зло. В одном из примечаний к драме он так говорит о римском институте патронов л клиентов: «...слово клиент означало (за немногими исключениями) бедняка, обязанного за кусок насущного хлеба льстить и всячески угождать богатому патрону, не знавшему своего клиента даже по имени [...] Правда, что клиентам не возбранялось иметь по нескольку патронов [...] Подобные отношения породили, с одной стороны, высокомерие, с другой — готовность на всякую низость и вероломство...» (314). За подобными описаниями чувствуется ненависть к социальному неравенству, понимание того, что отношения такого рода развращают и господ и тех, кто от них зависит. Укажу еще на примечание 18 об отпущенниках, посвященное описанию системы рабства, содержавшее косвенные намеки на крепостничество (см. 320 — 321).

Но не все было проникнуто безнравственностью. «...В среде общего мрака, тяготевшего над Римом, появлялись иногда проблески высокого духа и добродетели; от толпы раболепных поклонников порока отделялись люди самоотверженные, мужи добра и правды. Таковы неостоики Тразеа и Соран, герои драмы Л. Мея. Они «гласно противодействовали лживым доносам, губившим именитых граждан, порицали современную роскошь и разврат и служили Риму примером нравственности, праводушия и строгой жизни. Несправедливо обвиненные в измене против Рима и осужденные на смерть, они геройскою кончиною запечатлели неравную борьбу с низкими льстецами, окружавшими Нерона» (210 — 211).

«Сервилия» заслуживает внимания как одна из тех немногих русских драм, в которых показана борьба против произвола власти. Л. Мей изобразил в своей драме людей, решившихся на действенный протест против несправедливости.

Эту и две другие свои пьесы Мей назвал просто драмами. «Царская невеста» действительно может быть отнесена к жанру драмы. Но уже в «Псковитянке» есть несомненно трагические мотивы, а «Сервилия», в сущности, настоящая трагедия. Трудно объяснить, почему Л. Мей не решился назвать ее именно так.

Л. Мей заслуживает скромного, но почетного места в истории русской драмы, прежде всего как зачинатель исторической драмы середины XIX века, но, пожалуй, в особенности за то, что решился на введение подлинно гражданских мотивов в «Псковитянке» и «Сервилии». В первой из них он осуществил замысел, привлекавший и других русских поэтов, — напомнил о новгородском народовластии. Во второй создал гражданскую трагедию,

336

не менее значительную, чем «Аргивяне» Кюхельбекера. Ап. Григорьев с большой похвалой отозвался о «Сервилии», поставив ее даже выше «Царской невесты»1.

Особо следует отметить, что именно Мей продолжил пушкинскую традицию стихотворной драмы, написанной живым разговорным русским языком без нарочитой стилизации под старину.

СОВРЕМЕННИКИ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО

«КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН-СУХОРУК»

Завоевав признание бытовыми пьесами, А. Н. Островский обратился к жанру исторической драмы. Новая струя в его творчестве естественно привлекла внимание критики.

В новом жанре драматург проявил присущую ему оригинальность, и вокруг его пьес возникала дискуссия, в ходе которой обсуждались и некоторые важнейшие общие проблемы историзма в драме.

Первая историческая драма Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» встретила неблагоприятный прием у большинства критиков. Это объясняется тем, что новое произведение Островского судили по меркам предшествующей исторической драматургии. По сравнению с канонами исторической драмы первой половины XIX века, пьесе Островского не хватало драматизма; ее фабулу находили лишенной театральности и, действие — неинтересным; не было в ней, с точки зрения большинства критиков, ярких, волнующих характеров.

Неправомерность упреков такого рода была выявлена П. В. Анненковым в статье «О Минине и его критиках» («Русский вестник», 1862, № 9). Правильная оценка пьесы Островского, по справедливому замечанию П. Анненкова, возможна только при условии точного определения критериев подхода к исторической драме. А эти критерии зависят от типа драмы. Уже ко времени появления «Минина» можно было говорить о двух родах требований, предъявляемых исторической драме. В споре о пьесе Островского эти два мнения столкнулись. «Одно из них, — по определению П. Анненкова, — ценит выше всего воспроизведение внутренней духовной жизни эпохи, примиряясь с однообразием, тишиной и скромностию картины; другое, напротив, требует, чтоб

1 «Москвитянин», 1855, № 3, ч. 1, стр. 123 — 132.

337

обнаружены были причины событий, ищет разнообразия личностей, и от их столкновений ждет главного интереса» (2, 113)1.

Первое из этих двух мнений благоприятно для Островского как исторического драматурга. Его придерживается сам Анненков, и его точка зрения будет изложена далее подробно. Второе мнение, к которому мы сейчас обратимся, принадлежит сторонникам романтической исторической драмы. Как понимали русские романтики природу исторической драмы, изложено в главе о И. А. Полевом2. Добавим, что романтическая драма такого рода возобладала в русском театре 1830 — 1850-х годов. А. Н. Островский первой же исторической драмой пошел против течения. Защитить «Минина» можно было поэтому, только подчеркнув, что эта пьеса принадлежит к другому направлению в исторической драме. Принявшись за эту задачу, П. Анненков неизбежно должен был вступить в спор с основными принципами исторической драмы романтической школы.

Романтики, как известно, считали своим образцом Шекспира. В этом они следовали за корифеями французского романтизма, в первую очередь за Гюго. В результате возникла забавная художественная аберрация: подражая Гюго, романтики клялись Шекспиром. Последствия этого сказались, в частности, в том, что П. Анненков отождествлял метод романтической драмы с методом Шекспира и приписывал английскому драматургу совершенно вольное обращение с историей. Русские романтики считали, что подражают Шекспиру, бесцеремонно искажая историческую истину. «Участь Шекспира в гостях у русской истории, должно признаться, нисколько не была завидна», — иронизирует П. Анненков и пишет далее: «Рука наша не дрогнет замешать любое историческое лицо в какую угодно шалость или, при риторическом настроении духа, в какую угодно чудовищность. Со времени Пушкина мы еще не видели у себя драматического писателя, который поднялся бы вровень с историческими лицами, входящими в его произведение, а видели только весьма успешные старания низвести их до той среды, где возможно фамильярное обращение с ними. Нельзя жаловаться также, чтобы мы были очень скромны в вымысле или чтобы для фантазии нашей недоставало смелости и развязности. Никто не отступит у нас перед заманчивою мыслью пустить на арену исторического события плод собственного воображения, какое-нибудь темное лицо, которое без зазрения совести перепутывает и оскорбляет историческую тему своевольным участием в ее развитии...» (2, 122). Эта язвительная характеристика романтической исторической драмы во многом справедлива. Во всяком случае эпигонская романтическая драма с ее псевдоисторизмом заслуживала столь резко-

1 Все статьи в этой главе цит. по: *Н. Денисюк.* Критическая литература о произведениях А. Н. Островского, вып. 2 (М., 1906) и вып. 3 (М., 1907).

2 См. выше, стр. 75 — 82.

338

го осуждения. Романтики не только готовы были пожертвовать исторической достоверностью ради драматического эффекта, но самое понимание историзма у них уже не отвечало понятиям времени. Романтический индивидуализм наложил свою печать на драму, трактовавшую значительные события. Роль личности в ней была непомерно велика. В середине XIX века историческая наука получила новое развитие в России. Карамзинский период исторической науки остался далеко позади. Новое направление преодолевало как просветительскую морализацию, так и романтическую трактовку прошлого.

В своем понимании исторической драмы П. Анненков исходит из нового отношения к истории. Пришла пора отказаться от романтических фантазий в исторической драме. Она, по словам Анненкова, нуждается теперь «в ограничении чересчур усвоенной нами независимости: нам нужно приобрести ту глубину созерцания, которая дает возможность художнику прожить несколько мгновений одною жизнью с великими людьми истории; нужен дар угадывать те живые разнообразные типы, в которых представляется древнее общество, а к этому ведет только долгое изучение истории. До тех пор не помогут никакая пестрота красок, никакие претензии и размахи кисти» (2, 123).

«Минин» Островского выдвигается П. Анненковым как образец исторической драмы нового типа. Пьеса не рассчитана на внешний эффект; в ней нет ни романтических вольностей по отношению к истории, ни романтических героев. Всего этого не допускает сюжет, избранный Островским. «В жизни каждого народа, — пишет П. Анненков, — есть всегда какое-либо святое воспоминание, какое-либо событие, отделяемое от всех прочих и по преимуществу чтимое народною памятью, к числу таких святых дел, без сомнения, принадлежит в русской истории эпоха 1611 — 12 г., когда народ единодушно восстал для очищения земли своей от внешних и внутренних врагов. Эту эпоху и выбрал г. Островский предметом для драмы» (2, 111 — 112). Такая тема накладывает ограничения на драматурга. Причина этих ограничений в том, что память об этом событии — народная святыня. Поэтому оно «ограждено от критики, поверки и суда писателя» (2, 114). Даже открытия ученых, расходящиеся с утвердившимся представлением о событии, не должны приниматься в соображение писателем, берущимся за такую тему. «...Можно отыскивать свидетельства, что нижегородское ополчение и вообще движение 1611 г. не вполне имели характер самоотвержения, бескорыстия и единодушия, сообщенный ему преданием, что руководители этого движения похитили в истории себе роль, которой не играли в действительности (хотя убедительных документов в пользу такого предположения вряд ли позволительно ожидать), все-таки толчок, данный из Нижнего Русской земле, и люди, управлявшие силами народа в то время, не утратят ни одного луча из окружающего их ореола» (2, 114). В событиях

339

того времени, однако, играли роль не только высокие патриотические побуждения. П. Анненков, опираясь на историков, признает, что не последнее место занимали побуждения возвысить значение области, стремление к личному возвышению, желание восстановить старые порядки и другие причины. «Но поэт не имеет права вызывать на смотр все элементы, из которых сложилось событие. Такого рода добросовестность превратила бы тотчас же его произведение в ревизию исторических свидетельств, а при некотором своеволии фантазии ввела бы его в тяжбу с принятым мнением и летописью [...] В поэтическом произведении должна быть соблюдена другого рода добросовестность. Оно обязано сохранить предание во всей его целости и воспроизвести его для народа в том же блеске, достоинстве и величии, в каком держит его сам народ» (2, 116). Переводя это положение на современный нам язык, можно сказать, что Анненков стоит за точное воспроизведение мифа в исторической драме. Он, однако, оговаривает, что к науке это не относится. Поэзия имеет дело с мифами и вправе пользоваться ими некритически. Но наука обязана исследовать данные о событии и очистить его от вымыслов, искажающих истину. Скептицизм, допустимый в исторической науке, в поэзии не имеет места. Даже Вольтер и Байрон, которых Анненков считает скептиками, имели положительные убеждения, они и составляли основу их творчества. Применяя методы досконального исследования облика такого деятеля, как Минин, можно дойти до того, что личность его утратит героические черты, которыми наделило его народное предание. Если принять в соображение догадки скептиков, то «знаменитый мясник Нижнего-Новгорода вышел бы какою-то невообразимою смесью вдохновения и плутовства, святости и добродушного коварства, идеалом патриотизма, основанного на корыстных расчетах и купеческой сметке, — словом, личностью совершенно невозможною» (2, 118). В народной исторической драме такого типа, как «Минин», образ героя должен обладать эпической цельностью. Критик считает достоинством то, что Островский «сохранил Минину его эпическую физиономию, добавив ее только теми чертами, которые составляют ее же естественную принадлежность» (2, 125).

У П. Анненкова есть еще один аргумент в пользу именно такого изображения Минина. В то время как западные историки могут черпать материал для обрисовки деятелей прошлого из большого количества разных документов, и это позволяет изображать сложные характеры, «свойство наших исторических документов таково, что они дают величавый очерк фигуры, способный оживиться под кистью истинного художника, но материалов для подробного психического анализа не представляют» (2, 125).

П. Анненков не может не признать, что, создавая образы персонажей по такому принципу, драматург придает участникам

340

событий единообразие. Но с этим ничего нельзя поделать. «Однообразная духовная физиономия есть своего рода помазание, налагаемое на все лица, приобщенные к святому делу. Характеристические отличия их друг от друга едва-едва, и то изредка, успевают проглянуть сквозь единство настроений, намерений и поступков. За исключением немногих главных лиц, все прочие разнятся только такими общими отличиями, каковы пол, возраст, степень образования и достатка; по духу никто из них ни выше, ни ниже» (2, 118). В силу такой обрисовки действующие лица, взятые вместе, образуют своего рода хор. Совместно все эти персонажи оказывают воздействие на зрителей. Общая устремленность действующих лиц делает излишним всякое любопытство относительно каждого из них в отдельности.

П. Анненков особо останавливается на том, как расположены народные сцены в общем ходе действия пьесы. Для характеристики их он пользуется музыкальным термином morceaux d’ensemble — номера ансамбля. В этих эпизодах «народ является в разные моменты одним живым действующим лицом, всегда верным себе, но выражающим себя тысячью голосов и мнений. Это многосложное лицо испытывает в пьесе г. Островского, на глазах наших, несколько превращений, обнаруживающих его нравственную природу» (2, 126). Критик мог бы показать, как Островский развивает метод изображения народа, впервые примененный Пушкиным. Этого частного сопоставления Анненков не делает, но в целом он указывает, что «новое произведение г. Островского есть первый серьезный опыт русской *исторической* драмы после «Бориса Годунова» Пушкина» (2, 127).

Эпическим строем исторической драмы, посвященной изображению великого национального события, обусловлена и другая особенность — отсутствие драматизма: «...борьба и столкновение интересов, составляющие жизнь драмы, поглощены здесь единодушием общего настроения» (2, 118 — 119). Но, может быть, драматичным было бы противопоставление истинного патриотизма, с одной стороны, и изменничества, с другой? Такое предположение Анненков справедливо отвергает. Если с первого раза видно, что одни честны и воодушевлены благородной идеей, а их противники столь же очевидно обнаруживают свою злостность, то никакого драматизма не получится. «Вместо драмы тут устраивается нечто похожее на триумфальное шествие, в котором одни владеют всеми правами на торжество, похвалу и сочувствие, а другие отданы на презрение...» (2, 119). Анненков связывает решение этого вопроса с общим принципом драматизма, который он формулирует в соответствии с классическим определением драмы, восходящим к философской критике первой половины XIX века. «Драма развивается только тогда, когда для нее найдена нейтральная почва, а страсти, вступившие в борьбу, имеют одинаково свои корни в нравственной природе и одинаково могут быть поддержаны доводами нравствен-

341

ного же свойства» (2, 119). В этой формулировке нетрудно узнать принцип, положенный Гегелем в основу его концепции трагедии. «Минин» Островского явно не принадлежит к произведениям такого рода. Это не трагедия, а «драматическая хроника, которая имеет своим предметом священные воспоминания народа» (2, 120). Сразу же уточним, что такое определение хроники совершенно неприменимо к тем пьесам Шекспира, которые принято называть хрониками, за исключением только «Генриха V». Не шекспировские хроники, а национальная драма Испании создала образцы того же жанра. Анненков напоминает, что такой же характер имеет религиозная испанская драма, тоже лишенная единого драматизма. На чем же основывается сила пьес данного типа? На это Анненков отвечает: «На невидимом действии того глубокого энтузиазма, с которым относится драма к предмету, ею избранному, на могучем чувстве благоговения к вере, представлениям, идеалам народа, — чувстве, которое она прививает и зрителю. Драма становится раскрытием поэтической думы целой страны и выражает в одном мгновении всю ее нравственную жизнь, которая многочисленными каналами проходит по ее истории» (2, 120).

Эти соображения о природе эпической народной драмы представляют несомненный интерес. Теория обычно занималась определением драматизма, проявляющегося в антагонизмах, и исключала из сферы истинной драмы все, что было лишено коллизий. Анненков восполняет пробел в теории драмы, давая определение природы исторической эпической драмы, объясняя необходимость для нее единства и определяя характер ее воздействия на публику.

Полемическая часть статьи направлена в основном против «западников». Анненков сам поднимает вопрос о том, существует ли в русском народе самосознание, на которое мог опереться автор эпической драмы? Критик отвергает мнение, будто русская духовная жизнь после Петра I вся проходит под знаком чужеземных влияний. Если русский народ занял столь значительное место в истории, значит в нем есть духовные силы, и Островский сумел выявить их в своем произведении.

П. Анненков берет Островского под защиту от тех, кто упрекал драматурга в желании «написать пьесу, годную для официального употребления» (2, 123). Критик возмущен тем, что «возможно было бы заподозрить благородство побуждений и чистоту патриотического чувства в авторе» (2, 124). И тут же следует выпад против тех, для кого «мерилом достоинства и честности намерений признается только болтовня на современные мотивы» (2, 124). Анненков ополчается против «утилитарной» критики, против требования, чтобы искусство жило самыми животрепещущими вопросами дня. Едва ли мы ошибемся, предположив, что его поддержка драмы Островского в большой мере объяснялась особенностью сюжета, изображавшего рус-

342

ское общество не раздираемым социальными противоречиями, а единым в своем патриотическом порыве, заставившем забыть сословные и классовые антагонизмы.

Критик указывает также на особый характер историзма в «Минине». «Содержание драмы г. Островского, кроме собственно исторического предания, составляют семейные и общественные представления древней Руси, возведенные до идеалов, вместе с поэтическим изображением тех нравственных сил, которые проявлялись у нее в минуты высшего напряжения. История является в его драме не целиком, как в плохих ее переделках на романы, а только в своем отражении на нравах, понятиях и верованиях эпохи. История только исполняет, так сказать, атмосферу, в которой движутся лица его драмы; но сами эти лица являются совсем не затем, чтобы разъяснить какой-либо исторический вопрос, а единственно затем, чтобы жизнью и действиями своими обнаружить поэтическую сторону и нравственный смысл современного им быта» (2, 124).

Итак, по мнению П. Анненкова, «Минин» — значительное произведение, представляющее собой новый тип исторической драмы — драмы эпической. С опровержением этого мнения выступил «один из почитателей Островского», опубликовавший в журнале «Эпоха» (1864, № 5) письмо к редактору. Прямым поводом для письма послужило то, что Ап. Григорьев поставил А. Н. Островского в один ряд с Шекспиром. Против этого и ополчился анонимный почитатель драматурга. Высоко ценя Островского, он, однако, считает неверным уподоблять его Шекспиру. В частности, он берется показать это на примере «Минина». Пьеса не выдерживает сравнения не только с шекспировскими хрониками, но даже с «Борисом Годуновым», произведением тоже эпическим по своему характеру. «В эпическом характере «Бориса Годунова» — его сила, а между тем, «Козьма Минин» носит характер простого сценического представления, в чем, конечно, силы нет никакой, — пишет неизвестный «почитатель». — Недостаток в плане (т. е. в глубочайшем, сокровеннейшем напряжении поэтической мысли) «Минина» очевиден с первого раза...» (2, 215).

Еще более существенным является, по мнению неизвестного критика, то, что Минин выступает не как выразитель воли народа, а как предводитель, фигура которого слишком выпячена по сравнению с народом. Народ же, как кажется данному автору, изображен в пьесе бледно и скупо. Особенно возмущает его пятый акт. Здесь Минин, как известно, требует от народа записи, обязательства выступить на защиту русской земли. Получается, что «Минин Островского не верит народу, боится, что народ отступится от дела своего освобождения» (2, 217). В прямолинейной трактовке анонима Минин не только купец, но «даже отчасти кулак» (2, 217). С этим критик еще может примириться, но Островскому нельзя простить другого — *«добровольного* под-

343

чинения народа, его самопожертвования — нет; оно является как будто вынужденным упорством Минина» (2, 217), что якобы противоречит истине.

Буквальное и максималистское толкование неизвестного «почитателя» показывает, что, будь его воля, он лишил бы пьесу последних элементов драматизма, а Минина превратил бы просто в рупор народной массы. Ему представляется, что уклад Нижнего Новгорода был совсем таким, как в старом Новгороде. Поэтому он доходит до утверждения: «И не только с «Борисом Годуновым» нельзя поставить наравне «Козьму Минина», но даже с 3-м и 4-м актом «Псковитянки» Мея. Эти два акта, без сомнения, можно рассматривать как одно гениальное целое, как трагедию о «Последнем Вече». Вот где народ является живым лицом...» (2, 218 — 219). Аргумент критика был бы действителен, если бы Нижний Новгород был бы такой же республикой, как вольный Новгород. Общественный уклад обоих Новгородов был различным. Поэтому критика анонима против его воли косвенно подтверждает, что Островский правильно изобразил нижегородцев. Неизвестный почитатель Островского выявил важную сторону «Минина», а именно — отсутствие идеализации в изображении народа, — то есть указал особенность метода Островского, не выявленную более дружественной критикой П. Анненкова.

«ВОЕВОДА, ИЛИ СОН НА ВОЛГЕ»

Вторая историческая пьеса Островского вызвала большее число откликов, чем первая. Они были и разнообразнее по тону. Д. И. Писарев просто осмеял пьесу. К «Воеводе» Островского, шутил он, следовало бы приложить два предисловия. «В первом — автор должен был бы объяснить русской публике, что *такое* он хотел выразить своим новым произведением и с какой стати он его написал. Сама комедия на эти вопросы не дает решительно никакого ответа. Во втором предисловии редакция «Современника» должна объяснить, с какой точки зрения она находит комедию Островского интересною и полезною вообще, и для подписчиков «Современника» в особенности» (2, 301).

Без шуток, но не менее отрицательно оценил пьесу критик Н. Н. в «Московских ведомостях» (1865, № 3). «Изображение нравов впадает в тенденциозную карикатуру; развития действия и характеров нет» (2, 309). А. С. Суворин в «Русском инвалиде» (1865, № 44) отнесся к «Воеводе» благосклоннее: «После «Минина» новая драма Островского, во всяком случае, — шаг вперед с его стороны, хотя ожидалось, судя по рассказам, больше...» (2, 329). Однако его рецензия была сумбурна и не содержала объяснения, в чем новизна пьесы. Анонимный рецензент «Голоса» (1865, № 125) резюмировал свое мнение о пьесе сле-

344

дующим образом: «Вся идея комедии, если только это можно назвать идеей, состоит в изображении бытовой, внутренней, попросту домашней стороны жизни воевод, бояр, посадских и народа в XVII веке. Автор собрал для этого кучу материала и, без разбора, почти сырым, нанизал его на акты, явления и сцены и бросил зрителю: любо — смотри, не любо — ступай вон. Захвачены тут, по-видимому, чуть не все стороны жизни, но свелось все на то, чем постоянно отличался г. Островский, — на домашнюю жизнь» (2, 350). И в заключении: «Драмы, движения, полного, живого воплощения лиц — нет; всем пожертвовано для домового, колдуна, сказок и прочего» (2, 352). Фантастический элемент в пьесе не встретил одобрения и у других критиков.

Только один П. В. Анненков отозвался на новую пьесу Островского сочувственной и вдумчивой статьей («Санкт-Петербургские Ведомости, 1865, №№ 107 и 109). «Действительно, это — домашняя история обычного русского существования в известную эпоху со всем, что занимало ум и воображение человека, лежало на нем, как гнет и несчастье, против чего он бился, чем он страдал и в чем, усталый и обессиленный, искал и находил утешение. Еще многое из этого, что тогда его окружало, существует и теперь» (2, 298). Там, где другие критики увидели только искусственность, а Д. И. Писарев даже «волшебную оперетку» (2, 303), П. Анненков усматривает подлинный историзм и жизненность, не утратившую значения вплоть до середины XIX века.

В отзывах некоторых критиков изображение Островским домашнего быта древней Руси оценивалось чуть ли не как недостаток. Но Анненков не нашел ничего предосудительного в том, что историческая пьеса воспроизводит частную жизнь, и даже считал это принципиальным достоинством «...Для драмы и художнического произведения вообще кроме домашней истории той или иной эпохи — никакой иной существовать не может. Когда принимают они на себя обязанность показывать государство, вместо жизни лиц в государстве, им угрожает опасность остаться совсем без содержания. В области свободной художнической деятельности политическая история открывает себя в домашних делах различных лиц и никогда не открывает прямо самое себя» (2, 299). Это утверждение несколько отличается от характеристики исторической драмы, как она была дана Анненковым применительно к «Минину». Но там речь шла об исторической драме другого содержания, чем «Воевода». Историческая драма отнюдь не однородна. Если в бытовых пьесах Островского критика находит некоторое единообразие, то уже первые две пьесы драматурга в историческом жанре существенно отличаются друг от друга.

Анненков не согласен с автором, назвавшим «Воеводу» комедией. Сам он относит эту пьесу к жанру драматической хро-

345

ники, но тут же уточняет, что «Воевода» — хроника не историко-политического содержания», как «Минин», а «бытового и историко-юридического» характера» (2, 285). Придание исторической пьесе такого содержания есть новшество. Анненков подчеркивает, что Островский вообще выступил в русской драме как «нововводитель», значительно раздвинувший ее границы. Критик пользуется случаем, чтобы напомнить, в чем состояли нововведения Островского. Он ввел в нее эпический элемент народной поэзии, ввел русский ландшафт. Казалось бы, что, вводя такие элементы, драматург ослаблял способность театра воздействовать на зрителей. Но поскольку этого не получилось, то Анненков высказывает общее соображение о всем творчестве Островского.

«Главная идея комедии всегда господствует у г. Островского над всеми этими поэтическими добавками и безусловно подчиняет их себе. То, что должно было бы ослабить интригу пьесы и разорвать впечатление, напротив, подымает и усиливает их. Благодаря свежим силам, приливающим со всех сторон к главной идее, сама пьеса только пышнее созревает перед глазами зрителя и под конец уже охватывает все мыслящие и чувствующие его способности» (2, 286). Эта характеристика, данная еще в 60-е годы, когда авторитет Островского был в апогее, заслуживает быть включенной в свод наиболее ценных суждений о драматургическом методе Островского. Она сохранила свое значение для дальнейшего и может служить хорошим противовесом суждениям критиков 70-х годов, видевших в Островском писателя, лишенного глубоких идейных замыслов. Вернемся, однако, к оценке «Воеводы» Анненковым.

В этой «комедии» много типичных для Островского отклонений от основной фабулы, но они не мешают разработке того, что Анненков называет «юридическим материалом». Критик подразумевает под этим нравственно-правовые вопросы.

Утверждая важнейшее значение художественности, Анненков никогда не считал, что это исключает освещение в литературе важных для общества вопросов. «Мы всегда думали, что всякое замечательное произведение должно непременно возбуждать, вместе с новыми серьезными вопросами нравственного свойства, и новые серьезные вопросы искусства» (2, 286). «Воевода» отвечает обоим этим требованиям.

«Юридическая» сторона пьесы заключается в тех частях сюжета, где отчетливо встают вопросы власти. Она представлена двояко. Власть может служить закону и может проявляться в виде произвола. Островский ярко и выразительно изобразил произвол как типичную форму проявления власти в древней Руси. Когда Анненков писал, что пьеса сохраняет злободневное значение, он имел в виду, что даже реформы 60-х годов не искоренили произвола властей в России.

346

Воевода Шалыгин наделен в пьесе типичными чертами своевольного властителя. Как пишет Анненков, «фигура воеводы нарисована во весь рост и наподобие зловещего колосса постоянно стоит впереди, в виду всех. Тяжелое впечатление производят на зрителя меняющиеся краски этого страшного лица, которое способно медленно, расчетисто наслаждаться своею ненавистью, соединять холодную иронию с безграничным распутством, похожим на болезнь, и принимать смиренный вид в минуту сильнейшего разгара страсти. Нет ни слабости, ни потворства в этом типе, изображающем местных областных властителей, как нам рисуют их многочисленные челобитные обывателей, сохранившиеся от того времени...» (2, 287 — 288). Есть, однако, сила, которой опасается даже этот страшный сатрап: «...он одержим смертным страхом перед московским судом, который один превосходи? его в силе, в беспощадном преследовании своих выгод и целей и в презрении к людям» (2, 288).

Такова машина власти, сверху донизу характеризующаяся бездушием, жестокостью и своекорыстием тех, кому доверено соблюдение порядка и закона. А вот как, по словам Анненкова, показано бесправное население, жертвы произвола — «с ябедой и униженною мольбой перед властью, насылающей им египетское испытание в виде администраторов» (2, 288).

Хотя описания Островского основаны на документах и драматург, по словам критика, подчас чрезмерно увлекался введением в текст подлинных исторических фактов, пьеса обращена отнюдь не только в прошлое. Центральный образ — Шалыгин — имеет, по мнению Анненкова, обобщенное, всечеловеческое значение. «Воевода, — пишет он, — уже выделяется из юридической хроники и становится характером, не связанным ни с какою известною эпохой, местностью и обстановкой, а возможным при всех условиях существования, даже в быту, далеко отстоящем от всех навыков властвования и управления людьми...» (2, 288). Типичности образа Шалыгина мешает лишь то, что он совершает преступление, встречающееся крайне редко. Как известно, его садизм состоит в том, что он защекотал до смерти двух жен и уже выбрал себе новую жертву. Анненков верно замечает, что хотя Островский нашел этот факт в каком-то старинном документе, необычность его придает преступности Шалыгина анекдотический характер, чем, кстати говоря, не преминули воспользоваться некоторые рецензенты пьесы для ее осмеяния, — в частности, Д. И. Писарев. П. Анненков признает, что «необычайная редкость злодеяния в соединении с необычайною редкостью случая, послужившего спасением для бедной женщины, затрудняет в сильной степени развитие доверия и восприимчивости у зрителя» (2, 289). Этот недостаток, однако, искупается правдивостью воспроизведения быта и поэтичностью, наполняющей пьесу.

347

С ее «юридической» стороной связано введение в сюжет разбойников. Они представлены Островским не как преступники или прирожденные злодеи. В пьесе изображено «разбойничество мирных граждан, *хороших* людей, которым только невыносимое состояние общества вложило в руки кистень, что сознавало и высшее центральное управление. Для людей этого класса разбойничество составляло в то время такой же способ оградить свою личность и найти средства существования, какой для пролетариев нынешней Европы составляет переселение...» (2, 296). Если разбойничество такого рода исторически имело место, то конкретное изображение его в пьесе Островского Анненков считает неудачным. Образ Худояра получился идеализированным. Разбойник, «который, по намерению автора, должен был сохранять в своей должности облик примерного семьянина и богобоязненного человека, даже гражданина с высокоразвитым чувством правды и справедливости» (2, 297), не мог получиться реалистически достоверным. В оценке этого образа Анненков сходился с теми критиками, которые находили образ Худояра плохим вариантом Карла Моора.

Впрочем, даже признавая этот недостаток, Анненков считал, что в конечном счете он послужил средством избежать излишней драматизации сюжета. Если бы образу Шалыгина (произвол законной власти) противостояла убедительная фигура Худояра (произвол против законной власти), на этом мог бы сосредоточиться центральный конфликт пьесы. В нынешнем же виде она остается домашней историей Стародавней Руси» (2, 298). Правовая тема не заслонила в пьесе ее обыденных человеческих мотивов. «У г. Островского все характеры, типы и события, кроме общего дела и развития одной юридической темы, имеют еще каждый и каждое свое задушевную мысль, свою поэтическую душу, свою собственную, частную историю, — отсюда разнообразие, полнота, чарующая прелесть его комедии-хроники..» (2, 299).

Поэтические достоинства пьесы были недооценены другими критиками. Все они были в той или иной мере позитивистами, в искусстве ценили натурализм, и поэтому стремление Островского возродить поэтическую драму вызывало их неприязнь. Как они осмеяли сказочные и фантастические элементы пьесы! А между тем, пожалуй, именно отсюда возник путь к «Снегурочке», которую тоже недооценила позитивистская критика.

«ДМИТРИИ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИИ ШУЙСКИЙ»

Хроника Островского о смутном времени встретила в большинстве неодобрительные отзывы. Почти все рецензенты упрекали автора за то, что в трактовке Самозванца он следовал за исто-

348

риком Н. Костомаровым. Хотя их толкования характера Самозванца действительно во многом близки, но Островский самостоятельно пришел к своей концепции, о чем оповестил и Н. Костомаров в особом заявлении («Голос», 1867, № 89). По его словам, Островский не мог видеть его работу, еще остававшуюся в рукописи. Вопрос о заимствовании отпал, однако трактовку фигуры Самозванца в пьесе большинство критиков продолжали оспаривать.

А. Суворин («Русский инвалид», 1867, № 77) писал: «Стих хроники превосходный; драмы в ней нет; вся она состоит из отдельных сцен, плохо между собой вяжущихся, так что мы не знаем другой пьесы, которая была бы столько удобною для сокращений, без всякого вреда для смысла и с большою пользою для читателей и зрителей» (2, 362).

Рецензент «Москвы» (1867, № 55), подписавшийся инициалами Н. В., был столь же суров: «Новая пьеса г. Островского отличается чисто внешнею историческою верностью, грубой верностью больше хронологического и топографического свойства... А угадан ли дух эпохи? разгаданы ли внутренние мотивы изображенных событий? наконец, достаточно ли проник автор в душу своих героинь и героев, чтобы верно выставить их как в художественном, так и в историческом отношении? Пьеса на все это дает отрицательные ответы» (2, 369).

Пять лет спустя А. Суворин, откликаясь на постановку пьесы в Мариинском театре («Санкт-Петербургские ведомости», 1872, № 50), повторил свою суровую оценку, заодно зачеркнув и остальные исторические пьесы Островского: «...все слабы, растянуты, бессодержательны, и все их достоинство ограничивается несколькими хорошими стихами, местами попадающимися среди небрежных диалогов, составленных по историческим сочинениям» (3, 339). Впрочем, одна здравая мысль в этой рецензии содержалась, хотя она и была выражена в уничижительной форме. Говоря, что хроники Островского построены хуже, чем исторические драмы Н. Кукольника, А. Суворин заметил: «Конечно, есть на стороне г. Островского и преимущество перед Кукольником, но это преимущество времени: как драмы Кукольника были продуктом ходульной разработки русской истории, так хроники г. Островского — продукты реальных взглядов на наше прошлое» (3, 339).

В рецензии 1867 года Суворин упрекал Островского за непоследовательность в изображении Самозванца. В связи с этим он высказывал соображения общего порядка. По его мнению, «г. Островский, кажется, не выяснил себе достаточно различия, существующего между историком и драматургом; если историку позволительно входить в рассмотрение вопроса о таком загадочном историческом лице и оставлять этот вопрос нерешенным, предоставив просто самим читателям решить его на основании данных, представляемых историком, то драматический писатель

349

вовсе не должен задаваться такою задачей, а брать *известное* положение, ставить свое лицо на твердую почву: или он сознательный Самозванец, или настоящий Дмитрий, или Самозванец бессознательный — драматическое положение известного лица возможно только при таком условии, при таком только условии возможна сознательная деятельность, сознательная борьба... Великие художники не впадают в такие ошибки: Пушкин вывел сознательного Самозванца; у Шиллера он сначала бессознательный и потом узнает свое настоящее происхождение — трагическое положение его во всех этих случаях совершенно понятно» (2, 358 — 359). Это мнение несомненно имеет разумные основания и приложимо ко всем случаям, за исключением того, когда драматург намеренно изображает характер непоследовательный, видя в этой непоследовательности причину трагической судьбы героя.

Но Суворин был заранее предубежден против пьесы Островского. Так, останавливаясь на политическом облике Самозванца, критик пишет о нем: «...он выражается резко о проявлении, основанном на страхе:

Везде во всем вы властвуете страхом:

Вы жен своих любить вас приучили

Побоями и страхом; ваши дети

От страха глаз на вас поднять не смеют;

От страха пахарь пашет ваше поле;

Идет от страха воин на войну;

Ведет его под страхом воевода;

Со страхом ваш посол посольство правит;

От страха вы молчите в думе царской!

Отцы мои и деды, государи,

В Орде татарской, за широкой Волгой,

По ханским ставкам страха набирались

И страхом править у татар учились;

Другое средство лучше и надежней —

Щедротами и милостью царить» (2, 356)

Следует отметить, что в те годы, когда А. Суворин писал об этой драме, он занимал в журналистике либеральные позиции. Цитату, воспроизведенную здесь, он привел не без лукавства, якобы в подтверждение того, что Островский в этой тираде, как и во многом другом, следовал за своими источниками, в частности за Н. Костомаровым. При всем том, критикуя Островского «слева», он не приемлет ни эту пьесу, ни историческую драматургию Островского в целом.

В отличие от А. Суворина, находившего неясность и чрезмерную широту в образе Самозванца, рецензент Н. Б. считал, что характер получился у Островского слишком односторонним, как,

350

впрочем, и характер его антагониста. И у Костомарова, и у Островского Шуйский «односторонне лукав и коварен, тогда как его соперник, сам сорванец Лжедмитрий, выставлен, напротив того, односторонне же умным, и находчивым, и незлобивым, и вообще исполненным всяких прогрессивных доблестей» (2,370). Читая подобные отзывы, нетрудно прийти к заключению, что враждебность большинства критиков имела в своей основе не одни только эстетические соображения и что эти последние служили удобной маскировкой для прикрытия политических причин неприятия пьесы.

Краткую, но сильную отповедь хулителям Островского дал опять П. Анненков. Его заметка в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1867, № 83) показала неосновательность их казуистики. Не отрицая того, что хроника несвободна от недостатков, Анненков сосредоточил внимание на достоинствах пьесы, совершенно не, замеченных критиками. Защитник Островского подметил важную новую особенность хроники: драматург оставил в стороне «грубые, жесткие, прозаические черты народного и домашнего быта» (2, 364). Иначе говоря, Островский целиком сосредоточился на государственно-политических конфликтах. Анненков указывает на «превосходное изображение боярских партий и боярских тенденций посредством живого, беглого разговора, какой ведут между собой пять-шесть царедворцев у Красного крыльца, поджидая Самозванца из собора, или на все сцены заговора у Шуйского, причем автор влагает последнему в уста знаменитый монолог о способах, которыми владеет боярство, насаждать в народе и даже в отдаленном потомстве ложь вместо истины, и обратно, по произволу...» (2, 364).

Более объективный подход дает Анненкову возможность оценить не только политические идеи пьесы, но и ее художественные достоинства. «...Вся хроника, от первой до последней сцены, проникнута одним лучом поэзии, сплачивающим все ее части поистине в замечательное целое» (2, 364). И далее: «Русская история и чистейшая поэзия с ее неожиданными и поразительными откровениями идут, никогда не расходясь, рука об руку в хронике, и это сочетание их дает ей такое важное значение, как *образовательной* силы для воспитания народных масс, что перед нею, кажется нам, в этом отношении должны несколько поблекнуть рассказцы о великих русских людях и все узорочные вышивания наших драматургов по канве истории и преданий» (2, 364 — 365). Не ниже Кукольника, а выше всех подобных драматургов ставит Анненков Островского. Остается только пожалеть, что критик не развил своих положений столь же подробно, как он это делал в отношении других исторических пьес Островского.

Отчасти пробел был заполнен рецензией А. В. Никитенко, появившейся в 1874 году в сборнике «Складчина». Дав сначала анализ «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», сделан-

351

ный им весьма вдумчиво, он опроверг некоторые распространенные суждения об исторической драматургии Островского. Никитенко показал, что эта пьеса не следует методу тех драматургов, которые берут какую-нибудь идею и пользуются историей лишь для того, чтобы иллюстрировать некий общий моральный или политический принцип. Именно это имел в виду критик, когда писал: «Автор не задавался никакою отвлечённою мыслью, единственной целью его было — извлечь из фактов нашей истории присущие им драматические элементы и представить их в органически целой, художественной, соответственной им форме» (4, 38). Сказано кратко, но многозначительно. Как видим, в отличие от критиков, находивших форму исторических пьес Островского хаотической, Никитенко считает ее художественной. Он находит, что форма пьес вытекает из самого характера событий, из духа русской истории и в этом смысле является органической.

Вместе с тем Никитенко отнюдь не считает, что Островский был эмпириком, которого интересовали сами по себе занимательные или значительные факты русской истории. Не навязывая событиям никакого смысла извне, он в них самих открывал внутренние закономерности, которые обнаруживались в сочетании характеров и положений.

Уже в самом начале статьи Никитенко отмечал, что присутствие в названии пьесы двух исторических лиц могло подать повод думать, что драматический интерес будет раздваиваться между Самозванцем и Шуйским. Этого, по мнению Никитенко, не произошло. Драма обладает внутренним единством, и оно обусловлено тем, что в ней один герой, одно центральное лицо, вокруг которого строится действие. Этим лицом является Шуйский. «Самозванец, при всей своей важности, все-таки есть лицо второстепенное. По ходу действия, по цели, к которой направлены все его пружины, и по той воле, которая ими движет, первенство принадлежит Шуйскому» (4, 23 — 24). Развитие его характера Никитенко рисует так. Сначала Шуйский склонялся перед напором событий и присягнул новому царю, хотя отлично знал, что он самозванец. Но вскоре обнаружились и нравственная несостоятельность Дмитрия, и то, что он отдал страну на откуп иноземцам и иноверцам. Кроме того, Шуйский был лично оскорблен тем, как унизительно его помиловали, даровав жизнь, но ущемив честь; все это соединилось и подвигло Шуйского восстать на захватчика престола.

Обрисовав ситуацию, Никитенко приходит к выводу, что «исторический эпизод Шуйского действительно заключает в себе возможность драмы [...] Тут есть и та чрезвычайность положения и обстоятельств, которая вызывает человека на дела, требующие энергического напряжения нравственных сил, и силы эти поднимает до обширных видов; тут есть взволнованная, бурная среда, порождающая грозные страсти, блестящие успехи и вели-

352

кие бедствия. Словом, тут есть и нравственная мощь человека, искушаемая, но не подавляемая судьбою, и вечный антагонизм между индивидуальностью человеческою и общим непреложным ходом вещей — одна из главных стихий, дающих такой величавый и такой трагический характер истории человечества» (4, 26). Такой эпохой, считает Никитенко, было для России «смутное время»,

Оно было полно подлинного драматизма. «Эпоха самозванцев и междуцарствия с такими характеристическими личностями, каковы Годунов, Лжедмитрий, Шуйский, с движением народных масс и их представителями и вождями, каковы: Скопин-Шуйский, Ляпунов, Минин, Пожарский, Гермоген, архимандрит Дионисий, Палицын и проч. — эпоха русской жизни со всеми ее треволнениями и чисто национальным духом, без сомнения, составляет самую знаменательную часть нашей истории, к которой наша поэзия будет обращаться, как к роднику богатых драматических концепций» (4, 26).

Не только эпоха в целом, но и отдельные представители ее наделены драматизмом. «...Характер Лжедмитрия совмещает в себе разные противоречия, пеструю и яркую смесь дурного с хорошим. Он вовсе не зол; напротив, он готов делать добро, миловать, прощать. В его правительственной программе преобладают либеральные начала, неведомые тогдашней России, и стремление к реформам, что, между прочим, сильно повредило ему в общественном мнении [...] Но все эти прекрасные стремления, вместе с доблестью воина и мечтами героя, вместе с обширными замыслами политического честолюбия, подрывались порывами его страстной натуры, не могшей подчиниться тем разумным понятиям, какие рождались в его собственном уме» (4, 28 — 29).

В судьбе и личности Шуйского также обнаруживаются противоречия, придающие истинный драматизм фигуре этого политического деятеля. Островский «понял и поставил на вид исторический закон, что если неизбежный ход вещей вызывает на сцену мира известные события, то свободе воли человеческой представлено из самого этого хода извлекать сущность и направлять события по своему усмотрению и видам, и что, далее, эти виды должны быть судимы и взвешиваемы по высшему нравственному принципу, каковы бы ни были успехи или неуспехи их» (4, 38). Здесь Никитенко выдвигает положение, представляющее двоякий интерес. Во-первых, он подчеркивает, что Островский отнюдь не просто инсценирует события, а раскрывает их драматическую сущность, состоящую в том, что герой оказывается перед необходимостью выбора. Иначе говоря, персонаж отнюдь не является марионеткой, игрушкой в руках судьбы или щепкой в потоке исторических событий; напротив, он проявляет свободу воли в выборе того или иного пути. Во-вторых, определяя именно так сущность драматизма в судьбе ге-

353

роя, Никитенко выдвигает важный общий принцип, хотя он и не нов. Другие критики Островского, обращаясь к теории драмы, игнорировали проблему выбора. Тем самым обходился важнейший элемент драматизма и тем легче было строить произвольные концепции об отсутствии драматизма в пьесах Островского. Никитенко, напомнив о свободе воли драматического героя, теоретически обосновал свое утверждение о том, что историческая драматургия Островского содержит глубокие конфликты.

Как и в классических трагедиях, оценка героя не определяется его победой или поражением. Не победа или неуспех, а нравственные принципы, лежащие в основе поведения героя, дают основание для оценки его личности. Как же приложимо данное положение к личности Василия Шуйского? С одной стороны, он выполнял положительную историческую миссию, возглавив борьбу против иноземцев, прикрывавших фигурой Самозванца свое господство над Россией. Но честолюбие Шуйского, желание власти толкнули его на путь узурпации престола. Как пишет Никитенко, «нравственный закон требовал, чтобы не он сам дал себе это назначение вместе с сопряженными с ним правами, чтобы он дождался их от тех, кто имел право судить о его достоинствах и справедливости его притязаний. Словом, по пресечении царского рода нового царя должна была возвести на трон не партия, а Россия. Он не был [...] преступником, потому что не похищал ничьего права, как Годунов и Самозванец; но, во всяком случае, он нечестный, недобродетельный человек, потому что сделал то, чего не следует делать честному и добродетельному человеку, — свои личные интересы он поставил выше общественного долга. Его нельзя ни презирать, ни ненавидеть; но и уважать его не за что» (4, 39).

А. Никитенко касается здесь не обыденной морали, а политической нравственности. Дело идет не о юридической санкции для занятия престола. Критик подчеркивает, что случай Василия Шуйского интересен как образец захвата власти особого рода. Годунов и Самозванец, каждый в свою очередь, восставали на законного царя. Шуйский боролся против царя незаконного. Он был нравствен до той поры, пока защищал интересы России. Но в тот момент, когда, выполнив задачу освобождения страны, он захватил власть, нравственно-политической санкции у него уже не было. В глазах А. Никитенко, — а надо полагать, и А. Н. Островского, — такой нравственной санкцией могло быть волеизъявление народа. Пушкин показал, что Годунов и Самозванец испрашивали согласия народа. Как известно, в «Борисе Годунове» подчеркнуто, что любая власть, не опирающаяся на доверие народа, неправедна. Никитенко доказывал, что и в этом Островский следует за Пушкиным.

Характеризуя художественное своеобразие «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», Никитенко отмечает, что произве-

354

дение лишено трагической величественности. Диапазон действия не настолько широк, чтобы сделать пьесу выражением наиболее существенных вопросов русской жизни. Это историческая и политическая драма о судьбе двух государственных деятелей, но вопросов народной жизни Островский в ней не касается. Признав эти ограничения, Никитенко считает, что в пределах избранного сюжета Островский в полной мере проявил свое художественное дарование. «Действие в его пьесе развивается в постепенно возрастающей занимательности, само собою, без всяких искусственных усилий со стороны поэта, без аффектации; он предоставляет ему идти своим естественным историческим путем, заботясь единственно о сосредоточии внимания читателя или зрителя на главных моментах и лицах и о том, чтобы эта моменты и лица явились перед ним в движении и полноте жизни. В пьесе нет выдуманных произвольно и напрасно ни лиц, ни событий и страстей — и, вообще, простота ее в плане и исполнении, отсутствие всякого усложнения, запутанности, умничания составляют одно из существенных ее качеств и достоинств» (4, 40).

Хотя Никитенко находит в пьесе частные недостатки, в целом его отзыв представляет собой одно из отрадных исключений на фоне критики, совершенно отказывавшейся понять принципы исторической драматургии Островского. Отзыв Никитенко имеет важное значение, ибо раскрывает художественные основы исторической драмы нового типа, создававшейся в то время великим драматургом.

«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»

Пьеса вызвала довольно многочисленные отклики, и часть рецензентов не преминула отметить общность ее темы с другими произведениями, в которых был выведен Иван Грозный: «Опричник» И. Лажечникова, «Псковитянка» Л. Мея, «Слобода-Неволя» Д. Аверкиева и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Как и другие исторические драмы Островского, «Василиса Мелентьева» большинством критиков была встречена неодобрительно. «...Лучше бы г. Островскому не браться за исторические драмы в стихах», — писала «Весть» (1868, № 7). В свойственном ему бойком тоне разнес пьесу А. Суворин («Санкт-Петербургские ведомости, 1868, № 3). Она утомила его противоречиями, мелодраматическим вздором, риторической трескотней, пошлыми разговорами и водевильными выходками; только пятый акт показался ему интересным, но, увы, слишком напомнил шекспировское изображение безумия леди Макбет. «Новое время» (1868, № 4) заявило: «„Василиса Мелентьева” напоминает те бесчисленные драмы французского театра, которые так прельщали публику в тридцатых и сороковых годах, удовлетворяя по-

355

требности временного развлечения, и скоро забывались, смененные другими, также недолговечными» (3, 65 — 66).

Рецензент «Биржевых ведомостей» М. Ф. (1868, № 15) счел, что пьеса Островского значительно уступает «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Он отметил, что в драматургическом отношении пьеса отличается от предыдущих исторических хроник Островского: «Характер хроники уступает здесь место фабуле или такому историческому факту, который уже сам в себе заключает драму, так как из него вытекают необходимые для драмы элементы» (3, 10). Замечание точное, ибо драматург, не перестававший обновлять приемы в своих исторических драмах, на этот раз действительно прибегнул к эффектной театральной фабуле.

Рецензент отметил как одно из главных достоинств пьесы смелое изображение Грозного: «...она показывает царя Иоанна, прежде всего, как человека со всеми его дурными наклонностями и качествами, а уже из объяснения характера вытекает объяснение общего общественного строя, отсюда ясны и отношения бояр между собою и значение Малюты. Иоанн — фокус, в котором сосредоточиваются лучи» (3, 11 — 12).

Подробно разобрал пьесу критик «Одесского Вестника» (1868, №№ 118, 120) С. И. Сычевский, определивший ее как «очень замечательное поэтическое произведение» (3, 16). Он нашел в драме многочисленные параллели с «Генрихом VIII» Шекспира, а также обнаружил сходство Василисы с леди Макбет. В основном сопоставления были не в пользу русского драматурга, но тем не менее критик признал, что драма Островского полна оригинальности, особенно проявившейся в «совершенно русских характерах» Василисы, Колычева, царицы Анны, наконец в образе царя.

С. И. Сычевский напомнил, что славянофилы, в особенности К. Аксаков, а под его влиянием отчасти и Н. Костомаров, пытались обелить Грозного и представить его чуть ли не художественной натурой. В отличие от них «Островский не побоялся его решительно депоэтизировать: самые грязные побуждения стоят наголо в характере Иоанна — сластолюбие, лицемерие и зверство [...] Поэт не дал даже своему герою такого гибкого, дальновидного ума, который есть у Ричарда III; он не дал ему даже того политического макиавеллизма, который делает из шекспировского короля Джона нечто похожее, хоть с виду, на порядочного человека и короля. Иоанн стоит без всех этих прикрас в обществе Малюты Скуратова, перед трупами Воротынского и царицы Анны, обнявши бесстыжую девку Василису» (3,27).

Критик хвалит Островского за то, что он не стал искать в Грозном человеческих черт и нарисовал его исключительно с отрицательной стороны. Он находит правильным и изображение бояр, окружающих царя. Им присущи тупая надменность, кич-

356

ливое хвастанье своими заслугами, презрительное отношение к нижестоящим, необразованность, обжорство, пьянство и «необыкновенная нравственная эластичность» (3, 27). Исключение составляют два боярина — Воротынский и Морозов.

Народ представлен в драме только двумя фигурами, одна из них няня царицы — «бедная, необразованная, загнанная личность, не имеющая нравственных правил, не имеющая ничего, кроме одного чистого, святого чувства бесконечной любви к Анне, независимо от ее царского достоинства» (3, 28). Она умирает па дыбе, и даже страшная пытка не может заставить ее оговорить царицу.

Второй народный образ — шут. В нем заметнее всего его рабский дух. Он не имеет высших побуждений и его главная забота — удержаться на своем месте. У него нет ничего общего с шекспировскими шутами. «О тех стремлениях шутов — навести заблуждающего повелителя шуткою на путь истины, защитить правду, обличить ложь и зло, — о той верности и бескорыстии, о той симпатии к бедному народу, которую мы постоянно видим в шекспировских шутах, в шуте Иоанна нет и помину» (3, 29).

Не очень приглядным, убогим выглядит народ, если судить о нем по этим двум типам. Впрочем, как мы помним, и боярство обрисовано отнюдь не привлекательным. Даже такое положительное лицо, как Воротынский, остался плотью от плоти русского боярства, до самого смертного часа «погруженный в грязный омут житейски-чиновных отношений» (3,20). Удивительно ли, что немногие представители народа, выведенные в драме, тоже лишены не только активного духа, но даже личного начала. В этой драме «народ безмолвствует», пишет С. И. Сычевский, считая, что это не есть следствие неумения Островского представить нечто иное, а проявление глубокого понимания художником печати молчания, наложенной на уста народа деспотическим правлением. Пьеса Островского, по мнению критика, тем и замечательна, что воспроизводит «дух и характер эпохи» (2, 30). Однако если атмосфера царствования Грозного и воспроизведена в пьесе, то С. И. Сычевскому все же остается непонятным, какую идею хотел выразить писатель, избрав сюжетом историю возвышения и падения Василисы Мелентьевой.

Не без оговорок поддержал пьесу Островского рецензент «Отечественных записок» (1868, т. 176, № 1). Он признал, что предпочитает бытовые драмы Островского, но, если выбирать среди его исторических пьес, то эта, по его мнению, наиболее сценична. Причина в том, что Островский отказался от метода хроники и создал драму в точном смысле слова: «...развитию страстей души человеческой уступлено в ней главное место, а история служит более средством, нежели целью» (3, 31). Композиция драмы представляется критику в целом удачной, но он

357

находит признаки спешки и некоторой недоработки; не все события и поступки мотивированны. Все же картина получилась цельная, весьма мрачная и отлично передающая атмосферу царствования Ивана Грозного.

Н. ШЕЛГУНОВ (Н. ЯЗЫКОВ)

С резкой критикой исторической драматургии А. Н. Островского выступил критик демократического лагеря Н. Шелгунов, написавший под псевдонимом Н. Языков статью «Бессилие творческой мысли» (1875). В ней рассмотрена и бытовая драматургия писателя, о чем пойдет речь ниже (см. стр. 431 — 435). Здесь же мы остановимся на той части статьи, которая посвящена историческим пьесам.

Если взять только буквальный смысл статьи, то сразу же бросится в глаза резко отрицательное отношение к пьесам Островского о прошлом России. Начать с того, что они попросту лишены истинного драматизма. Островский, пишет Шелгунов, назвал свои исторические пьесы хрониками потому, что «нельзя же назвать драмой то, что вовсе не драма» (4, 135)1*.* В хрониках Островского есть отдельные талантливые места, считает Шелгунов, но они тонут в море скуки. Он находит, что это зависит от материала, выбранного драматургом. У читателя не может быть ничего общего с эпохой Самозванца. «Даже отдельные красоты не увлекают вас своими художественными чертами, и самые драматические положения главных героев не шевелят в вас ничего живого, точно вы смотрите на хорошо нарисованную панораму. Скучная хроника остается скучною хроникой» (4, 136). Это сказано о пьесе, посвященной Самозванцу, но распространено и на остальные исторические драмы Островского.

Мы ошиблись бы, однако, решив, что дело в самом Островском и характере его дарования. Пьесы Островского об историческом прошлом России получились такими, а не иными из-за особого характера истории страны. Н. Шелгунов полемизирует по этому вопросу с А. В. Никитенко, утверждавшим, что «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» — произведение глубоко драматичное.

Н. Шелгунов отрицает это. Он против того, чтобы считать драматичным всякое сложное жизненное или историческое положение. От того, что «смутное время» дает картины всякого рода неожиданных происшествий, еще далеко до истинного драматизма. «Конечно, если в жизни человека являются чрезвычайные обстоятельства, вызывающие его на дела, требующие энергического напряжения нравственных сил, и силы эти подни-

1 *Н. Денисюк.* Критический комментарий к произведениям А. Н. Островского, вып. 4. М., 1907.

358

маются до обширных размеров, тут есть возможность драмы, если против этих поднявшихся сил встает какое-нибудь могучее препятствие, и возникает борьба. Но всякий ли подъем сил и всякие ли силы есть основание драмы и всякое ли препятствие, создающее борьбу, создает драматизм положения? Высший драматизм, конечно, в том, что личные страсти, личные замыслы и стремления вступают в борьбу с каким-нибудь непреложным законом или общей психической природой человека, или судьбами, управляющими жизнью общества. В таких случаях борьба принимает роковой, трагический характер, и подавленное лицо гибнет в сознании своего бессилия» (4, 140).

Вчитавшись в слова Шелгунова, мы обнаружим, что сущность драматизма он видит не в повседневных столкновениях между людьми, а в борьбе значительных нравственных и социальных сил. В рассуждении Шелгунова вырисовывается новая концепция трагического. Ему видится возможность конфликта между личностью, а то и целой группой людей, с одной стороны, и силами, «управляющими жизнью общества». Гибель тех, кто восстал на своих правителей, и представляется Шелгунову подлинной трагедией. Такого рода драматизм критик-демократ противопоставляет конфликтам, происходящим в среде господствующего класса, где отдельные индивиды ведут борьбу за личные интересы, в первую очередь за власть.

Н. Шелгунов не отрицает того, что в судьбе каждого отдельного человека может быть нечто драматическое. Но этот «личный драматизм» не имеет ничего общего с истинным драматизмом. «Простое бесхитростное чадолюбие деревенской бабы, защищающей своего ребенка и готовой пожертвовать за него своей жизнью с такой же энергией, как курица защищает своего цыпленка, — конечно, состояние и сильной страсти, и глубокой преданности; но оно еще не драматическое положение, если бы эта мать и пожертвовала жизнью за свое детище» (4, 141).

Мысль Шелгунова движима общественным пафосом. Он глубоко убежден, что «драматизм требует полной шири чувства и мысли и полной возмужалой силы для борьбы» (4, 142). И такая ширь была у древних трагиков, у Шекспира, у Шиллера. У Островского ничего подобного нет. Как бы велика ни была территория, на которой происходит действие его исторических драм, сущность изображенных писателем конфликтов чрезвычайно узка.

Античная трагедия была столь величественна потому, что в жизни древних греков и римлян большую роль играли гражданские интересы. «Более широкие стремления, более высокие цели и мировые идеалы, потому наиболее благоприятный материал для драматических и трагических положений, что чем шире идеал, тем он возбуждает большее стремление, поднимает большую силу, создает более громадную борьбу и более поражающее столкновение страстей» (4, 143). За всем этим прочитывается

359

мысль о широком революционном движении. Шелгунова вдохновляет идея подъема больших народных масс, движимых стремлением к социальному прогрессу. По его словам, это «простой вопрос размера сил, но сил, которые бы одухотворял и вызывал на столкновение высший идеал. Чем больше силы, чем сильнее столкновение, тем сильнее поражение, страдание и гибель, и только этою силою и ее подавляющим размером определяется сила драматического положения» (4, 143). Здесь в завуалированном виде выражена идея революционной трагедии.

Дает ли русская история, в частности, история смутного времени материал для трагедий такого типа? Ответ Шелгунова категоричен: «Из такого материала нельзя извлекать данных для потрясающей драмы, особенно с таким полугероем, как Дмитрий; а если их нельзя из него извлекать, значит из него невозможно и создать ничего великого, даже с талантом далеко сильнейшим, чем у г. Островского» (4, 149).

Беда, следовательно, не столько в Островском, сколько в природе той исторической среды, которую он избрал для своей драмы. В то время как в Западной Европе происходили одна за другой буржуазные революции, в которых участвовали народные массы, движимые передовыми общественными идеалами, в России не было ничего подобного. В основе русских смут XVII века, считает Н. Шелгунов, не было тех передовых идей, с которыми был связан социальный прогресс Запада. Понятия, двигавшие деятелями смуты XVII века, не только не имели «прогрессивного значения, но и всякую силу, которая вздумала бы с ними бороться, оттягивали вниз и придавали борьбе характер если не ничтожества, то какой-то политической инерции» (4, 149).

Н. Шелгунов считал Островского драматургом, слишком приверженным старине и неспособным подойти к ней с точки зрения новых понятий, выдвинутых жизнью. Странно, однако, что критик не вспомнил исторической драмы «Тушино», где Островский более широко осветил социальные движения «смутного времени». Как бы то ни было, выступление Н. Шелгунова надо рассматривать в ряду тех, которые продолжали традиции революционно-демократической критики.

П. БОБОРЫКИН

Статья П. Боборыкина «Островский и его сверстники» (1878) охватывает все творчество писателя. Здесь мы остановимся на исторической драматургии. (О бытовых драмах см. стр. 452). Он не присоединился ни к почти безоговорочным апологиям П. Анненкова и А. Никитенко, ни к отрицательному отзыву Н. Шелгунова.

360

Признавая Островского значительным художником, Боборыкин считает, что «по содержанию, по богатству материала, по размерам поэтического изображения, он (Островский) пошел дальше многих наших писателей, избиравших драматическую форму для историко-бытовых сюжетов, или, по крайней мере, указал путь другим, подал пример поэтической обработки не только исторического, но легендарно-сказочного материала» (4, 369). Однако Боборыкин, начав на столь высокой ноте, затем снижает тон.

Он стоит на традиционной точке зрения относительно драматизма. Отвергая искусственность построения романтических драм Н. Кукольника, П. Боборыкин тем не менее считает, что театр требует драматического напряжения. Драматург должен заставлять зрителя «с непрерывным интересом следить за перипетиями драмы, к какой бы эпохе она ни относилась [...]; эрудиция, добросовестность, все подробности быта и эпохи — все это много-много что пощекочет зрение и слух ваших зрителей, но не ответит ни на какие внутренние потребности нравственного характера» (4, 382).

Под драматизмом П. Боборыкин понимает хорошо завязанную интригу. Правда, она не является самоцелью, а служит лишь для возбуждения интереса и, в конечном счете, имеет задачу нравственную, но, тем не менее, именно такая форма драмы представляется критику наиболее полноценной. А жанр хроники, по мнению Боборыкина, эпичен. Во времена Шекспира примитивная инсценировка исторических событий была закономерной, к тому же и материал Шекспира был драматичен сам по себе. Но следовать Шекспиру в новое время ошибочно. В России шекспировская эпичность была впервые введена в драму Пушкиным, Боборыкин не считает это заслугой поэта. Пушкина увлекла «удобная форма шекспировской хроники с ее беспрерывными переменами места; он принял эту чисто случайную особенность шекспирова театра за нечто коренное и не избег расплывчатости течения драмы, окрашенной на каждом шагу эпическим колоритом» (4, 374). Как считает Боборыкин, в «Борисе Годунове» талант Пушкина «принесен в жертву художественному заблуждению» (4, 375). Островский последовал примеру Пушкина и пошел по тому же неверному пути. Не бессилие творческой мысли, а неверный метод повинен в том, что исторические пьесы Островского не обладают достаточным драматизмом. «Минин» расплывчатая эпическая драма, в ней «сцену занимают гораздо более бытовые разговоры второстепенных лиц с подделкой под колорит эпохи» (4, 379). «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» тоже отдален от подлинной драмы. Центральные образы, по мнению Боборыкина, лишены яркости. Судьба Василия Шуйского «заключает в себе трагическую идею, но проявляется она без той рьяности, которая облекает судьбу другого шекспировского честолюбца, Ричарда III, в пестрый и

361

своеобразный колорит» (4, 382). Совсем низкого мнения критик о «Тушине».

На исторические пьесы Островского не надо смотреть как на драмы, ибо с этой точки зрения они не выдержат никакой критики. Но к ним можно подойти иначе, и именно это предлагает Боборыкин: «...посмотреть на все пьесы Островского с историческим оттенком, как на собрание художественных этюдов эпического склада. Став на эту точку зрения, мы и в трех хрониках, неудовлетворительных как пьесы, найдем немало творческих достоинств» (4, 384). С этой точки зрения Боборыкину особенно нравится «Воевода». При этом, если откинуть все внешние исторические аксессуары, то обнаружится «остов комедии, принадлежащей к тому же типу, как и пьесы Островского с изобличительным направлением. Это картины грубого произвола, на этот раз более жестокого по нравам и условиям времени, с такою же случайностью завязки и развязки, как и в любой из картин Замоскворечья» (4, 384). По мнению Боборыкина, по пьесе разливается волна подлинной народной жизни.

П. Боборыкин искренне хочет понять, в чем причина обаяния драматургии Островского. Он признает, что критика обязана считаться с тем, что на продолжении двух десятилетий его пьесы имеют непрерывный успех на всех сценах. Но сам он не может найти этому теоретического объяснения. Хотя он и призывал отбросить при подходе к Островскому общие места школьных учебников, но все же и сам еще находился под властью понятий о драме, сложившихся в первую половину XIX века. И вот к какому выводу он пришел: «...как ни парадоксально может показаться то, что я сейчас скажу, но для настоящего, вполне симпатичного отношения к Островскому надо действительно забыть наполовину, что он драматический писатель; надо смотреть на него как на писателя вообще, как на художника-беллетриста, переходившего в его творческих созданиях к различным сферам русской жизни. ...Ничто не может показать нам, что влекло его к драматической форме по самой сущности его таланта; можно сказать только, что он выбрал форму диалога как самую удобную для характеристики своих типов и, главным образом, для воспроизведения бытового языка» (4, 387).

П. Боборыкин, можно сказать, почувствовал художественную новизну пьес Островского, но попытался объяснить ее в пределах традиционной поэтики. Форма пьес Островского представляется ему недостаточно драматической, но, с другой стороны, жизненная правда их, реализм пьес для него несомненны. Это сказалось в оценке критиком как исторических, так и бытовых драм Островского.

362

А. К.ТОЛСТОЙ — КОММЕНТАТОР СВОЕЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ

СОЕДИНЕНИЕ РЕАЛЬНОГО С ИДЕАЛЬНЫМ

Взыскательный художник, А. К. Толстой всесторонне обдумывал свои произведения и крайне досадовал, когда обнаруживал непонимание его замыслов. Он заботился о том, чтобы актеры хорошо понимали роли в его исторических драмах, разъяснял созданные им образы; из этих стремлений возникли комментарии к его историческим драмам. В 1866 году был напечатан отдельной брошюрой «Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного»», а в 1868 году А. К. Толстой опубликовал в «Вестнике Европы» «Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович»». Эти два комментария содержат конкретные характеристики персонажей и отдельных моментов действия и общие положения.

Во втором из этих комментариев А. К. Толстой излагает свое понимание исторической драмы.

Исходная эстетическая позиция А. К. Толстого выражена формулой: «...взаимное проникновение идеализма и реализма, или, простыми словами, соединение правды с красотой» (3,544)1. Говоря так, А. К. Толстой решительно отмежевывался от современной ему реалистической драмы, изображавшей уродства русского быта. Не случайно во всей его переписке мы не находим ни слова о современной реалистической драме. Реализм, сложившийся к 60-м годам, вообще чужд писателю. Дважды упоминает он в переписке исторические драмы Островского и оба раза выражает отрицательное отношение к содержащимся в них реалистическим бытовым подробностям. О «Царе Борисе» он писал М. М. Стасюлевичу: «...Я свято следовал правилу, запрещающему в драме выводить людей, говорящих о погоде и об осетрине, как у Островского, безо всякой необходимости для движения драмы» (4, 311). В письме к А. М. Жемчужникову эта мысль повторена: «...Вообще *наши* (русские) произведения страдают многословием, например, исторические драмы Островского, где есть не только целые страницы, не только целые сцены, но и целые акты совершенно бесполезные» (4, 401).

Не дело искусства воспроизводить подробности быта или — в исторической драме — добиваться археологической точности. «Полная и голая правда есть предмет науки, а не искусства, — пишет А. К. Толстой. — Искусство не должно *противоречить*

1 *Л.Н. Толстой.* Собр. соч. в четырех томах. М., 1964.

363

правде, но оно не принимает ее в себя *всю, как она есть.* Оно берет от каждого явления только его типические черты и отбрасывает все несущественное. Этим живопись отличается от фотографии, поэзия от истории и, в частности, драма от драматической хроники. Иллюзия, производимая искусством, не должна быть иллюзией полного обмана» (3, 544).

Отказ от фотографичности означает для Толстого отрицание всего случайного. Поэтому, считает он, незачем изображать в исторической драме Юлия Цезаря, который чихает и кашляет, «ибо его сущность состояла не в чиханье, которое он разделял и с другими римлянами, но в чертах, ему одному принадлежащих» (3, 545). Создавая образы действующих лиц, драматург, по мнению Толстого, должен следовать примеру художников-портретистов. «Живопись [...] отбрасывает все, что в оригинале случайно, незнаменательно, *индифферентно,* и сохраняет только его сущность. Она возводит единичное явление природы в тип или в идею, другими словами, она его *идеализирует* и тем придает ему красоту и значение» (3, 544).

Если у Островского А. К. Толстой находил чрезмерное стремление к правдоподобию, то у Шекспира он видел обратное — полное пренебрежение достоверностью. Задолго до того, как его более великий однофамилец подверг Шекспира уничтожающей критике, А. К. Толстой частным образом признавался в том, что не разделяет всеобщего восхищения английским драматургом. Он прямо писал И. С. Аксакову о своей «нелюбви к сыну перчаточника» из Стратфорда. Остановившись для примера на знаменитой сцене, когда Ричард III завоевывает любовь леди Анны, мужа которой он убил, А. К. Толстой замечает: «Говорят: это психологическое явление, описанное в драматической форме. Но я спрашиваю, имеет ли драматический писатель право для проведения психологической идеи попирать ногами всякую правдоподобность, всякую возможность действия?» (4, 102). А. К. Толстой недаром занимался историей. Ему понятно, какое значение Шекспир мог иметь в прошлом. Но для настоящего времени он уже устарел. «Если принять в соображение время, в которое он писал, если смотреть на него с археологической и, пожалуй, с психологической стороны, тогда дело другое. Если смотреть на него как на справедливого противника глупых условий французской драмы, тогда опять дело другое. Но неужели он *драматический* писатель? Неужели его герои так, как они движутся *на сцене,* возможны?» (4, 103).

Если не Шекспир и не Островский, то к кому же из драматургов ближе всего А. К. Толстой? Мы не ошибемся, сказав, что по творческому методу он смыкается с немецкой драмой, с Гете и, особенно, с Шиллером. Недаром имя Шиллера, произведения которого он хорошо знал и любил, чаще всего встречается в его переписке. Сам Толстой признает связь своего творческого метода с принципами немецкой «идейной» драмы.

364

Актер, пишет он, «должен проникнуться *идеей,* им представляемой, и постоянно держаться на ее высоте, имея в виду *идеальную,* а не реальную правду. Я настаиваю на этом законе так положительно потому, что он найден не мной, а Аристотелем. К нему же пристали все великие критики нашего времени, в том числе Лессинг и Гете...» (3, 545).

А. К. Толстой считал, что существуют общие законы драмы, пригодные в любой стране. Он говорил обычно о «европейской драме», к которой причислял и русскую. Ему представлялось неверным отрывать русскую драму от европейского искусства. Полемизируя со славянофилами, А. К. Толстой иронически указывал на «распространившуюся доктрину о каких-то *русских началах,* на которых должны у нас развиваться наука и искусство» (3, 545). Писатель решительно возражал против обособления русского искусства от искусства западного и мирового, но при этом отнюдь не отрицал национального своеобразия. Это последнее проявляется не в характере искусства, а в особенностях национальной жизни.

Мнение А. К. Толстого по этому вопросу представляет значительный интерес, так как основной темой его драматургического творчества была русская история. Как же он подходил к проблеме национальной самобытности, так волновавшей умы в его время? «Есть русские нравы, русская физиогномия, русская история, русская археология; есть даже русское искусство — но нет *русских начал искусства,* как нет русской таблицы умножения. Нет, в строгом смысле, и *европейских начал,* а есть начала абсолютные, общие, вечные...» (3, 545).

Всеобщность законов искусства не исключает, а подразумевает, что писатели каждого народа в пределах своего творчества точно воспроизводят национальные особенности жизни страны, типичные черты, возникшие в процессе ее исторического развития и наложившие печать на образ мыслей и поведение людей. «Мы требуем как от драматурга, так и от исполнителя, чтобы каждое лицо действовало в нравах своей нации (русская ли она или другая — все равно), и несоблюдение этого принципа заслуживает порицания; но иное грешить против национальности, иное против законов искусства, и каждый из этих проступков подлежит особой подсудности. Спутывать *национальные нравы* с небывалыми *национальными началами искусства — значит* вносить неясность в понятия не только артистов и публики, но и самых писателей...» (3, 546).

А. К. Толстой посмеивался над стремлением придавать мистический смысл всему, что связано с национальным своеобразием русской жизни. «Туманные выражения вроде: «Своеобычная форма исторического развития русского народа», или: «Родовые черты бытового начала», или «Условия родовых отличий русской жизни» — и так далее, которые выдаются нам за предтечи новых, оригинальных законов творчества, переводятся очень

365

просто словами: «Русские нравы, русская физиогномия». Само собой разумеется, что держаться этих условий на русской сцене есть долг как драматурга, так и исполнителя; но нет причины давать этому простому правилу какой-то глубокий, таинственный смысл» (3, 546).

ТРАГЕДИИ ВЛАСТИ

Сравнительно с другими современными драматургами А. К. Толстой ближе всех стоял к власти. Принятый при дворе и лично знакомый с царствующей семьей, он принадлежал к высшей аристократии. На лиц, стоявших у власти, он смотрел не подобострастно, а с достоинством родовитого дворянина, считавшего себя вправе по-домашнему шутить о государственном механизме и о тех, кто управляет им.

Аристократический вольнодумец, человек высокой духовной культуры, А. К. Толстой был чужд демократическим тенденциям Островского. Но не будучи народолюбцем, ни даже буржуазным либералом, А. К. Толстой критически относился к крайностям самодержавия и критиковал их в стихотворных сатирах.

Для правильного понимания социально-политических и эстетических позиций А. К. Толстого важны его признания в письме к Б. М. Марковичу: «Вам известно, что я ненавижу все красное, но черт меня побери, — тысяча дьяволов и три тысячи проклятий! — если в какой-нибудь из моих трагедий я собирался что бы то ни было доказывать. В произведении литературы я презираю всякую тенденцию [...]. Я это говорил и повторял, возглашал и провозглашал! Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма! Это всегда будет явствовать из всего художественного творения, даже из симфонии Бетховена. Я терпеть не моту деспотизм, так же как терпеть не могу..., Сен Жюста, Робеспьера и...1 ...Я готов кричать об этом с крыш, но я — слишком художник, чтобы начинять этим художественное творение, и я — слишком монархист, чтобы нападать на монархию. Скажу даже: я слишком художник, чтобы нападать на монархию. Но что общего у монархии с личностями, носящими корону? Шекспир разве был республиканцем, если и создал «Макбета» и «Ричарда III»?» (4, 246-247).

А. К. Толстой на себе испытал духовный гнет, характерный для николаевского режима. Когда Николай I умер и вся Россия начала пробуждаться от леденящей спячки, в которую ее погрузил неумолимо суровый властитель, А. К. Толстой вместе со всей мыслящей частью общества начал сводить счеты с закон-

1 Пропуск в оригинале.

366

чившейся эпохой, тем более, что следы ее долго ещё оставались весьма ощутительными.

Формулируя общую идею трагедии «Смерть Иоанна Грозного», А. К. Толстой так определил ее политический смысл: «Общая идея трагедии очень проста, — пишет автор. — Иоанн, властолюбивый от природы, испорченный лестью окружающих его царедворцев и привычкою к неограниченной власти [...]. Он видит врагов во всех, кто стоит выше обыкновенного уровня, все равно чем: рождением ли, заслугами ли, общим ли уважением народа. Ревнивая подозрительность и необузданная страстность Иоанна побуждают его ломать и истреблять все, что кажется ему препятствием, все, что может, по его мнению, нанести ущерб его власти, сохранение и усиление которой есть цель его жизни.

Таким образом, служа одной исключительной идее, губя все, что имеет тень оппозиции или тень превосходства, что, по его мнению, одно и то же, он под конец своей жизни остается один, без помощников, посреди расстроенного государства, разбитый и униженный врагом своим Баторием... (3, 454 — 455).

Такова же была и участь Николая I, приведшего страну к военной катастрофе и оставившего своему наследнику «бороться с завещанными ему опасностями, с бедствиями, вызванными и накликанными на землю самим Иоанном через те самые меры, которыми он мечтал возвысить и утвердить свой престол» (3, 455).

Уже в ту эпоху делались попытки реабилитировать Ивана Грозного. Утверждалось, будто он производил жестокие расправы над боярами для облегчения положения народа. Имея в виду подобные исторические концепции, А. К. Толстой писал: «Нет, Иоанн не знал лицеприятия к сословиям. Народ был для него таким же материалом, как и бояре, и он убивал крестьян своих спальников так точно, как убивал их скот и разорял их жатвы. Он действительно хотел равенства, но того равенства, которое является между колосьями поля, потоптанного конницею или побитого градом. Он хотел стоять над порабощенною землею один, а к и дуб во чистом поле [...]. Единственная система Иоанна было ломание и уничтожение всего, что с поводом или без повода подпадало под его немилость» (3, 488).

В этой характеристике чувствуется одновременно политик и художник-психолог, глубоко понимавший природу деспотических властителей. Впрочем, А. К. Толстого интересует не только личность монарха. Он считал, что аристократическая олигархия могла бы при известных условиях играть положительную роль. Объединенная, она представляла бы силу, с которой самодержец вынужден был бы считаться. Но Ивана окружали бояре, думавшие только о своей выгоде и пренебрегавшие интересами страны, они раболепствовали перед царем, надеясь обеспечить

367

себе будущие блага. Однако и они, подобно Ивану Грозному, занятые каждый своими личными целями, не могли объединиться и только подготовили почву для нового властителя — Годунова. А. К. Толстой пишет, что в конце бояре «видят себя, вследствие своего эгоизма и распадения, в руках и под полной зависимостью гениального честолюбца, который при жизни Иоанна умел незаметно их опутать и проложить себе путь для собственного возвышения» (3, 455).

Такова композиция действия. Она призвана показать, как эгоистическое поведение людей власти и близких к ней ведет к их поражению в политике. Вместе с тем они терпят душевные травмы и нравственный урон. Эта трагедия власти обусловлена не роком, стоящим над людьми, не невидимым воздействием нравственных сил. Трагедия власти имеет реальную основу. Ее создают сами люди. «В этой трагедии все виноваты и все наказаны, не какою-нибудь властию, поражающей их извне, но силою вещей, результатом, истекающим с логическою необходимостью из образа действий каждого...» (3, 455).

Это определение трагедии имеет большое принципиальное значение. Оно направлено против идеалистических теорий трагедии, в которых трагическое имеет своим источником некие абсолюты, стоящие над миром. Отвергает А. К. Толстой и концепцию трагической вины. Хотя писатель отрицательно относился к Чернышевскому, считая его врагом искусства, тем не менее нельзя не заметить, что в своем неприятии немецкой идеалистической концепции трагедии он сходится с ним. Не существенно, сам ли он дошел до такого взгляда или был знаком с диссертацией Чернышевского. Важно, что это было глубоким убеждением А. К. Толстого. Любопытно отметить, что он восторженно встретил статью молодого Н. И. Стороженко «Шекспировская критика в Германии», напечатанную в 1869 году в «Вестнике Европы» (№№ 10 и 11)1, в которой показывалась вся несостоятельность идеалистических концепций трагического в применении к Шекспиру.

Отрицая трагическую вину в ее метафизическом и абстрактном толковании, А. К. Толстой отнюдь не считал, что понятия вины не существует. Поведение человека поддается нравственной оценке, но в этом нет ничего сверхчувственного и мистического. Трагическая вина — это реальное следствие жизненного поведения. В этом смысле есть она и у грозного царя и у его слабовольного сына. «Трагическая вина Иоанна было попрание им всех человеческих прав в пользу государственной власти; трагическая вина Федора — это исполнение власти при совершенном нравственном бессилии» (3, 514).

1 См. письмо А. К. Толстого к М. М. Стасюлевичу от 17.XI 1869 (3, 323).

368

МНОГОСТОРОННОСТЬ ХАРАКТЕРОВ

А. К. Толстой очень подробно раскрывает характеры персонажей «Смерти Иоанна Грозного» и «Царя Федора Иоанновича». Писатель стремится сделать образы обоих царей живыми и многогранными. Так, определяя личность Ивана Грозного, А. К. Толстой отмечает, что «после безграничного самовластия вторая черта в Иоанне — это страстность и впечатлительность» (3, 456). Он к тому же искренен и чистосердечен, чрезвычайно умен и проницателен. «Если бы природные его способности не были затемнены постоянною мыслию об измене, которая сделалась его хроническою болезнью, он был бы великим государем» (3, 456).

Вместе с тем характер грозного царя предстает в динамике, и перемены в его душевном состоянии обусловлены государственными причинами. Сначала он удручен и собственной виной, вызванной убийством сына, и тяжелым положением дел в государстве. Но известие о том, что войска Батория отбиты от Пскова, пробуждает энергию Ивана Грозного; он обретает прежнюю самоуверенность и снова становится беспощадным деспотом. Однако известие оказывается ложным, враг побеждает, и это окончательно лишает Ивана Грозного былой силы. Впрочем, как подчеркивает А. К. Толстой, даже надломленный Иван IV не забывает о своих обязанностях и приказывает заключить мир с Баторием.

Давая советы исполнителю роли Грозного, А. К. Толстой настаивал на том, что необходимо «показать, как в этом характере перепутываются чувство высоких обязанностей, сознание сделанных ошибок и раскаянье в бесполезных преступлениях с закоренелою привычкой не знать ничего, кроме своего произвола, и не терпеть противоречия ни в чем и ни от кого» (3, 458).

В характеристике Федора также подчеркивается сложность его личности. А. К. Толстой хотел изобразить Федора «не просто слабодушным, кротким постником, но человеком, наделенном от природы самыми высокими душевными качествами, при недостаточной остроте ума и совершенном отсутствии воли» (3, 515). У него есть примечательная способность «заменять ум чувством» (3, 515). Благодаря этому он иногда способен проявить государственную проницательность, если не мудрость; но чаще всего именно чувствительность мешает ему действовать «по-царски» — решительно, властно, жестоко...

«Роль Федора очень многосложна и проходит через самые разнообразные состояния души, от добродушной веселости, когда он шутит с Ириной, до исступления, когда он узнает о смерти Шуйского» (3, 517). «...В нем трагический элемент и оттенок комизма переливаются один в другой...» (3, 517).

В образе Годунова, действующем во всех трех пьесах, А. К. Толстой видит много разнообразных черт. У него есть общие черты с Иваном Грозным — ум, энергия, властолюбие.

369

«Но насколько Иоанн раб своих страстей, настолько Годунов всегда господин над самим собою, и это качество дает ему огромный перевес над Иоанном» (3, 462). Честолюбивый до предела, Годунов вместе с тем «добивается власти с твердым намерением воспользоваться ею ко благу земли...» (3, 462), но автор тут же спешит предупредить, что Годунов отнюдь не любит добро ради добра, а потому, что видит в нем средство устроить свое правление лучше, чем то удалось Грозному.

Характер и судьба Годунова предстают в развитии. «В начале трагедии Годунов еще не переступил за черту, за которою он делается безусловным честолюбцем» (3, 463). К концу трагедии он меняется. Он вступает в решительную, но тайную борьбу за престол. Узнав от врача о том, что раздражение может вызвать удар и привести Грозного к смерти, Годунов делает так, что царь становится жертвой приступа, уносящего его в могилу. Таким образом, уже к концу этой трагедии Годунов обнаруживает способность пойти на убийство того, кто стоит на его пути к власти. Во второй пьесе трилогии Годунов, не марая сам рук, но действуя с точным психологическим расчетом, устраивает убийство царевича Димитрия и своего соперника Ивана Петровича Шуйского. В дополнение к тем характеристикам, которые Толстой изложил в своих комментариях к первым двум частям трилогии, надо привести также его указание, сделанное в письме Б. М. Марковичу. «...Этот скромный человек мало-помалу растет и принимает колоссальные размеры» (4, 192). Так как Годунов все время таится, то перед актером возникает опасность либо сделать из Годунова Тартюфа, либо играть его бесцветно. Обе эти возможности отвергаются автором, который создает сложный образ. Трудность заключается в том, что многое Годунов вообще не говорит. Во время сцены, когда Иван Грозный приказывает начать переговоры с Баторием, Годунов один среди всех бояр молчит. Его молчание, по замыслу автора, должно быть красноречиво. И такую же немую роль играет Годунов в решающей сцене финала, когда он готовится нанести царю смертельный удар. Замечания А. К. Толстого характеризуют его драматургическую натуру. Не только эти моменты, но и ряд других чрезвычайно театральны. Когда зрителю уже известны и ситуация и характеры, не все требует словесного выражения; в каждой из пьес трилогии есть такие полные драматизма моменты, когда главное подразумевается, но не высказано. Этот прием сам по себе тогда уже не был новым, но в общем комплексе выразительных средств исторической драмы, основанной на глубоких психологических конфликтах, оказался необычайно важен. Необходимо подчеркнуть, что у Толстого этот прием использовался вполне сознательно, драматург целеустремленно создавал психологический подтекст. И это уже было новым. Не случайно ведь К. С. Станиславский, создавая новый театр, обратился именно к драме А. К. Толстого, дававшей благодарный материал

370

для новой сценической техники. Это и продемонстрировала постановка МХТ. Не только Станиславский помог Толстому, дав сценическую жизнь его пьесе, но и Толстой помог великому режиссеру. «Смерть Иоанна Грозного» также вошла в число тех спектаклей, с которых начиналась театральная революция, совершенная Станиславским.

А. К. Толстой не написал подробного комментария к «Царю Борису», подобного тем, которые он написал к двум первым частям трилогии. Но в письмах его разбросаны замечания, позволяющие установить авторский замысел и в отношении третьей трагедии. Основная идея определилась у А. К. Толстого уже тогда, когда он создал «Смерть Иоанна Грозного». Говоря о том, что царь и бояре несут в конце кару за свой преступный эгоизм, писатель добавляет: «Торжествует один Годунов и клеврет его Битяговский, но зритель предчувствует, что и им также придется пожать плоды посеянного ими семени» (3, 455). Отсюда ясно, что Годунову с самого начала также уготована историческая кара за его трагическую вину, состоящую в неудержимом честолюбии, толкающем его на преступления ради завоевания власти. Гибель Бориса является закономерным следствием его вины. Его гибель происходит «не от отравы, а от упадка сил виновного, который понимает, что его преступление было оши6кой» (4, 313).

Мы не будем останавливаться на всех характеристиках, данных А. К. Толстым его персонажам. Сказанного достаточно, чтобы показать метод психологических характеристик, примененный им в его драмах.

Историческая правда или человеческая, психологическая правда? Насколько исторически точными были созданные драматургом образы? На это сам писатель дал ясный ответ, изложив свое понимание различия между правдой исторической и художественной. Поэт, пишет он, «имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; *человеческая* правда — вот его закон; *исторической* правдой он не связан. Укладывается она в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нее» (3, 456). А. К. Толстой ощущает себя уверенным в правоте, ибо, решая вопрос именно так, он чувствует за собой опору таких авторитетов, как Аристотель, Лессинг и Белинский. Впрочем, к этому следует добавить и то, что А. К. Толстому были отлично известны споры историков о некоторых узловых событиях, в том числе и о причастности Годунова к убийству Димитрия. В науке того времени существовали разные мнения. Толстой принял то, которое представлялось ему психологически наиболее верным.

Обращаясь к исполнителю роли Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче», Толстой тщательно разработал партитуру той решающей сцены, когда замышляется убийство маленького Ди-

371

митрия. Терпеливый и выжидающий своего времени Годунов попытался было уверить царя в измене Шуйских. Обман был слишком явным, и даже слабовольный Федор его разгадал. Он отрешает Годунова от власти. Тогда в душе последнего происходит «переворот, решающий направление всей его жизни» (3, 525). Последствия этого перелома, заключающегося в том, что Годунов от выжидания переходит к борьбе за власть, не останавливаясь ни перед чем, сказываются в его беседе с Клешниным о Василисе Волоховой, приставленной к юному царевичу. Вот как описывает А. К. Толстой поведение Годунова в этой сцене: «Годунов не велит убить Димитрия. Он, напротив, три раза сряду говорит Клешнину: «Скажи ей, чтоб *она царевича блюла!» —* и, несмотря на это, Клешнин должен понять, что Димитрий осужден на смерть. Это одно из тех мест, где исполнителю предоставляется обширное поле для его художественных соображений. Троекратное *«чтобы она блюла царевича»* должно каждый раз быть сказано иначе. Мысль Годунова, противоречащая его словам, сначала едва сквозит; потом она как будто его самого пугает, и он готов от нее отказаться; в третий же раз, после слов:

Убит, но жив —

эта мысль является установившеюся, и наставление блюсти царевича должно звучать как смертный ему приговор». (3, 525).

Такого рода наставления автора соответствуют сложному рисунку некоторых ролей, созданных им. Движение мыслей, чувств, борьба противоположных стремлений — во всем этом Толстой справедливо видит основу подлинного драматизма.

Характеристики персонажей, даваемые Толстым, свидетельствуют о его стремлении избежать схематизма в обрисовке действующих лиц. Как мы видели, он даже Ивана Грозного хотел изобразить не театральным злодеем, а сложным характером, в котором ощущается чрезвычайно искаженная — но все же — человечность. То же самое видим мы и в образе Годунова, этого хитрого политика, неуклонно идущего к власти. Об Иване Грозном и Годунове все же можно с определенностью сказать, что они — характеры отрицательные. В Федоре Иоанновиче человечность преобладает, и именно она-то и оказывается особенно губительной для страны, ибо царь слабоволен. Но есть в трилогии образ, который воплощает больше положительных нравственных качеств, чем отрицательных. Это князь Иван Петрович Шуйский, антагонист Годунова во второй части трилогии.

А. К. Толстой так определяет его характер: «Этот враг, соперник и жертва Годунова, представляет разительную с ним противоположность. Отличительные качества его — прямота, благородство и великодушие; отличительные недостатки — гордость, стремительность и односторонность. К этому присоединя-

372

ется некоторая мягкость сердца, не чуждая сильному характеру, но всегда вредная для достижения политических целей» (3, 527),

Для А. К. Толстого Иван Шуйский — образ большого принципиального значения. Он видит в нем воплощение одного из тех качеств, которые почвенниками не считались исконно русскими, а именно — чести и чувства собственного достоинства. Славянофилы находили особенно ценными чертами русского народа кротость, терпение, покорность судьбе, словом, пассивность перед лицом бед жизни и несправедливостей. Толстой считает, что совершенно неверно прославлять в качестве национальных черт такие, которыми Россия была обязана татарскому игу, царскому произволу и крепостничеству. Чувство чести славянофилы считали чертой аристократического Запада. Против этого Толстой решительно возражал. Честь и достоинство принадлежат не только Западу. Но верно то, что в силу определенных исторических и политических условий в России понятия о чести и достоинстве были в значительной мере утеряны. «К прискорбию, — пишет А. К. Толстой, — мы не можем скрыть от себя, что в московский период нашей истории, особенно в царение Ивана Грозного, чувство это, в смысле охранения собственного достоинства, значительно пострадало или уродливо исказилось, и что если мы обязаны московскому периоду нашим внешним величием, то, купив его внутренним своим унижением, мы дорого за него заплатили» (3, 531).

А. К. Толстой признавался: «Ненависть моя к *московскому периоду —* некая идиосинкразия [...]. Это не какая-нибудь тенденция, это — я сам» (4, 259). Писатель решительно возражал против того, чтобы Россию и русскую культуру отгораживали от передовой европейской культуры. Он отвергал противопоставление России Европе, выдвигавшееся славянофилами. «И откуда это взяли, что мы антиподы Европы? Над нами пробежало облако, облако монгольское, но было это всего лишь облако, и пусть черт его умчит как можно скорее» (4, 259). И тут же отрицая возможные упреки в антипатриотизме, писатель добавил: «Мне кажется, что я больше *русский,* [...] когда прихожу к выводу, что русские — *европейцы,* а не монголы» (4, 259). Эти мысли были выражены в связи с трагедией о царе Федоре.

Иван Шуйский — человек чести. И эта черта в нем русская, а не иноземная. А. К. Толстой настаивает на этом, отвергая возможный упрек, что он создал образ этого героя «не из жизни, а из книг». Шуйский верит честному слову, и это, как известно, оказывается губительным для него. Подняв восстание, он складывает оружие, как только царь призывает его. Шуйскому думается, что Федор отставит Годунова и честь восторжествует. На самом деле он попадает в ловушку. Его трагедия заключается в том, что он был предан «религии честного слова», как называет это А. К. Толстой. Считать это нерусским обычаем А. К. Толстой отказывается. «Это равняется отвержению в русской драме

373

общих законов искусства потому, что эти законы признаны всею Европой. Странная боязнь быть европейцами! Странное искание русской народности в сходстве с туранцами и русской оригинальности в клеймах татарского ига! Славянское племя принадлежит к семье индо-европейской. Татарщина у нас есть элемент наносный, случайный, привившийся к нам насильственно. Нечего им гордиться и им щеголять! И нечего *становиться спиной к Европе,* как предлагают некоторые псевдоруссы. Такая позиция доказала бы только необразованность и отсутствие исторического смысла» (3, 532).

А. К. Толстой раскрывает в своих комментариях, как сочетание характеров и обстоятельств приводит к гибели этого благородного героя. Однако Шуйский отнюдь не идеальный государственный деятель, хотя по человеческим качествам превосходит Годунова. «...Это человек гордый и сильный, способный даже к мерам суровым, сознательно совершающий несправедливости, когда они, по его убеждению, предписаны общею пользой, но слабый против движений своего сердца. Такие люди могут приобрести восторженную любовь своих сограждан, но они не созданы осуществлять перевороты в истории. На это нужны не Шуйские, а Годуновы» (3, 533). Добавим, что, согласно пониманию А. К. Толстого, Иван Шуйский воплощает не только рыцарственность, но и отживающую дворянскую вольницу, тогда как Годунов, при всех его отрицательных нравственных чертах, оказывается носителем более прогрессивной идеи государственности.

КОМПОЗИЦИЯ ДЕЙСТВИЯ

В то время как большинство критиков и писателей отвергали сложную композицию драматического действия, считая это искусственным, А. К. Толстой оставался сторонником хорошо разработанной драматической интриги. Он видел в ней важное средство достижения художественного эффекта. В проектах постановки обеих трагедий писатель раскрыл основания, на которых он построил их действие. Построение драмы А. К. Толстой сравнивал с композицией симфонии, обладающей определенным «рисунком». Каждая трагедия должна иметь свой остов, драматический стержень. Но он не неподвижен, а наоборот, представляет собой определенное движение действия. Если ученый аналитик стал бы характеризовать композицию «Смерти Иоанна Грозного», он дал бы схему действия. А. К. Толстой несомненно подходил к своим пьесам аналитически, когда разбирал их отдельные элементы, но, формулируя свою концепцию драмы, вспоминал, что он поэт, и выражал ее структуру не схемой, а образами. И делал он это так: «В смерти Иоанна Грозного» мы видим две восходящие линии, из которых одна подымается как ракета, держится некого-

374

рое время на воздухе и потом быстро опускается, описывая параболу; другая подымается вслед за ней, пересекает ее в нисходящем ее пути, а сама не падает, но теряется в небе, выходя из рамы трагедии» (3, 492 — 493). Действительно в начале действия трагедии может возникнуть впечатление о начавшемся угасании грозного царя. Но проходит немного времени, и он возникает перед зрителями, вспыхивая, подобно ракете. Но новый блеск не долог. Вспышка предшествовала окончательному угасанию. В отличие от этого второе лицо трагедии, Годунов, светило, медленно и уверенно поднимающееся на небосклон московского государства, и зритель знает, что его судьба не завершается в этой трагедии. Последнее обстоятельство важно для Толстого, ибо вся трилогия задумана им как история возвышения и падения Бориса Годунова. Каждая из частей трилогии раскрывает один из этапов в судьбе временщика, добивающегося трона.

А. К. Толстой очень четко определил кульминацию в предсмертной судьбе Ивана Грозного. Она приходится на середину действия — третий акт — в сцене приема польского посла Гарабурды, когда царь в последний раз демонстрирует свою несгибаемую волю. Но после этой сцены начинается движение к роковой для него развязке. По определению Толстого, пересечение двух главных линий — нисходящей линии Грозного и восходящей Годунова — приходится на конец народной сцены, в четвертом действии: «Отсюда Годунов продолжает подыматься, а Иоанн продолжает падать» (3, 493).

Центральное место Ивана Грозного в трагедии определяется не просто его положением главы государства, но тем, что его личность кладет печать на все действие, на поведение остальных персонажей. «Господствующий колорит «Смерти Иоанна Грозного» есть давление, производимое Иоанном на все его окружающее. Оно заметно и тогда, когда его нет на сцене, но при каждом его появлении в воздухе чувствуется как будто перемена температуры. Становится душно, и дышится тяжелее» (3, 493). Достигается это тем, что вся жизнь персонажей зависит от царской милости или гнева, и все они живут только ожиданием того, как он поведет себя. Поведение же царя невозможно предвидеть. Только Годунов обнаруживает свою прозорливость, понимая, какой оборот может принять возникшая ситуация. Конечно, все это имеет отнюдь не формальный характер. Композиция служит идейным задачам трагедии, с большой художественной силой раскрывающей природу самодержавного произвола. Не идея подчинена заранее придуманной драматургической композиции, а композиция подчинена замыслу писателя.

Возвращаясь к идее музыкальности построения драмы, ее симфонического характера, Толстой так определяет место царя в общей композиции: «Иоанн в трагедии то же, что бас в симфонии. Он тот знаменатель, к которому приводятся все дроби,

375

какого бы они ни были названия. Он также камертон, по которому строятся все инструменты. Между лицами трагедии он представляет солнце, вокруг которого вращаются все планеты, не исключая и самого Годунова. Один Гарабурда пересекает эту систему, как налетевшая на нее комета» (3, 493).

Главный композиционный принцип, принятый Толстым, был заимствован им из «Техники драмы» (1863) Густава Фрейтага. Драматург писал К. Павловой, что ставит эту книгу «очень высоко» (4, 242).

Построение второй части трилогии существенно отличалось от композиции первой, где все действие вращалось вокруг Ивана Грозного. В «Царе Федоре Иоанновиче» «борьба происходит не между главным героем и его оппонентами (Spiel — und Gegenspiel1), как во всех драмах, но между двумя вторыми героями; главный же герой, на котором эта борьба вертится, как на своей оси, вовсе в ней не участвует; он, напротив, всеми силами старается прекратить ее, но самым своим вмешательством решает ее трагический исход» (3, 514).

Будучи фигурой пассивной, царь Федор, вместе с тем, отнюдь не пустое место в трагедии. Во внешнем ее действии он почти не участвует, но более, чем другие персонажи, раскрывается перед зрителем изнутри. «Федор не отвлеченная идея, но живое лицо, имеющее свою судьбу, которая истекает из его характера и действий» (3, 514). В образе Федора главное — его внутренний мир, душевные страдания и колебания, сознание своей слабости, неспособность принимать твердые меры и вести решительную политику. В нем постоянно происходит борьба между царем и человеком, между обязанностями правителя и миролюбивым человеколюбцем. Если в первой части трилогии роковой силой является неукротимое властолюбие Ивана Грозного, то во второй роковую роль играет слабость Федора. Он с болью наблюдает борьбу двух враждующих партий, но «вместо того, чтобы дать перевес той или другой стороне или же подчинить себе и ту и другую, колеблется между обеими и через свою нерешительность делается причиной: 1) восстания Шуйского и его насильственной смерти, 2) убиения своего наследника, царевича Димитрия, и пресечения своего рода. Из такого чистого источника, какова любящая душа Федора, истекает страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол» (3, 513).

Другую сторону трагедии образует ее политический конфликт: «Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов. Обе партии стараются завладеть слабонравным царем Федором как орудием для своих целей» (3, 513).

А. К. Толстой считал, что построение «Царя Федора Иоанновича» было исключительным явлением в драме, поскольку борь-

1 Зд.: действие и противодействие *(нем.).*

376

ба происходила не между главным героем и его противниками, а между вторыми героями — Годуновым и Шуйским. Ему даже казалось, что подобная композиция вообще не встречалась в мировой драме. Это было поспешным мнением. Мировая драма знает случаи, когда второстепенные персонажи играют решающую и наиболее активную роль в действии. Композиция исторической трилогии Шекспира «Генрих IV» в своей основе такая же, но принцип, положенный в основу «Царя Федора Иоанновича», действительно реже встречался в драме до середины XIX века, чем обычное построение, состоявшее в столкновении героя с враждебными ему силами.

Эту самохарактеристику А. К. Толстого можно принять лишь с некоторым ограничением, зато вполне убедительны его суждения о композиции второй части. «Если представить себе всю трагедию в форме треугольника, то основанием его будет состязание двух партий, а вершиной весь микрокосм Федора, с которым события борьбы связаны как линии, идущие от основания треугольника к его вершине или наоборот» (3, 514). Это определение точно и рельефно характеризует общее построение действия. Сам А. К. Толстой видит в такой композиции соединение двух направлений драматического искусства — французского, которое он именует романским, и германского. Отличительные черты этих направлений писатель определяет следующим образом: «Особенность романской школы состоит в преимущественной отделке *интриги,* тогда как германская преимущественно занимается анализом и развитием *характеров»...* (3, 514). Писатель не преминул при этом еще раз подчеркнуть свой «европеизм» в противовес провозвестникам исключительности форм русского искусства и, в частности, драмы: «Прошу прощения у поборников *русских начал искусства,* но, кроме этих двух направлений, я не знаю другого... Отвергать же в русском драматическом искусстве европейскую технику — все равно, что отвергать в русской живописи европейскую перспективу» (3, 514).

Характеризуя вторую часть трилогии, Толстой противопоставил ее первой части также и по общему колориту. В «Смерти Иоанна Грозного» над всем действием царила атмосфера страха и жестокости, исходившая от царя. Во второй части трилогии «господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение. Оно должно сразу почувствоваться в первой сцене первого акта, которая служит драме изложением. Светлый колорит проходит через всю трагедию до четвертого акта...» (3, 515).

Как уже отмечалось, Толстой не оставил к третьей части трилогии такого же комментария, какой он написал для первых двух пьес. Нам приходится поэтому ограничиться отдельными высказываниями писателя, имеющимися в его переписке. А. К. Толстой признавался, что в работе над первыми двумя частями трилогии питал неприязнь к личности Бориса, которая

377

исчезла, когда он приступил к созданию третьей части. Борис Годунов стал открываться ему в новом качестве, как человек, оказавшийся бессильным перед невидимым врагом, о чем уже писалось выше.

«Царь Борис», как понимал сам А. К. Толстой, «не похож ни на «Смерть Иоанна», ни на «Федора Иоанновича». В нем совсем нет отдельных эпизодов, действие — единое и нерасчленимое — борьба Бориса с призраком Димитрия; ряд сцен, разных по колориту, через которые все время до самой смерти героя развертывается характер Бориса» (4, 317). При этом писатель отмечал, что «в живописном отношении «Борис» богаче и, может быть, сценичнее» (4, 317), чем «Царь Федор Иоаннович», построение которого он считал более искусным.

Как и в «Смерти Иоанна Грозного», в «Царе Борисе» действие развивается «по правилам и по Фрейтагу» (Regel — und Freitagsrecht, 4, 329). В первых актах действие развивается по восходящей линии и достигает кульминации в третьем акте, после которого судьба Бориса движется к неизбежной катастрофе. «Решение начинается во втором акте и определяется в третьем, где начинается падение Бориса» (4, 329).

Читая переписку А. К. Толстого, можно заметить, что по мере продвижения работы над «Царем Борисом» автор, увлеченный процессом творчества, склонен был больше отмечать свои удачи. Но после окончания труда, поостыв, он несколько более самокритично отнесся к последней части трилогии. Цельность пьесы, о которой он раньше говорил, состояла в том, что вся она построена вокруг личности Бориса, причем А. К. Толстой настолько сосредоточил внимание на нем, что даже не вывел на сцену его главного противника — Самозванца. Каждая из сцен трагедии по-своему колоритна. Но в 1872 году А. К. Толстому стало видно, что в пьесе имеется существенный недостаток — «отсутствие *единства»* (4, 395). Он пишет своей корреспондентке: «Вы хорошо сказали, что эта драма — пьедестал, воздвигнутый мною для «Бориса», но Вы не захотели заметить, что подробности этого пьедестала затмевают статую и что от этого главное лицо, т. е. Борис, остается почти бездеятелен» (4, 395). Отсюда меньший драматизм действия, отсутствие той напряженности, которая характерна для первых двух частей трилогии. В последней самооценке А. К. Толстой определяет, что «Царь Борис» «не есть драма, а только катастрофа трилогии, и имеет лишь это одно достоинство, если таковое у нее есть» (4,395).

Характеризуя драматическое построение всей трилогии и особенности каждой из составляющих ее частей. Толстой прибегнул к сравнению из области пластических искусств: «трилогия начинается дорическим орденом; переходит к ионическому и завершается коринфским» (4, 329). Писатель имеет в виду, что композиция «Смерти Иоанна Грозного» была самой простой,

378

так как определялась личностью царя; в «Федоре Иоанновиче» действие приобрело более сложный характер и, наконец, основной сюжет «Царя Бориса» щедро орнаментирован колоритными эпизодами, наполняющими трагедию. Будучи в общем уверен в избранной им композиции третьей части, А. К. Толстой все же в процессе работы испытал сомнения. «Боюсь одного: цельность, которую я сохранил в этой трагедии более, чем в двух предшествующих, может придать многочисленным эпизодам значение одних *реплик* царю Борису, чтобы доставить ему случай выказать себя со всех сторон» (4, 311). Это построение имело то достоинство, что позволяло широко показать личность героя: «Борис виден со всех сторон, является живым человеком» (4, 311), но вместе с тем драматизму действия был нанесен ущерб.

Самооценки А. К. Толстого поражают точностью и силой критической мысли. Эти авторские комментарии к историческим драмам представляют значительный интерес для теории и позволяют проследить, как драматург воплощал в своих произведениях определенные им самим художественные принципы.

ТРИЛОГИЯ А. К. ТОЛСТОГО В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ

«СОВРЕМЕННИК» О «СМЕРТИ ИОАННА ГРОЗНОГО»

Одновременное появление «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого и «Димитрия Самозванца» Н. А. Чаева вызвало два интересных отклика на обе драмы. Так как обе критические статьи ставили общие вопросы жанра и содержали теоретические положения, то в данной главе будут рассмотрены также и оценки пьесы Н. А. Чаева, незначительного драматурга, имевшего, однако, тогда немалый успех.

«Современник» посвятил им анонимную статью «Современная русская драма» (1866, т. 112, № 2), автором которой, возможно, был Г. 3. Елисеев. Объектом критики сначала послужил Н. А. Чаев, хотя в основном в статье идет речь об А. К. Толстом. Чаев был сторонником внесения в историческую драму научной достоверности. С этой целью он не только строил действие пьес на основе установленных исторических фактов, но наполнял речи персонажей прямыми цитатами из архивных документов. «Современник» осмеял подобный историзм, показал его мнимость и, главное, нехудожественность,

Изображение Димитрия Самозванца у Чаева является до нельзя наивным и нелепым. Автор мнит себя чуть ли не продол-

379

жателем Пушкина. Он изображает сознательное самозванство Димитрия, и даже огрубляет это до такой степени, что тот выглядит «каким-то сорвавшимся с виселицы мазуриком» (244)1. Критик отстаивает право вымысла в исторической драме, показывая, что у истинных художников как факты, так и уклонения от истории имеют глубокий внутренний смысл. Для сравнения он привлекает неоконченного «Дмитрия» Ф. Шиллера и трагедию К. Гуцкова о Пугачеве. «...И Шиллер и Гудков оба одинаково заботливо хлопочут о том, чтобы, вопреки историческим показаниям, снять с своих героев пятно самозванства. Оба они считают необходимым это сделать потому, что чистый обманщик, без всякого прикровения, с полным сознанием своего обмана, не может привлечь к себе ничьих симпатий, а следовательно, и быть трагическим героем» (241). Но Чаев может сослаться, что у Пушкина Гришка Отрепьев тоже является сознательным обманщиком. На это у критика есть резонный ответ: «У Пушкина герой драмы не Самозванец, а Борис Годунов. Вследствие этого Пушкин не мог не сделать Самозванца обманщиком. Ибо изобрази он его героем bona fide2, Борис, замаранный злодействами, совершенно исчез бы, стушевался перед Самозванцем в глазах читателя. Но заставив Самозванца сознательно действовать в качестве обманщика, Пушкин все-таки счел нужным изобразить его такими блистательными красками, что симпатии читателя невольно разделяются между этим искателем приключений и царем Борисом. Для чего это сделал Пушкин? Для того, что в противном случае удача Самозванца, обольщение им двух народов своею личностью было бы непонятно для читателя» (250 — 251).

Это рассуждение отличается тонким пониманием центральных фигур драматического конфликта в «Борисе Годунове». Чаеву достается поделом. Но когда критик переходит к трагедии А. К. Толстого, то судит он о ней предвзято, и можно заподозрить, что его предубеждение против «Смерти Иоанна Грозного» объясняется отрицательным отношением к заявленной позиции писателя как противника тенденциозности в искусстве. Поскольку А. К. Толстой неоднократно декларировал, что художественность он ставит превыше всего, критик «Современника» решает нанести противнику удар по самому чувствительному месту и доказать, что именно художественным требованиям его произведение не отвечает.

Критик считает, что «Смерть Иоанна Грозного» неправильно определена автором как трагедия. Пьеса не отвечает общепринятому понятию о трагедии прежде всего потому, что главный герой не является личностью трагической. Доводы критика свидетельствуют о хорошем знании классической теории трагедии.

1 Статья цит. по журнальному тексту.

2 Зд.: в подлинном смысле *(лат.).*

380

Для эстетического воздействия необходимо, чтобы поведение героя «не только поражало нас ужасом, но чтобы оно вместе с тем внушало в нас сильное участие, сильное сострадание к нему, не то филантропическое сострадание, которое мы имеем к каждому преступнику, как человеку, но сострадание в высшей его степени, сострадание как аффект, производимый личностью самого героя, или, точнее сказать, чтобы самый ужас от его действия возбуждался в нас именно в силу тех сильных симпатий, которые мы имеем к его личности» (236). Повторив известное положение Аристотеля о том, что герой трагедии не должен быть ни безупречно добродетельным, ни безусловно порочным, критик видит главное побуждение героя к действию в страсти, владеющей им. Подлинный герой трагедии — «натура сильная, натура от природы хорошего закала, выступившая на путь злодеяний, заблуждений и т. п. более или менее случайно. Оттого трагическое злодеяние не представимо для нас иначе, как результат охватившей всего человека пассии» (т. е. страсти, 236). В качестве примера такого героя приводится Гамлет. Принц датский убивает Полония, доводит до сумасшествия Офелию, отправляет на смерть друзей юности, однако эти и другие его поступки не возмущают зрителя, ибо все они совершены под влиянием страсти. В этом кардинальное различие между трагическим героем и злодеем. «...Сильная пассия, возможная только в сильной, недюжинной душе, вот что превращает для нас злодеяние в трагическое действие, а в злодее сохраняет для нас человека, достойного наших симпатий. Отсюда понятно, что ни самодур, для которого злодейство обратилось в привычку, ни злодей, для которого преступление сделалось почти обыкновенным занятием, ни интриган, для которого интрига составляет жизнь, ни им подобные персонажи не могут быть героями трагедии, — именно потому, что для них самодурство, преступление, интрига составляют нормальный образ действия, а не отступление от него, не исключение, которое нужно было бы объяснить каким-нибудь особенным их душевным состоянием» (257).

Самозванец, каким его изображает Чаев, не может быть трагическим героем, так как он откровенный и наглый проходимец. Это совершенно очевидно. А как обстоит с центральной фигурой в трагедии А. К. Толстого? Изложив сцены, в которых выступает этот персонаж, критик заключает: «...поэт достигает того, что читатель получает полнейшее отвращение к изображаемому им герою и чувствует истинную отраду, когда наконец смерть прибирает его из среды живых» (257). Такая отталкивающая личность не может возбуждать сочувствия, какое обычно вызывает истинно трагический герой. По мнению критика, А. К. Толстой повторяет ошибки теории трагического у Корнеля, делавшего особенный упор на изображении ужасного.

381

Второй недостаток трагедии Толстого состоит в том, что Иоанн представлен лицом почти недействующим, что низводит пьесу на степень просто исторической хроники. Критик сопровождает это новым суждением о природе действия трагедии, которое само по себе представляет несомненный интерес. «Трагедия не есть описание жизни героя, — пишет он, — она есть действительная, подлинная жизнь героя, но не вся его обыкновенная, будничная, нормальная жизнь, а только, так сказать, лучшая струя ее, взятая из общей суммы жизни и осмысленная единством идеи, оттого трагедия с древних времен называется *действием* (praxis), т. е. единым действием, которое состоит из нескольких и даже многих «дел» или «приключений» (pragmata) и может продолжаться иногда много лет, но которое объединяется в одно замкнутое в себе целое единством пассии, под влиянием которой действует герой, или единством цели, в видах которой он действует, или внешними превратностями, совершающимися в его судьбе, или наконец всем этим вместе. Где нет, ничего этого, там не может быть трагедии. Там идет обыкновенная, пошлая, нормальная жизнь» (259).

Рассуждение о бездеятельности Ивана Грозного основано на поверхностном понимании действия. На самом деле царь является центром всего действия. Ему уже даже не надо рубить головы, чтобы заставить всех трепетать от страха, — для этого ему достаточно сказать слово, бросить взгляд, — так велика сила его личности, и Толстой великолепно сумел передать это в пьесе.

По мнению критика, единственное лицо в трагедии, пригодное на роль героя — Борис Годунов. Если Толстой не сделал этого, то лишь потому, считает рецензент, что не осмелился вступить в соперничество с Пушкиным.

Статья «Современника», сильная в своей теоретической части, удивляет неспособностью применить теорию к анализу произведения. Объяснить это можно только предубеждением, побудившим критика закрыть глаза на идейное содержание пьесы, ее историзм, достоинства в обрисовке персонажей. Критик признает, что А. К. Толстой как писатель стоит выше Н. А. Чаева. «Он может написать недурную сцену, верно схватить и удачно выразить некоторые черты того или другого характера» (261), но в целом «Смерть Иоанна Грозного» не может быть отнесена к художественным произведениям. Таков приговор.

П. АННЕНКОВ

П. В. Анненков, внимательно следивший за развитием исторической драматургии А, Н. Островского, не обошел своим вниманием и А. К. Толстого. Он посвятил его пьесам две статьи. В первой из них, как и критик «Современника», он сравнивает «Дмитрия Самозванца» Н. А. Чаева и «Смерть Иоанна

382

Грозного». Чаеву он предъявляет не менее суровые упреки, чем обозреватель «Современника», но к творчеству Толстого относится более вдумчиво, чем рецензент журнала.

Критику обеих пьес Анненков сопровождает рассуждениями общего характера. По его мнению, жанр исторической драмы со времен Пушкина претерпел изменения. «Борис Годунов» был прозрением гения, сочетанием исторической истины с вымыслом. К 60-м годам историческая драма приобрела новый характер. Она стала более научной в своем изображении истории. Анненков даже полагает, что она стала «чем-то вроде новой исторической науки» (323)1*.* Важнейшей особенностью новой исторической драмы является то, что она не ограничивается изображением одних лишь исторических деятелей, но показывает также стоящую за ними народную массу. Вторая особенность новой исторической драмы состоит в том, что она служит также средством для выражения определенных взглядов на историческое прошлое. Изменения в характере драмы обусловлены, с одной стороны, развитием исторической науки, а с другой, влиянием новых форм жизни, возникших в пореформенной России.

Для понимания судьбы Самозванца, пишет Анненков, надо постичь его эпоху. «...Искусство прямо начинает с того общественного порядка, в котором зародился исторический факт» (330). «Самозванец порожден средой — вполне расшатавшегося общества в буквальном и переносном значении слова, и сам есть олицетворенный обман, довершивший повсеместную государственную испорченность, без которой он и немыслим» (331). Но факты — лишь почва для исторической драмы. Искусство не может и не должно превращаться в иллюстрацию истории. Автор исторической драмы не только судья, но и художник, и оба качества сочетаются в нем органически. Именно такого сочетания Анненков не находит в «Дмитрии Самозванце» Чаева. Автор остался иллюстратором истории, не раскрыв событий и характеров с художественной точки зрения. «После драмы его (Чаева) все остается по-прежнему на своих местах, с тем же загадочным и тупым выражением, какое имеет обыкновенно необработанный материал или голое свидетельство» (328).

Анненков противопоставляет «Смерть Иоанна Грозного» пьесам Чаева и придает решающее значение творческому воображению Толстого. «...В деле искусства, передающего исторические данные, труднейшая задача для художника состоит именно в том, чтоб отыскать правильные отношения между фантазией и выбранной им исторической темой. Только тогда, когда в глубине своего духа художник открыл законы, которыми ограждается, при слиянии этих двух разнородных элементов, самостоятельность и достоинство каждого из них, когда нашел меру и,

1 Статья цит. по кн.: *П. Анненков.* Соч., ч. 2. Первоначально в «Вестнике Европы», 1866, № 3. «Новейшая историческая сцена», стр. 75 — 83.

383

так сказать, *ритм,* управляющие их совместным ходом и развитием, — тогда только и может явиться стройное произведение, одинаково удовлетворяющее достоинству науки и требованиям поэзии» (333). Анненков считает, что пьеса Толстого отвечает этим требованиям.

Художественный успех трагедии определяется центральным образом Ивана Грозного. «...Иван Грозный представился фантазии гр. Толстого, как человек неутомимо занятый *поверкою своей власти,* беспрестанной пробой ее силы и положения, беспокойными, едкими сомнениями — не понизилась ли она и не потерпела ли какого ущерба в своем существе. С этим представлением соединилось у него еще представление человека, поедаемого мучительной, никогда вполне не удовлетворенной жаждой — заставить чувствовать свою власть на возможно большем пространстве и без различия положений всякому существованию — самому видному и самому безвестному в государстве» (333 — 334).

Анненков вернее понял характер и образ действий Грозного, чем критик «Современника», и правильно показал, почему фигура царя играет главную роль в трагедии. Точное определение замысла Толстого сопровождается, однако, оговоркой. Критик считает характеристику Грозного односторонней, находит, что Толстой вывел ее не из истории, а подчинил образ Грозного заранее придуманной идее его личности. Однако Анненков допускает возможность трактовки, предложенной драматургом.

Зато совершенно неудачным считает он образ Годунова, который представлен «изводчиком» Грозного, то есть человеком, замыслившим погубить царя. Исходя из предания о том, что Годунов убил царевича Дмитрия, драматург делает его убийцей по призванию, впервые испытующим силы на самом царе. Анненков считает такую трактовку упрощением и огрублением образа Годунова. Здесь, по его мнению, фантазия автора оказалась чрезмерной.

При всем том он признает, что, мастерски построив «Смерть Иоанна Грозного», А. К. Толстой создал «современную, блестящую сценическую драму из материалов и из данных, которые надо было сперва подчинить несколько чуждой им форме» (339). Говоря так, Анненков имеет в виду, что — в отличие от Островского, не следовавшего западным образцам исторической драмы, — Толстой воспользовался принципами композиции, принятыми в Западной Европе. Сказывается это в том, что Толстой применил эффектные сценические приемы и искусно сплел драматическую интригу. Анненков замечает в пьесе «чужевидный оттенок», то есть несколько нерусский характер отдельных эпизодов. Толпа скоморохов, врывающаяся в палату с песнями, представляется ему искусственным символическим приемом, призванным подчеркнуть осуждение Грозного. Надуманной фи-

384

гурой кажется и схимник, проживший 30 лет в замурованной келье, полностью оторванный от мира. Критику видится в этом нарочитость, выявляющая «тенденцию» драмы.

Очень интересно формулирует Анненков законы творческой фантазии в исторической драме. Первый из них предписывает творческому воображению в пределах исторического сюжета ограничиваться определенными нормами. Нельзя, например, придавать историческому характеру больше жестокости, чем его наделила история. «Как только писатель истощается в усилиях выразиться громче, разительнее, смелее, чем самое крупное, полновесное слово исторического свидетельства, — он уже обнаруживает признаки фантазии, отклонившейся от своего первоначального, чистого и светлого типа» (337).

Стремясь изобразить громадность какого-нибудь явления, не следует перегружать художественное произведение фактами. «Фантазия, сознающая законы производства (мы бы теперь сказали «творчества». — *А. А.),* укрощенная ими и потому действующая на воображение читателя с необычайной силой соединенных качеств мысли и поэзии, — выбирает одно преступление, довольствуется мгновением в истории и в жизни людей, ловит совесть человека в одном определенном состоянии, но разрабатывает все эти явления с таким предчувствием всего их содержания, что легко дает просвет на их прошедшее и будущее» (338). Это «второй закон», ограничивающий фантазию в исторической драме.

В исторической драме не нужно создавать необыкновенные ситуации. Творческое воображение должно восполнять историю такими чертами и подробностями, которые усилят впечатление жизненности происходящего на сцене. «...Задача поэтической фантазии заключается в приумножении жизни, в призыве к полному существованию всех зародышей, которые существуют тайно в ее недрах, но также несомненно, что зародышей этих фантазия сама производить не может и, где их нет, выдумывать или раздувать обманчивые их подобия не имеет никакого права» (340).

Таков третий закон, установленный П. Анненковым. Его суждения существенно обогатили теорию исторической драмы.

В статье «Последнее слово русской исторической драмы»1 критик возвращается к творчеству А. К. Толстого и дает разбор его пьесы «Царь Федор Иоаннович». П. Анненков невысоко оценил это произведение, но история русского театра опровергла его мнение. Известная постановка К. Станиславского и выдаю-

1 «Русский вестник», 1868, № 7, стр. 130 — 151. Цит. по кн.: Я. *Анненков.* Соч., т. 2.

385

щееся исполнение роли царя Федора И. М. Москвиным доказали, что трагедия А. К. Толстого является одним из бесспорных шедевров русской драмы.

Особенность творческого метода Толстого в исторической драме, по мнению Анненкова, состоит в том, что писатель кладет в основу сюжета глубокое изображение духовного мира центрального персонажа. Так, в ранее рассмотренной драме на первом месте стояло изображение личности Иоанна Грозного. Фигура Грозного имела преимущество, состоявшее в том, что характер его отличался определенностью. Иное дело его сын. Здесь ни история, ни предание не дали писателю почти никаких указаний на характер. Драматургу приходится создавать все самому. Не оспаривая оригинальности трактовки образа Федора Иоанновича, Анненков, однако, считает, что образ Грозного и образ Федора художественно закончены, но не являются исторически подлинными. Они подобны обобщенным характерам Лира или Гамлета.

Во второй статье критик дает такую общую характеристику: «...Толстой тогда только и обнаруживает вполне свою авторскую силу и свои средства, когда делается поэтом-моралистом, то есть когда находит под своим пером философскую, социальную или политическую тему и отдается дидактическому, проповедническому творчеству, которое процветает у нас более, чем какой-либо другой вид творчества и имеет весьма сильных и замечательно-талантливых представителей» (390). Зная отношение эстетической критики к проповедническому искусству, нетрудно понять, что Анненков, отдавая должное таланту Толстого, тем не менее относился к его исторической драматургии не слишком одобрительно.

Он упрекал писателя и в том, что, сосредоточиваясь на изображении одного-двух центральных характеров, Толстой недостаточно раскрывает их окружение, так, что среда вокруг главных героев приобретает лишь служебное назначение.

Анненкову были гораздо больше по душе пьесы Островского. Хотя он и в них находил недостатки, но в Островском — историческом драматурге Анненков ценил изображение народной жизни, выражение национального духа, тогда как у А. Толстого ему претила политическая тенденциозность, склонность к индивидуальной психологии, использование эффектных, подчас мелодраматических приемов западной исторической драмы.

Критика П. Анненкова раздосадовала А. К. Толстого, который не хотел признать за собой «греха» тенденциозности, хотя и не отрицал, что в его пьесах можно обнаружить отрицательное отношение к деспотизму.

Не соглашался он и с утверждением, будто его метод «западный» в отличие — подразумевалось — от метода А. Н. Островского. На это А. К. Толстой ответил в комментариях к «Царю

386

Федору Иоанновичу», отвергая рассуждения об отличиях законов русской драмы от драмы западной и доказывая, что общие законы присущи драмам разных народов1.

А.СУВОРИН

Среди первых откликов на «Смерть Иоанна Грозного» несколько неожиданной может показаться статья А. С. Суворина, напечатанная после премьеры в Мариинском театре 12 января 1867 г, А. Суворин остался в истории как крупнейший представитель реакционной журналистики. Но начинал он свой путь в рядах вольнодумцев и либералов. Его рецензия была полна политических аллюзий, свидетельствовавших о том, что он разгадал тенденцию произведения. Суворин весьма красноречиво характеризует Россию времен Грозного, явно имея в виду недавно закончившееся царствование Николая I.

Царя он описывает так: «Иоанн Грозный — это семь египетских казней, посланных богом на русский народ. Под его мертвящим деспотизмом поблекли лучшие цветы русской жизни; на увлажненной кровью почве не вырастала новая, юная жизнь, потому что губил он с корнем, потому что семена, которые он сеял, были семена раздора, рабства, лести, интриги, шпионства, взаимного недоверия» (27)2. Даже верхушка дворянского сословия впала в рабство у такого царя; приниженное боярство из страха перед кровавым деспотизмом потеряло свои доблести. «Под вечным страхом казни оно не потеряло только одного — духа интриги и местничества, который одушевляет его, как скоро представляется ему случай выказать этот тлетворный дух. Все лучшие представители боярства уже погублены грозным, подозрительным Иоанном; остались целы только или посредственность, или слишком ловкие интриганы» (27). В этой раболепной среде исключение составляет один Захарьин, не боящийся сказать царю в глаза правду.

У народа, привыкшего жить в условиях беззакония, рождается страшная психология, которую, по мнению Суворина, А. Толстой очень точно изобразил в четвертом действии. На площади в Замосковоречье один из москвичей с восторгом вспоминает, как царь вешал взяточников, а другой восхищается тем, что у царя существовала только одна кара: «уличён — так голову долой!» По поводу этой сцены Суворин пишет с горькой иронией: «Вот о каком идеальном счастьи вспоминает народ...» (28). Деспотизм родил в народе способность восхищаться кровавыми казнями, будто у закона не было других возможностей карать виновных,

1 См. выше, стр. 365 — 366, 373 — 374.

2 «Санкт-Петербургские ведомости», 15/1 1867 г. Подпись *«Незнакомец».* Цит. по кн.: *А. Суворин.* Театральные очерки (1866 — 1876). СПб., 1914.

387

кроме как лишать их жизни. Россия, пишет Суворин, даже в те времена не нуждалась в опричниках, а теперь они и подавно ей не нужны: «В наше время судебная часть устроена на иных основаниях» (28).

В конце 60-х годов Суворину казались неубедительными оправдания деспотизма «государственными причинами, надобностью сломить рог гордыне и привести все к одному знаменателю, к уровню молчания и двоедушия, истребить в человеческой душе самое дорогое ее достояние — независимую смелость, эту искру божества...» (29). Более того, он намекал даже на то, что кровавый деспотизм самодержавия делает естественным появление демократизма как оппозиции ему.

Плачевной и безысходной представляется Суворину судьба всех людей, живших в условиях такого деспотизма. А. К. Толстой нарисовал безотрадную картину: и боярство, и народ одинаково непривлекательны. Зачем жили эти люди? Ради чего они страдали? Никакая идея не одушевляла их. Все их муки не принесли никаких плодов человечеству. «Несколько сочувственных строк в истории, да разве несколько слез из глаз нервной дамы, если б мученическая смерть погибших воспроизведена была в романе или на сцене» (30), — вот и весь итог жизни целого поколения, не сумевшего воспротивиться деспотизму.

Эти бесплодные страдания не помогли даже пробуждению нового сознания народа. «Вынесли ли современники уроки для будущего?... Но на развалинах царства восставал новый деспот в лице Годунова, который, если не был так откровенно жесток и кровожаден, как Грозный, то стремился к тем же целям, т. е. к принижению человеческой личности» (30). В те времена Суворин позволял себе заявлять: «...человеческая личность вопиет к небу, и этого вопля не заглушить никакою историческою необходимостью» (там же).

Именно соображениями подлинной человечности определилась и трактовка Сувориным вопроса об Иване Грозном как герое трагедии. Когда царь вдруг начинает каяться перед боярами в своих грехах, в нем проявляются какие-то черточки подлинно человеческого; собственно это вызвано страхом смерти, а не какими-либо гуманными стремлениями. На мгновение зрителем даже может овладеть жалость по отношению к Грозному. Но облик царя в целом не дает оснований видеть в нем героя, возбуждающего сострадание. «Историк еще может примирить читателя с этим лицом, вспомнив блестящие годы его царствования, притянув за волосы демократические замыслы, сославшись на народные легенды, указав на интриги боярской думы; но в драме Грозный является только мучителем. Каким образом хотите вы пробудить в зрителе жалость к человеку, который мучится только тем, что встречает себе тень сопротивления, что не может и не хочет слышать слов правды, что хочет такого самоотречения, чтобы все думали, как он, чтоб поражение считали

388

победой, казни — верхом справедливости, безумный каприз — гениальным соображением государственного мужа, постыдный мир и унижение родной страны — необходимостью?» (36). Суворин убедительно показал, что Грозный центральная фигура пьесы, но не трагический герой, вызывающий сочувствие или сострадание. Правильный политический анализ личности Грозного дал критику возможность верно определить и природу образа царя.

А. СКАБИЧЕВСКИЙ

А. Скабичевский неизменно возражал славянофилам, доказывавшим преимущества духовной жизни России по сравнению с Западом. В статье «Драма в Европе и у нас» («Отечественные записки», 1873, № 5) он писал: «Где вы найдете в нашей жизни такие мировые идеи, которые двигали бы массами, каковы были идеи эпохи Возрождения или философского движения XVIII века?» (54)1. Он утверждал, что русская жизнь монотонна, лишена драматизма. «Прежде всего поражает вас в наших отечественных драмах отсутствие всякого страстного увлечения какою-либо идеей. В некоторых вы найдете, пожалуй бледную тень драматической коллизии, но именно бледную тень...» (55).

В исторических драмах А. Скабичевский осуждал педантичный натурализм, проявляющийся в мелочном воспроизведении быта при полном отсутствии истинного драматизма и больших общечеловеческих идей. «Чего только вы тут не найдете: и хороводы, и уличные сцены, и девичьи терема, и боярские думы, и пирушки, и приемы послов; так что, прочитав драму, вы видите, что цель ее заключается вовсе не в том, чтобы тронуть вас изображением каких-нибудь трагических судеб человеческой жизни, а просто познакомить вас с бытом такого-то века» (55). Чаев и Аверкиев доходят до того, что в речах своих персонажей воспроизводят язык XVI века. «Боже мой, но ведь это не живое поэтическое творчество, а мертвечина, схоластика!» (55), — восклицает критик. Но что говорить об авторах подобного рода, когда даже произведения лучших писателей — А. Н. Островского и А. К. Толстого — «при всех своих литературных достоинствах не удовлетворяют всем требованиям драматического искусства» (56).

Островский, в глазах Скабичевского, имеет хоть то преимущество, что не мудрствует: «...он передает нам то, что внушает ему жизнь, и ни в одной его пьесе вы не найдете тени какой-либо претензии передать больше, чем он может» (56).

1 Цит. по кн.: *Н. Денисюк.* Критическая литература о произведениях гр. А. К. Толстого, вып. 1. М., 1907.

389

В отличие от него А. К. Толстой — «писатель, очевидно, метящий в русские Шекспиры, никак не менее» (57). Претенциозность проявляется уже в том, что Толстой назвал «Смерть Иоанна Грозного» трагедией, тогда как на самом деле это не более, чем драматическая хроника. «Но что же трагического представляют в себе последние дни жизни Иоанна? — спрашивает критик. — Ознаменовались ли они каким-нибудь особенным нравственным переломом или борьбою с внешними обстоятельствами? и что такое смерть его? есть ли это смерть героя, мученика или злодея, вроде Макбета или Дункана? Ничего этого не было...» (57 — 58). Как видим, Скабичевский, подобно критику «Современника», отрицает наличие трагических мотивов в пьесе Толстого. Резюмируя изображение образа Грозного, Скабичевский иронизирует: «...прожил человек до глубокой старости, не изменив ни в чем своего нрава, и умер внезапно в минуту праздной потехи, играя в шахматы. Подумаешь, какой поразительный, высокий трагизм! Только российскому драматургу может прийти в голову создать трагедию из апоплексического удара!» (58).

Но, может быть, трагизм сосредоточен в личности Бориса Годунова? «Но и в личности Бориса Годунова, при всем усилии подняться до Шекспира, гр. А. Толстому не удалось состряпать никакой драматической коллизии» (59).

Для объяснения того, почему трагедия не удалась, Скабичевский повторяет положения, которые мы уже встречали в статье «Современника». «Для того, чтобы мы могли жалеть героя, скорбеть о нем, даже если он является перед нами преступником, злодеем, надо, чтобы он стоил сожаления, чтобы он возбуждал в нас сочувствие к лучшим силам человеческой природы, гибнущим от жизненной дисгармонии» (59 — 60). Примеры такого трагизма дает Шекспир: он рисует «перед нами титанические натуры, вроде Отелло, Яго, леди Макбет, Ричарда III, натуры мрачные, ужасающие и в то же время заставляющие нас удивляться их могучим силам и возбуждающие в нас грустное раздумье о том, как хорошо могли бы люди эти употребить их неприклонную волю, железное хладнокровие, эту гибкость ума и на что они все это употребили» (60). Этим требованиям не отвечает ни один из персонажей «Смерти Иоанна Грозного». Не возбуждает никакого сочувствия Годунов, но не вызывают симпатии и его противники Нагие.

А. Скабичевский объясняет отсутствие подлинного трагизма в произведении А. К. Толстого не характером его дарования, а общественными условиями. Шиллер и Гёте переносили на исторические личности идеалы, страсти, страдания своей эпохи. ...«Ну, а если у современников нет ни идеалов, ни страстей, ни страданий, а есть в наличности одна беспробудная спячка и пассивная созерцательность пасущегося стада, откуда же взяться в таком случае огню, для того, чтобы автор мог воспламениться

390

им: самовоспламенений не бывает там, где все сковано холодом и льдом» (60 — 61).

После этого патетического восклицания все частные замечания критика уже не имеют особого значения.

ПЕРЕСМОТР КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК

Если в 70-е годы критика драматургии А. Н. Островского бывала все чаще отрицательной, то наследие А. К. Толстого, напротив, именно во второй половине 70-х годов стали ценить значительно выше.

Автор анонимной статьи в «Голосе» (1876, №№ 131 и 132) полемизировал со статьей П. Анненкова, появившейся десять лет назад. Он отверг мнение об А. К. Толстом как «западном» писателе. В первую очередь этому противоречит поэзия Толстого, его былины и баллады на русские сюжеты. Критик характеризовал Толстого как поэта-романтика, с любовью и благоговением относившегося к народной поэтической традиции.

Отмечая, что Толстой обладал дарованием по преимуществу лирическим и «не был рожден драматургом» (169)1, он оценивал «Смерть Иоанна Грозного» как наиболее слабую часть трилогии, но вторую часть — «Царя Федора» — считал художественным успехом.

Свидетельством умения создавать примечательные индивидуальные фигуры критик считает образ царя Федора. «Толстой захотел, так сказать, ввести Диккенса в трагедию, сделать центром трагической фабулы диккенсовского младенца, недужного, наивного, набожного, восторженно доброго, евангельски-кроткого. Он не побоялся откровенно сказать нам, что герой его, хотя взрослый, но ограничен умом до младенчества; он не побоялся несколько раз сряду выставить его в смешном свете, показать нам во всей плоскости этого царя, без царя в голове, этого повелителя народов с семью пятницами на неделе; он не побоялся несколько раз вызвать улыбку читателя, и улыбку самую нелестную для героя: он рассчитывал, что в конце концов читатель обольется слезами, и, насколько меня не обманывает мое нравственное и эстетическое чувство, он был прав тысячу раз» (172 — 173). Этот новый тон в критике произведений А. К. Толстого сказывается в полемике против мнения П. Анненкова об образе Годунова. Не считая его во всем удавшимся, автор «Голоса» находит Бориса в целом «правдоподобно умным и невероятно дальновидным» (172). Для полного суждения об этой фигуре, замечает он, нужно проследить ее по всей трилогии, и если

1 *Н. Денисюк.* Критическая литература о произведениях гр. А. К. Толстого, вып. 2. М., 1907.

391

в первых двух частях Годунов является загадкой, то третья часть — «Царь Борис» — дает ключ к этой загадке.

В. Г. Авсеенко выступил против установившегося в ту пору мнения об отсутствии трагизма в «Смерти Иоанна Грозного». Более того, он считал, что пушкинский «Борис Годунов» еще не был подлинной трагедией, потому что во времена великого поэта понятия трагедия и драма считались синонимами. «Настоящий трагический замысел является только в «Смерти Иоанна Грозного»; в этой пьесе есть действительный *трагический ужас —* элемент, недостающий вообще новым поэтам» (403)1.

Интерес пьесы сосредоточен на двух центральных характерах, раскрытие которых достигается действием, вращающимся вокруг них. Каждый выход Грозного и Годунова вносит новую черту в обрисовку этих лиц. Действие трагедии концентрировано, все ведет к главной цели, полно красок и исторически достоверно.

Наиболее интересный пункт статьи — объяснение сущности трагизма в «Смерти Иоанна Грозного»: «Поэт избрал предметом *смерть* исторического лица, не жизнь, не действия, не драматизм воли и страсти, а смерть, то есть тот отрицательный момент, когда загасает всякая борьба, всякое движение, когда в человеческий мир сходит нечто неумолимое и неотразимое, подобное року греческой трагедии. Этот момент, несмотря на то, что разрешается лишь в пятом акте, наполняет всю пьесу от начала до конца. Смерть чувствуется уже в первых сценах, изображающих царя Ивана в капризе отречения. Это первые судороги смертной агонии. Царь жив, врачи пророчат ему многие дни, он еще страшен, он еще много раз обагрит свои руки в невинной крови, он разрушит еще многие жизни, но страшное чувство собственной отлетающей жизни мертвит и душит его. Он испытывает муки разложения, он тяготится бременем власти, напоминающим ежеминутно об уходящей жизни [...].

В то время, как царь Иван терзается в своей мрачной опочивальне, в другой палате дворца происходит иная сцена: бояре выбирают нового царя. Годунов скромно занимает самое заднее место; но ход прений незаметно выдвигает его на середину, а наконец, и совсем вперед. Бояре сами удивляются, как это так случилось: «Сел ниже всех, а под конец стал первый!» — замечает Голицын [...]. Возвышение Годунова, мастерски сосредоточенное в одной сцене, есть также элемент *смерти,* в его лице вырастает та враждебная сила, которая в пятом акте убьет Ивана своим ядовитым взглядом. Две первые сцены трагедии, в которых так художественно сцентрированы обе главные личности, Ивана и Бориса, — это две точки, от которых идут две параллельные линии, до последней сцены пятого акта» (403 — 404).

1 «Русский вестник», 1875, ноябрь (№ 11). Статья подписана инициалом «А».

392

Таких ярких страниц немного в критике второй половины XIX века, а среди отзывов о драматургии А. К. Толстого это лучший образец емкого и глубокого художественного анализа. Это суждение имеет еще и принципиальное значение, ибо дает новое понятие о возможностях трагизма в драме. Верно, что атмосфера надвигающейся смерти Грозного господствует в трагедии с силой, подобной року в древних трагедиях.

Либеральная критика по-прежнему отрицала значительность творчества А. К. Толстого. А. Скабичевский считал, что его драмы «составляют продукт кабинетного, отвлеченного, творчества по книгам» (911)1. Признавая, что они написаны «очень толково, умно, вполне исторически верно», критик тем не менее находил, что «в них нет и тени драматического пафоса: действия в них мало, эпический, бытописательный элемент преобладает в них над драматическим, сюжеты не представляют той цельности и законченности, какая требуется от драмы» (911).

Политический смысл творчества писателя представлялся критику противоречивым; наряду с либеральными произведениями он отмечал у него и такие, «которые вполне согласуются с тенденциями «Русского вестника»» (896). И, конечно, не случайно, что именно этот консервативный журнал защищал А. К. Толстого от нападок прогрессивной критики.

И. Павлов в статье «Забываемый поэт-современник» горячо доказывал несправедливость пренебрежения наследием А. К. Толстого. Он считал лучшей частью трилогии «Царя Бориса». По его мнению это — «цельная, последовательно развивающаяся трагедия, катастрофа которой является неизбежною, давно подготовлявшейся развязкою. Главные действующие лица живые, ярко очерченные характеры, и между ними со всем трагизмом само себя сокрушившего величия выдается мрачное, но неодолимо привлекательное лицо Бориса» (614)2. И. Павлов находит композицию пьесы весьма драматичной, трагедия Бориса раскрывается со все более возрастающим напряжением.

Придерживаясь аристотелевского определения характера трагического героя, который не должен быть ни злодеем, ни нравственно безупречным человеком, И. Павлов видит сущность трагизма «не в судьбе, неизвестно как и за что овладевшей человеком, а в неизбежных, необходимых последствиях его собственных свободных действий. Если человек своею волей нарушает сознаваемый им нравственный закон, если он наперекор своей совести совершает злое дело, хотя бы в надежде достигнуть благих, высоких целей, тогда только он подпадает под власть вызванной им самим неотразимой уже судьбы» (620 — 621).

1 «Отечественные записки», 1877, т. ССХХХ, № 2; цит. по кн.: *А. Скабичевский.* Соч., т. 1, 3-е изд. СПб., 1903.

2 «Русский вестник», 1878, № 12.

393

Таким героем является Борис. В трактовке И. Павлова он не честолюбец, стремившийся к личному возвышению, а государственный деятель, добивавшийся власти для того, чтобы облегчить участь :народа. «Сознавая свое превосходство над окружающим обществом, чувствуя в себе искреннее желание добра народу, страданий которого был долго свидетелем, Борис приучил себя к мысли, что, каким бы путем ни достиг он престола, его воцарение будет счастием для России...» (621).

Идеализируя образ, созданный А. К. Толстым, И. Павлов считает будто одной из сторон трагедии Бориса является то, что «подданные не в состоянии были понять высокие цели и оценить благие намерения царя» (618). Вместе с тем, «ни в собственных глазах, ни в глазах других ему не удается стереть пятно, лежащее на его совести» (621). Наконец, его характеризует чрезмерная самоуверенность, из-за которой он долго пренебрегает накопляющимися опасностями. Слишком поздно пытается он отвратить их. К тому же под конец укоры совести становятся сильнее, когда он догадывается, как отнеслись бы к нему сын и дочь, узнай они о его преступлении.

Не во всем убедительный, анализ И. Павлова представлял собой небезынтересную попытку разобраться в драматических коллизиях наименее ценимой части трилогии А. К. Толстого.

Четверть века спустя после смерти писателя появилась статья А. Д. Цертелева, посвященная трилогии в целом. Автор ее ссылался на успех только что поставленного «Царя Федора Иоанновича». Прославленный спектакль Московского Художественного театра дал основание сказать о пьесе: «Очевидно, опытные критики, так долго замалчивавшие ее, чего-то в ней не поняли или что-то проглядели» (103) 1.

Следуя за самим А. К. Толстым, Д. Цертелев подчеркивает, что его исторические драмы — «произведения *художественные* и что к ним совершенно неприменимы никакие политические или исторические критерии. История только тот материал, которым пользуется автор...» (103). Нарушения исторической правды недопустимы. В век позитивизма нельзя отстаивать право поэта на анахронизмы, на игнорирование фактов, известных широкой публике. Хотя Д. Цертелев видит в Ф. Шиллере авторитет в сфере исторической драмы, он уже не может оправдывать тех вольностей, которые допускал и теоретически обосновывал немецкий драматург. «...Драматический поэт, — пишет Цертелев, — не может позволить себе явных анахронизмов или таких вольностей, которые идут в разрез с общеизвестными событиями или характером эпохи не столько потому, что он впал бы в противоречие *с историческою правдою,* сколько потому, что он этим ослабил

1 «Русский вестник», 1899, № 10; цит. по кн.: «А. К. Толстой. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей». Сост. В. Покровский. М., 1904.

394

бы яркость образа и исказил бы художественность впечатления» (104 — 105).

Однако цель драмы не в том, чтобы иллюстрировать историю. Напротив, история дает материал драме, но интерес к нему возбуждается значительностью лиц и событий. «Название местностей и лиц в поэтическом произведении известными историческими именами целесообразно лишь потому, что сразу вызывает в зрителе или слушателе определенный образ или впечатление, тогда как без него для достижения этой же цели пришлось бы прибегать к целым рассказам или описаниям» (105).

Историческая драма — прежде всего драма и подчиняется общим законам этого искусства. Она должна возбуждать чувства и мысли о жизни и человеке. Сущность не в том, чтобы воспроизвести внешнюю картину эпохи, а в том, чтобы показать какие-то глубины жизни, не освещенные еще искусством. Потому Цертелев считает, что «в исторической драме важно не то, насколько точно автор изложил события с точки зрения современной исторической науки, а то — насколько соблюдена им та психологическая внутренняя правда, которая, как непреложный закон, устанавливает неразрывную связь между желаниями и мыслями действующих лиц и их делами» (104).

Хотя, подобно А. К. Толстому, Д. Цертелев отрицает связь между искусством и политическими теориями, он тем не менее не отвергает того, что исторические события и государственные деятели подлежат нравственной оценке и суду истории. Так, характеризуя первую часть трилогии, он пишет: «Монархическая власть в лице Иоанна Грозного достигла, по-видимому, полного торжества; но сломивши последнюю тень не только сопротивления, но и самостоятельного мышления в окружающих, власть эта грозила гибелью и тому принципу, олицетворением которого служил Иоанн Грозный, и всему государству» (105 — 106). Не отвергая, таким образом, ни политических тем, ни необходимости ясно выразить социально-нравственную оценку исторических явлений, Цертелев не считает это главным для искусства. «Не та или другая тенденция, а только чувство художественной правды и красоты руководит поэтом в его творчестве, и для того, чтобы правильно оценить трилогию, необходимо подойти к ней безо всякой предвзятой мысли и искать в ней не исторической или политической идеи, а исключительно художественной правды. Художественная же правда в трагедии состоит в том, чтобы каждый поступок и каждое слово действующих лиц логически вытекали из их сущности, из их характера, как он понят автором» (108).

Нет надобности подробно останавливаться на неправомерности противопоставления художественной правды и политической тенденции. Противоречие между ними возникает только тогда, когда тенденциозность сказывается в отрицании или искажении фактов. Но если «тенденция» побуждает критику отнестись пред-

395

взято к автору, что, как мы видели, имело место по отношению к А. К. Толстому, то, конечно, такой подход лишает возможности объективно оценить художественные достоинства произведения.

Оценивая отдельные части трилогии, Цертелев отдает предпочтение «Царю Федору Иоанновичу» по сравнению со «Смертью Иоанна Грозного». В первой части общий тон представляется слишком монотонным и мрачным, «нет почти ни одной фигуры, на которой взгляд мог бы отдохнуть от мрачного фона картины» (114). В «Царе Федоре» на первый план выступают положительные персонажи, благодаря чему трагедия приобретает иной колорит. Касаясь третьей части, Цертелев замечает, что несчастье Бориса мало трогает зрителя. Объяснения этому критик не находит.

Надо сказать, что при всей благожелательности Цертелева к А. К. Толстому, которому он, кстати сказать, доводился племянником, главный свой тезис он не смог подкрепить. Декларировав необходимость оценивать произведения с художественной точки зрения, он именно этого не делал. Его оценки имеют нравственный, а не эстетический характер. И вообще литературная критика не исследовала по-настоящему А. К. Толстого как исторического драматурга. А между тем его высоко оценили театры, ставившие и продолжающие ставить первые две части трилогии. Остается только пожалеть, что сценической проверке не подверглась третья часть — «Царь Борис». Этому, видимо, все еще мешает то, что театры не решаются противопоставить трагедию Толстого драме Пушкина. взято к автору, что, как мы видели, имело место по отношению к А. К. Толстому, то, конечно, такой подход лишает возможности объективно оценить художественные достоинства произведения.

Расцвет социально-бытовой и исторической драмы делает шестидесятые годы важной вехой в истории русского театра.

Именно в эти годы русская драма достигла зрелости. При всем том, что цензурные ограничения мешали проникновению на сцену некоторых замечательных пьес, безусловно можно говорить о том, что русская драма как в количественном, так и в качественном отношениях стала определять репертуар драматического театра.

Современные критики не всегда в полной мере оценивали значение появлявшихся тогда пьес. Но мы были бы несправедливы, отказав им в желании понять развитие современной драмы. Хотя некоторые суждения тех лет были опровергнуты сценической историей пьес и последующими оценками, в целом обращает на себя внимание не столько это, сколько та живая работа мысли, которая проявилась в статьях многих критиков, вдумчиво и серьезно обсуждавших методы для достижения жизненной правды в пьесах на современные и исторические сюжеты. Читатель, конечно, оценит по достоинству значительность вклада этих критиков в теорию драмы.

ЧАСТЬ 5. СЕМИДЕСЯТЫЕ И ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Драматургия этого пятнадцатилетия продолжала тенденции 60-х годов. По-прежнему центральной фигурой театра был А. Н. Островский, неутомимо создававший пьесу за пьесой. По его стопам шли другие писатели, работавшие в жанре бытовой социально-психологической драмы. Появлялись и новые произведения исторического жанра. Но общественная атмосфера была иной. Начало 70-х годов проходило под знаком продолжавшихся реформ, конец десятилетия отмечен нарастанием революционной ситуации. После убийства Александра II начался поворот, реакция наложила печать на всю духовную жизнь русского общества.

В критике, посвященной драматургии, лишь отдаленно и косвенно отражались перипетии общественно-политической жизни. Однако и эти годы приобрели немаловажное значение в развитии теории драматургии.

Необычайное разнообразие материала не позволяет обнаружить моменты, объединяющие его так, как это естественно получилось в главах о критике 60-х годов. И. А. Гончаров — неожиданная фигура в кругу авторов, писавших о драме. Тем не менее его высказывания имеют большое принципиальное значение, хотя обращены они преимущественно к уже пройденному пути русской драмы. Их можно рассматривать как подведение итогов предшествующего развития — от Грибоедова до Островского.

Д. Аверкиев, драматург и критик, впервые в русской литературе XIX века попытался создать теоретический трактат о драме.

Центральное положение Островского в русской драме тех лет обусловило то большое внимание, какое продолжала уделять его творчеству критика. В начале 70-х годов большинство критиков считало, что писатель не создает ничего нового и только перепевает старые мотивы. Демократические критики зачисляли Островского в лагерь консерваторов. Только уже в самые последние годы жизни драматурга и в особенности после его смерти было оценено по достоинству гигантское значение его творчества для русского театра.

Выделенный нами период является завершением важнейшей эпохи русского театра середины XIX века, которую с полным основанием можно назвать эпохой Островского.

398

И. А. ГОНЧАРОВ О ДРАМЕ

«МИЛЬОН ТЕРЗАНИИ»

И. А. Гончаров писал романы и в драме своих сил не пробовал, но драматическое искусство нередко привлекало его внимание, и в своих суждениях он обнаруживает незаурядное критическое дарование.

Из всего написанного Гончаровым о драме увидела свет при его жизни лишь статья «Мильон терзаний», напечатанная в 1872 году в «Вестнике Европы». Посмертно были опубликованы: «Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском» (написаны в 1874 году, первая публикация — 1923) и «Опять «Гамлет» на русской сцене» (1875, первая публикация — 1900).

Внешне никак между собой не связанные, написанные по разным поводам, они свидетельствуют о том, что у Гончарова были вполне определенные взгляды на драму.

Гончаров был всегда противником утилитаризма в искусстве, чуждался прямолинейной тенденциозности, но вместе с тем он считал, что «истинный художник всегда следует целям жизни, более близко или отдаленно» (8, 516)1. Выступая против «разрушителей эстетики», Гончаров считал основой искусства образность. Через живые и конкретные образы писатель выражает отношение к действительности. Гончаров против того, чтобы художник высказывал идеи в прямой форме, «помимо образа» (8, 69). О себе он говорил: «Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою — и смотрю, верно ли я его рисую» (8, 70). В этих словах выражена основа гончаровского реализма.

Этот принцип лег и в основу критических суждений Гончарова о других писателях, в частности, он проявился в его оценке драматургии.

Комедия Грибоедова «Горе от ума» является для Гончарова реалистическим произведением, в котором главное — жизненность образов. Такой взгляд на прославленную комедию был новым. Общепринятым было мнение, что для Грибоедова главное — идейная намеренность, целеустремленность. Пушкин считал, что в комедии единственное «умное действующее лицо» — сам Грибоедов, а Чацкий недалек умом 2. Белинский и Гоголь находили в комедии дефекты именно с точки зрения требований реализма 3.

1 *И. А. Гончаров.* Собр. соч. в восьми томах. М., 1952 — 1955.

2 *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.. в десяти томах, изд. 3-е, т. X, стр. 122.

3 См. выше, стр. 123, 168 — 173.

399

Против этих оценок «Горе от ума» и выступил Гончаров в статье «Мильон терзаний». Правда, он называет в ней лишь Пушкина, не упоминая критических оценок Белинского и Гоголя, но независимо от этого, полемичность его статьи совершенно очевидна. Гончаров и сам не скрывает ее.

Мнения о комедии разделились, говорит он. Одни ценят в ней картину московских нравов, живое изображение известных лиц и типов, другие отдают предпочтение эпиграмматической остроте языка и сатирическим характеристикам. «Но и те и другие ценители, — по мнению Гончарова, — почти обходят молчанием самую «комедию», действие, и многие даже отказывают ей в условном сценическом движении» (и, 10).

Гончаров не спорит против того, что заслуга Грибоедова в создании яркой картины нравов и галереи живых типов, ценит он и сатирическую остроту «Горе от ума», но для него пьеса это — «больше всего комедия — какая едва ли найдется в других литературах, если принять совокупность всех прочих высказанных условий» (8, 10). Иначе говоря, фабула комедии представляется Гончарову реалистически обоснованной, тщательно продуманной и поэтому художественной в своем существе.

Комедия Грибоедова, как считает Гончаров, полна движения от начала до конца. «Это — тонкая, умная, изящная и страстная комедия в тесном, техническом смысле, — верная в мелких психологических деталях...» (8, 13). Правда, зритель не улавливает этого потому, что захвачен «типичными лицами героев, гениальной рисовкой, колоритом места, эпохи, прелестью языка, всеми поэтическими силами, так обильно разлитыми в пьесе» (там же), но у Грибоедова есть и интрига.

Рассмотрение фабулы пьесы Гончаров естественно связывает с характеристикой ее главного героя. Как уже сказано, Пушкин считал Чацкого как бы рупором взглядов Грибоедова. Поэт полагал, что со стороны Чацкого неумно метать бисер перед Репетиловыми и ему подобными. Оспаривая оценку Пушкина, Гончаров пишет: «...Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. Словом — это человек не только умный, но и развитой, с чувством, или, как рекомендует его горничная Лиза, он «чувствителен и весел, и остер» (8, 13). Разбирая далее пьесу, Гончаров подтверждает это и стремится доказать, что Чацкий — не марионетка, которой даны мысли Грибоедова, а живой человек, в поведении которого важнейшую роль играют его чувства. Здесь Гончаров не то чтобы вступает в полемику с Грибоедовым, но хочет исправить недоразумение, которое, как он считает, происходит от того, как назвал Грибоедов пьесу. «Грибоедов приписал горе Чацкого его уму», — напоминает Гончаров (там же), но дело не только в этом. Личное горе Чацкого «произошло не от одного ума, а более от других причин, где ум его играл страдательную роль» (там же).

400

Чацкий отличается от других прославленных героев русской литературы — Онегина и Печорина. Этих последних Гончаров считает людьми пустыми, неспособными к делу; они не в состоянии бороться со средой, опостылевшей им. Единственный выход для их энергии — донжуанство. Всегда сдержанный в выражениях, Гончаров в данном случае изменяет себе и называет Онегина и Печорина «паразитами» (8, 13). Такое понимание героев Пушкина и Лермонтова сложилось под влиянием тех оценок, которые дал «лишним людям» Д. Писарев. Но больше всего в своей характеристике комедии Грибоедова и образа Чацкого Гончаров обязан Ап. Григорьеву, ряд положений которого он воспринял и развил в своей статье1.

Для Гончарова Чацкий — «искренний и горячий деятель» (8, 13). Если Онегиным и Печориным «заканчивается их время», то «Чацкий начинает новый век» (8,14). В пьесе, напоминает Гончаров, отмечены факты, характеризующие Чацкого как деятеля: «Он «славно пишет, переводит», говорит о нем Фамусов, и все твердят о его высоком уме. Он, конечно, путешествовал не даром, учился, читал, принимался, как видно, за труд, был в сношениях с министрами и разошелся — нетрудно догадаться почему. «Служить бы рад, — прислуживаться тошно, — намекает он сам» (8, 14). Во всем этом он противоположен Онегину и Печорину, разнообразящим томительное безделие разве что «наукой страсти нежной».

В отношении к любви он тоже разнится от них. Те неспособны на искреннее и глубокое чувство. Чацкий питает к Софье любовь, доходящую до страсти. Все его поведение в пьесе свидетельствует об этом. Уже в самом начале он сразу по приезде мчится к той, кого любит, и затем мы видим все мучения любящего сердца Чацкого: «Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «мильону терзаний»...» (8, 15).

Но сущность драматического конфликта не ограничивается неудачной любовью Чацкого. Личные отношения к Софье и Фамусову, собирающемуся выдать дочь за другого, осложняются конфликтом общественного характера: «Образовались два лагеря, или, с одной стороны, целый лагерь Фамусовых и всей братии «отцов и старших», а с другой — один пылкий и отважный борец, «враг исканий». Это борьба на жизнь и смерть, борьба за существование, как новейшие натуралисты определяют естественную смену поколений в животном мире. Фамусов хочет быть «тузом» — «есть на серебре и на золоте, ездить цугом, весь в орденах, быть богатым и видеть детей богатыми, в чинах, в орденах и с ключом» — и так без конца, и все это только за то, что он подписывает бумаги, не читая их и боясь одного, «чтоб множество не накопилось их» (8, 18).

1 См. выше, стр. 225—226

401

Чацкий рвется к «свободной жизни», «к занятиям» наукой и искусством и требует «службы делу, а не лицам» (8, 18). Как видим, Гончаров показывает, что личная история героя постепенно оборачивается конфликтом большого общественного значения.

Грибоедов строит действие таким образом, чтобы «партия Фамусовых» предстала во всей своей мощи и в бесконечном разнообразии типов, составляющих ее. Естественно, что Чацкий в какой-то мере сам вооружает всех этих людей против себя, и клевета, пущенная Софьей, падает на подготовленную почву.

Тем временем и личная драма героя достигает кульминации. «Мильон терзаний» истомил его, он становится желчен, раздражителен, прежний умный эпиграмматист утрачивает силу и уверенность. «Он впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи, и подтверждает во мнении гостей распущенный Софьей слух о его сумасшествии. Слышится уже не острый, ядовитый сарказм, в который вставлена верная, определенная идея, правда, а какая-то горькая жалоба, как будто на личную обиду...» (8, 23). Не приходится отрицать, что в поведении Чацкого есть безрассудство. Но это от его искренности, от того, что не может он быть равнодушным ни к чему.

Оспаривает Гончаров и характеристику Софьи, данную Пушкиным. «...К Софье Павловне трудно отнестись не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий. После него она одна из всей этой толпы напрашивается на какое-то грустное чувство, и в душе читателя против нее нет того безучастного смеха, с каким он расстается с прочими лицами» (8, 28).

Имея в виду резкий отзыв Пушкина о Софье («не то...... не то московская кузина»), Гончаров утверждает, что ее нельзя считать безнравственной. В ее чувстве к Молчалину он находит «много искренности, сильно напоминающей Татьяну Пушкина» (8, 27). Конечно, выбор Молчалина в качестве предмета любви не говорит об ее умении разбираться в людях, но ведь и выбор Татьяны тоже был случайным. Вместе с тем в ее отношении к Молчалину было и благородное желание «покровительствовать любимому человеку, бедному, скромному, не смеющему поднять на нее глаз, — возвысить его до себя, до своего круга, дать ему семейные права» (8, 28). Правда, Гончаров не исключает и другого мотива: такой муж, как Молчалин, Софья могла быть уверена, будет ее вечным рабом.

Очень сложным является поведение Софьи в последнем акте. Когда она узнает об измене Молчалина, она радуется, что нет свидетелей ее позора: «А нет свидетелей, следовательно все шито да крыто, можно забыть, выйти замуж, пожалуй, за Скалозуба, а на прошлое смотреть...

402

Да никак не смотреть. Свое нравственное чувство стерпит, Лиза не проговорится, Молчалин пикнуть не смеет. А муж? Но какой же московский муж, «из жениных пажей», станет озираться на прошлое!» (8, 25). Такова первая реакция Софьи.

Но это еще не конец. Появление Чацкого меняет все. Происходит моральный перелом в душе Софьи, она прозревает. До этого Софья в сущности ничем не отличалась от людей круга ее отца. Их мораль была и ее моралью. Не сознавала она и слепоты своего чувства к Молчалину. Она забыла, что своим поведением сама вызвала его на любовь, что с его стороны не было попыток завоевать ее. Он лишь покорялся ее прихоти, держась «робости во нраве». «После катастрофы, — пишет Гончаров, — с минуты появления Чацкого оставаться слепой уже невозможно. Его суда ни обойти забвением, ни подкупить ложью, ни успокоить — нельзя. Она не может не уважать его, и он будет вечным ее «укоряющим свидетелем», судьей ее прошлого. Он открыл ей глаза» (8, 25).

Гончаров идет столь далеко в оценке развязки комедии, что утверждает, будто и для Фамусова катастрофа, разразившаяся в конце, должна послужить переломным моментом, хотя и не в такой мере, как для Софьи. Слишком много было свидетелей позора, Москва узнает о происшедшем: «Покой его возмутится со всех сторон — и поневоле заставит кое о чем подумать, что ему в голову не приходило. Он едва ли даже кончит свою жизнь «таким тузом», как прежние» (8,29).

Не останется прежним и Молчалин после того, как с него сорвана маска. «Горичевы, Загорецкий, княжны — все попали под град его (Чацкого. — Л. *А.)* выстрелов, и эти выстрелы не останутся бесследны» (8, 29). Гончарову вообще представляется, что частное происшествие в доме Фамусовых — битва между старым и новым. В личном плане Чацкий потерпел поражение, но он одержал моральную победу над миром Фамусовых. «Чацкий породил раскол, и если обманулся в своих личных целях, не нашел «прелести встреч, живого участья», то брызнул сам на заглохшую землю живой водой — увезя с собой «мильон терзаний», этот терновый венец Чацких — терзаний от всего: от «ума», а еще более от «оскорбленного чувства» (8, 29). Для Гончарова Чацкий — фигура большого общественного значения. Он сравнивает его даже с Герценом, видя в нем такого же провозвестника высоких идеалов, которые должны обновить русскую жизнь.

Что же касается художественной обрисовки этого образа Грибоедовым, то и она вызывает у Гончарова только похвалы. Он находит личность Чацкого более «богатой и разносторонней» (8, 34), чем остальные персонажи комедии. Он — «наиболее живая личность» в комедии.

Завершая характеристику комедии, Гончаров остановился на вопросе о ее сценическом воплощении, и его замечания представ-

403

ляют интерес как продолжение оценки достоинств «Горе от ума». Он считает, что произведение Грибоедова требует не столько воспроизведения внешней обстановки, хотя и это нужно, сколько выявления богатства языка грибоедовского шедевра. Язык комедии требует первостепенного внимания актеров. Сосницкий, Щепкин, Мартынов, Максимов, Самойлов, играя в грибоедовской комедии, «не только создавали типы на сцене», «но и умным и рельефным произношением сохраняли всю силу и образцового языка, давая вес каждой фразе, каждому слову» (8, 40). А еще ранее Гончаров сказал: «В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота» (8, 35 — 36). Добиться Верного произношения текста — «это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка» (8, 36). Гончаров отмечает, что внешнее действие «Горе от ума» имеет меньше значения, чем действие внутреннее. Иначе говоря, он подчеркивает, что в произведении Грибоедова первостепенное значение имеет то духовное содержание, которое вложено в речи персонажей. Язык является важнейшим средством характеристики каждого из них, через него раскрывается внутренний мир, круг мыслей, способность чувствовать. Не только смысловая наполненность, не только характерность, но и музыкальность важна в языке Грибоедова. Ритм, интонация в нем тоже служат раскрытию авторского замысла.

Статья Гончарова о «Горе от ума» имеет значение в исторической судьбе Грибоедова в России. Автор «Обрыва» стремился восстановить справедливость в отношении писателя, чье произведение стало неотъемлемой частью русской духовной культуры. Гончаров несколько модернизировал комедию Грибоедова, подводя тонкие психологические основания под обрисовку главных персонажей. Драма такого типа еще не была написана тогда в России. Роман ушел значительно дальше в психологических мотивировках действующих лиц. Но Гончарову хотелось видеть в «Горе от ума» пьесу, близкую к его пониманию задач литературы.

Скажу больше. Между персонажами Грибоедова и героями Гончарова есть некоторое духовное родство, — во всяком случае в том, как сам Гончаров понимает образы «Горе от ума». Характер Софьи в трактовке Гончарова напоминает Веру, а Чацкий в его понимании близок к Райскому, человеку чувства, и эта эмоциональность для автора «Обрыва» не менее существенна, чем интеллект.

404

ОБ ОСТРОВСКОМ

Обращаясь к наброску статьи Гончарова об Островском, казалось бы, естественно было ожидать, что именно на материале этой драматургии Гончаров докажет всю важность точной обрисовки психологии персонажей для создания реалистического эффекта в драме. Однако этого-то как раз мы не найдем в том, что написал Гончаров об Островском. Вероятно, после того анализа, который дали Добролюбов и Григорьев, ему представлялось это излишним. Парадоксально, но факт, что Гончаров, которому, пожалуй, естественнее было бы продолжать линию органической критики Григорьева, предпочел углубить социологическую критику Добролюбова.

По определению Гончарова, Островский — писатель- глубоко национальный. Его фигура отражает важный сдвиг в социальном характере русской литературы. Островский, в его глазах, знаменует переход от дворянской культуры к культуре более демократической. «Высший круг», то есть дворянство, — пишет Гончаров, — «в понимании русского искусства и в симпатии к нему сходит уже на второй план, уступая первенство тем из русских людей, которые воспитались и прочно образовались не только в духе русских политических, общественных и других интересов, которых обязан держаться и «beau monde»1, но и в русских нравах, среди русского быта, преимущественно и *больше* всего владеют и русским складом ума и коренным русским языком» (8, 175 — 176). Гончаров настолько точен в своей социологии культуры, что противопоставляет «высшему свету» «средний русский класс» (там же), который является носителем национальной культуры, «русского образования и воспитания» (там же). Островский, по определению Гончарова, принадлежит к этому кругу. Но он, как и другие представители культуры среднего класса, не замкнут в своем кругу. «Образованные и развитые люди среднего класса» характеризуются Гончаровым с той точки зрения, что они близки к народу, во всяком случае несравненно ближе к нему, чем образованные дворяне. Поэтому он называет образованную часть среднего сословия людьми «смежными с простым людом» (там же), знающими его так, как знает его сам Островский. Пользуясь нашей терминологией, мы сказали бы, что Гончаров считает Островского художником культурных слоев буржуазии, связанных с народом. Он видит в нем писателя, выражающего идеалы наиболее демократической части общества своего времени. Гончаров отмечает, что Островского понимает и та часть демократической публики, которая недостаточно образованна в литературном отношении.

Когда Гончаров писал свою статью, многие понимали творчество Островского крайне ограниченно. Считалось, что если пи-

1 Высший свет *(франц.).*

405

сатель изображает только купеческий и чиновный быт, то и круг его понятий о жизни ограничен этой средой. Гончаров отверг это распространенное в ту пору мнение. «Вся демократия Островского и подобных ему писателей состоит в том, что они родились, воспитались и развились среди того круга, который естественно и отражается в их произведениях. И это делает им честь, что они не пытаются заглядывать поэтическим оком туда, где нет им повода быть» (8, 175).

Статья Гончарова направлена против ложного представления, будто дворянство было и еще в 70-е годы оставалось носителем высшей культуры. Гончаров убежден, что вовсе не правящая верхушка общества составляла средоточие духовной жизни. Уже до Карамзина и после него «почти о всех последующих писателях авторитет устанавливался прежде всего в среднем классе, где интеллигенция была не случайность, не роскошь, как в «beau monde», а совокупность умов и талантов — в сильной, производительной работе добивающейся авторитета в борьбе с нуждой и всякими враждами, пуще всего с окружающим невежеством» (8, 177).

Несколькими штрихами Гончаров набрасывает философию истории русской культуры. В древности она имела свой героический период, когда Россия создала в эпосе и былинах свою «Илиаду», и этот период тянулся до Петра. Однако у России не было своей «Одиссеи», то есть литературы, отражающей не героическую, а обыденную жизнь, которая при всем своем прозаизме не лишена некоторого драматизма.

Впрочем, и «Илиада» русской истории не богата. Ее содержание, по словам Гончарова, сводилось к следующему: «...жил да был такой-то князь, пришел другой, прогнал: целовали крест ему, он казнил противников, пожаловал друзей. Первый воротился, прогнал второго: целовали крест ему; он казнил противников, жаловал верных» (8, 179 — 180). Вот почему, пишет Гончаров, все русские драматурги обращаются только к двум периодам национальной истории — «или к Иоанну Грозному, или к Самозванцу, Шуйскому и Борису Годунову, где есть что-то похожее не на медвежью травлю, не на дом сумасшедших, а на жизнь — с борьбой, с движением страстей, с некоторым смыслом» (8, 179).

В противовес общему мнению об Островском как художнике, замкнувшемся в крайне узкой тематике, Гончаров выдвигает положение, что быт, изображаемый драматургом, является средоточием огромных пластов русской истории. Островский «исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь московского, то есть великороссийского государства, как оно было, — с Ганзы и до Петра, пожалуй, до нашествия «двунадесяти язык»...» (8, 178 — 179). Напрасно жалуются на однообразие Островского. Он создает огромное полотно этой великороссийской жизни: «Картина эта — «Тысячелетний памятник России».

406

Одним концом она упирается в доисторическое время («Снегурочка»), другим — останавливается у первой станции железной дороги, с самодурами, поникшими головой перед гласным судом...» (8, 179). Все это и есть, по словам Гончарова, «Одиссея» русской жизни, которую нашел и изобразил Островский. Он явился подлинно национальным художником. «...Черты, образующие великорусскую физиономию, все вошли в творческую сферу Островского. Ничто *до нового времени* (подчеркнуто И. Гончаровым. — 4. *А.)* не ускользнуло от его зоркого ока» (8, 180).

За Островским, как известно, установилась репутация драматурга-бытописателя. Гончаров не согласен с такой характеристикой: «Островского обыкновенно называют писателем быта, нравов, но ведь это не исключает психической стороны: при неверностях психической стороны не могли бы быть верны быт и нравы» (8, 181). Гончаров делает важное замечание: «У Островского, конечно, не сложен психический процесс — он отвечает степени развития его героев [...] Но у него нет ни одной пьесы, где бы не был затронут тот или другой чисто человеческий интерес, чувство, жизненная правда. Рядом с самодурством, в такой же грубой форме, сквозит человечность (например, в Любиме Торцове)» (8, 181). Гончаров ценит то, что Островский всюду ищет человечность, и что даже самодуры под конец иногда отрезвляются. У простых персонажей драм Островского подчас встречается «тонкое и нежное чувство» (8, 181).

Заметим, однако, что, по мнению Гончарова, драматическая форма не открывает достаточного простора для анализа психики персонажей. Он так и пишет: «Психический процесс» у Островского не сложен потому, что «ограничивается условиями драматической формы» (8, 181).

Но зато одно качество Островского-художника даже дает ему некоторое превосходство над писателями, творящими в других жанрах. Гончаров полагает, что Островский «как комик имеет большие возможности, нежели романист» (8, 180). Но комизм у Островского не самое решающее: «...в сущности он писатель эпический» (8, 180). Гончаров возвращается к мысли об Островском как художнике, выразившем тысячелетие русской жизни.

Определение, которое Добролюбов дал драмам Островского, назвав их «пьесами жизни», видимо, понравилось Гончарову. Вслед за критиком он повторяет уже известное нам положение: «Сочинение действия — не его (Островского. — *А. А.)* задача [...] Ему как будто не хочется прибегать к фабуле — эта искусственность ниже его, он должен жертвовать ей частью правдивости, целостью характеров, драгоценными штрихами нравов, деталями быта — и он охотнее удлиняет действие, охлаждает зрителя, лишь бы сохранить тщательно то, что он видит и чует живого и верного в природе» (8, 180).

407

В одном из приведенных выше высказываний Гончарова обращает на себя внимание замечание, что Островский — историк России «до нового времени» (8, 180). Это не обмолвка, а глубокое убеждение Гончарова. Островский для него художник «царства — растянувшегося от Гостомысла до Крымской кампании и Положения от 19 февраля» (8, 182), у него нет и не может быть симпатии ко всему другому, «что — не Москва, то есть не Великая Русь — с любимыми, родными ему чертами, физиономиями, с этим теплым колоритом, с этой оригинальною красотою хорошего и необычайною уродливостью дурного...» (8, 182).

Высоко ценя художественную правду пьес Островского, Гончаров, однако, считал, что в так называемую эпоху «великих реформ» тематика его драм отжила свой век. *«Темное царство,* как называл его Добролюбов, падает, краски линяют, нравы отходят, — а если еще и утаились где-нибудь по углам, то они уже указаны, названы им по имени» (8, 182). Гончарову кажется, будто «Карфаген» купеческой России, самодурства разрушен, и Островский стоит на его обломках. «У него как будто опускаются руки. Впереди у него ничего нет: новая Россия — «не его дело» (8, 182).

Гончаров полагал, что Островский устал, охладел к своему материалу. Свой отзыв он написал вскоре после появления «Снегурочки», — она была для него свидетельством ухода Островского к изначальным истокам, от которых пошла вся старая Русь.

В этом Гончаров ошибся и ошибся вдвойне.

Во-первых, он переоценил быстроту преобразования пореформенной России. Она менялась гораздо медленнее, чем это ему казалось, хотя и появились некоторые новые черты в русской общественной и политической жизни, в ее социальной экономике. Но психические и социальные навыки, воспитавшиеся столетиями, сохраняются дольше, чем строй, породивший их. Так и в пореформенной России не исчезло ни самодурство, ни рабство, и пьесы Островского не могли устареть.

Во-вторых, Гончаров недооценил творческие возможности Островского. Уже после того, как автор «Обрыва» предрек их истощение, драматург создал такие шедевры, как «Бесприданница» (1878), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883). Эти произведения опровергают предположение, будто он исчерпал свою тематику и якобы не мог понять конфликты пореформенной России.

Вероятно, Гончаров и сам увидел новый расцвет драматургического дарования Островского. Можно предположить, что именно это побудило его не публиковать статью и не позволило продолжать ее. Но если рассуждения Гончарова о «конце» Островского оказались неправильными, то все другие мнения, несомненно, важны и ценны для понимания творчества замечательного русского драматурга.

408

О ШЕКСПИРЕ

В наброске статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» замечания Гончарова о героях Шекспира имеют общее принципиальное значение и содержат положения, существенные для поэтики реалистической драмы. Большинство героев трагедий Шекспира, по определению Гончарова, являются типами: «Типичен Лир, типичен Отелло — их черты и признаки более или менее рассеяны в людской толпе. Надо было только руку Шекспира, чтобы отлить в громадные фигуры бесчисленные типы и типики, являющиеся там и сям среди людей» (8, 205). Типичен даже Макбет, который представляется русскому романисту человеком, действовавшим почти исключительно под влиянием жены. Гончаров не видит в нем ничего героического, ему кажется, что «такая личность в разнообразных размерах нередко мелькает в уголовных процессах» (8, 206).

Характеристика, которую Гончаров дает Лиру, обнаруживает явное влияние Добролюбова, использовано даже его сопоставление Лира с Большовым у Островского1.

В Макбете Гончаров видит слабодушного человека, решившегося на преступление; в Отелло — ревнивца; в Лире — деспота.

От всех них он решительно отличает Гамлета, которого считает выходящим за рамки типичности. У других героев шекспировских трагедий «очертания характеров ясны и определенны до резкости» (8, 202), тогда как Гамлет — «не тип. Все те психологические движения, какие играют в душе Гамлета, не могут наслаиваться как обычные проявления характеров в обычной среде жизни и образовать вседневное, повторяющееся на глазах вся- кого явление или тип» (8, 203). Нет явственных признаков, по которым можно однозначно определить характер Гамлета. Все в нем сложно, текуче, не сводимо ни к каким четким обобщениям. Гончаров создал тонкую и глубокую конкретную характеристику шекспировского героя и в связи с ней дал обобщающие теоретические определения двух видов, двух методов создания драматических персонажей. Метод типизации явно представляется ему художественно и психологически сравнительно простым, тогда как в Гамлете он видит неисчерпаемые глубины человеческой личности. Именно этот образ считает Гончаров вершиной реалистического искусства, ибо в нем общечеловеческие черты выражены с предельной степенью индивидуализации. Такой метод был особенно близок самому Гончарову.

1 Ср. *Н. Добролюбов.* Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 197 — 198; *И. Гончаров.* Собр. соч., т. 8, стр. 206

Д. В. АВЕРКИЕВ И ЕГО ТРАКТАТ «О ДРАМЕ»

ПРОТИВ ОБЛИЧИТЕЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Драматург, беллетрист и критик Дмитрий Васильевич Аверкиев по своим взглядам на литературу примыкал к эстетическому направлению. Однако этого определения недостаточно для характеристики его позиций в общественной жизни 60 — 70-х годов. Ведь к эстетической критике принадлежали и либералы-западники Дружинин, Анненков и др. В отличие от них Аверкиев придерживался консервативно-охранительных взглядов и примыкал к правому крылу общественной мысли того времени. Одно время он был близок к Ф. Достоевскому и публиковал критические статьи в его журнале «Эпоха».

В 1864 году, рецензируя пьесу А. Островского «Шутники», Аверкиев выразил свое общее отношение к творчеству драматурга, а также свое понимание задач литературы. Он противопоставил свою точку зрения взглядам Добролюбова, выразив недовольство широким распространением концепции «темного царства». Речь шла не только о том, каков мир в пьесах Островского, но и как вообще расценивать русскую действительность... «Чаще всего по поводу пьес Островского приходится читать о самодурстве русского человека, о его грубости и невежестве. Непонимание русского быта становится все более и более повальной болезнью нашей словесности»1. В противовес этому, Аверкиев утверждал, что любовное отношение ко всему исконно русскому искупает даже художественные недостатки. «Да, много значит любовь к быту! Она часто выкупает художественную недоделанность [...] Две-три верные черты, выхваченные из жизни, много значат. И значат тем более, — что редко это встречается в нашей литературе; у нас всякий борзописатель хочет стать выше быта; любить его — низким почитает...»2 Аверкиев понимает под «бытом» не повседневную действительность вообще, а многовековой уклад, сложившийся в России. Возражая против изменений этого строя жизни, он иронизировал: «Нам страшно, что нас обвинят в любви к своей земле. У нас высказывается любовь к «России» под условием, что она станет паинька, сбросит свою «вековую грязь» и замарширует форсированным шагом по пути цивилизации [...] Разве наши газеты не указывают нам на образованных европейцев, не советуют подражать им, учиться их идеям и

1 «Эпоха», 1864, № 9; цит. по кн.: *В. Зелинский.* Критические комментарии к сочинениям Островского, ч. 2, изд. 3-е. М., 1910, стр. 129.

2 Там же, стр. 128.

410

устроить у себя искусственно то, что в Европе родилось органически?» (129). В подобных тирадах легко узнать мысли, которые потом будет развивать в «Дневнике писателя» Ф. Достоевский.

Обращаясь непосредственно к «Шутникам» Островского, Аверкиев находит, что в пьесе, при всех ее недостатках, есть одно существенное достоинство, воплощенное в типе Оброшенова. «Отношения этого шута и кривляки к семейству, — что может быть чище и святей! Вот вам еще светлый луч в этом темном царстве! Это честное отношение к семье — отношение коренное, бытовое; неоткуда было набраться Оброшенову возвышенных воззрений на семью; врождено ему это уважение к святости семьи; самая неприглядная, самая скверная жизнь не может поколебать в нем этих светлых, жизненных основ! Что бы он был без семьи? Что была бы его жизнь? До чего бы она его довела, домыкала?» (128).

Аверкиев закрывает глаза на уродливый быт, который доводит Оброшенова до самого низкого падения, он не хочет и задумываться над тем, как и почему этот человек теряет достоинство и превращается в жалкое существо. От всех бед «темного царства», по мнению Аверкиева, спасает семья, дом, частный быт, где человек может стать самим собой и обнаружить свои лучшие качества. Мы не станем ловить критика на внутреннем противоречии, на молчаливом признании уродств столь любезного ему «быта», с которым России незачем расставаться. Более того, в «быте», как ему представляется, существенны не эти уродства, а несмотря ни на что сохранившиеся «возвышенные воззрения на семью». «Да, эти основы крепко засели в душу русского человека. У грубого и животного Хрюкова они порой проглядывают в разговоре с Анной Павловной! И в нем они не совсем еще заглохли. И великую ошибку сделал Островский, не доделав этого характера» (128). Остается заметить, что Островскому не раз приходилось выслушивать упреки критиков, что он не подтверждал своими образами их любимых идей. Оброшенов — это еще куда ни шло, но требовать, чтобы Хрюков стал носителем лучших качеств души русского человека, — тогда уже заодно можно было и Кабаниху возвести в ранг хранителей «основ быта».

В соответствии с занятой им позицией, Аверкиев так же, как и некоторые другие критики, стремится отгородить Островского от критического направления. Критика «допрашивается: скоро ли Островский даст *положительный* характер, не замечая, что, собственно говоря, мало к кому из изображаемых им лиц Островский относился *отрицательно;* что пора оставить это надоевшее деление отношений художника к изображаемым им характерам: на положительные и отрицательные; что время господства сатиры проходит, что как скоро художники начинают изображать быт, то они не могут иначе относиться к нему, как с любовью, и не выставлять его весь как он есть, целиком, что тот, кто не знает

411

быта, — тот человек чуждый народу; что человек, не понимающий родной песни и родной былины, — хуже всякого иностранца»... (129).

Островский, настойчиво твердит Аверкиев, «совсем не сатирически относится к жизни» (131). Он — глашатай семейных основ, художник русского «быта». В лице Оброшенова он показал, что любовь к семье самое животворное человеческое чувство. Не в общественном долге, а в семейных отношениях надо искать силу, способную сделать русскую жизнь человечной. Добролюбов увидел «светлый луч» в протесте Катерины против «быта» и тиранических семейных отношений. Аверкиев видит «светлый луч» именно в том, что Добролюбов отвергал: «Добролюбов [...] заметил *светлый луч,* хотя и не там, где следовало. Напрасно нынче силятся законопатить этот светлый луч; никакая китайская стена европейской цивилизации не поможет» (131).

Как известно, эстетическое направление противопоставляло Гоголю Пушкина. Это находит место и в критике Аверкиева. Выше уже приведено его мнение о том, что «время господства сатиры проходит». Развивая эту мысль, Аверкиев пишет: «Дальше Гоголя сатира идти не могла... Западники поняли, что Гоголь их лучший представитель; что он лучший цветок цивилизации, насажденной Петром; они любили его больше Пушкина; в Пушкине они не любили его *русских* вещей: перечтите разборы Белинского. Славянофилы поняли это с другой стороны; они, может быть, еще больше, чем сатирой Гоголя, увлекались его отступлениями — отступлениями часто весьма наивными; но они чувствовали, что царство насаждений цивилизации кончилось; что поворот необходим, и любили провозвестника этого переворота» (131). Но Гоголю, как считает Аверкиев, не удалось повернуть в новую сторону, хотя он и мечтал об этом. Островский — вот, кто совершил этот переворот и создал искусство, утверждающее русский «быт».

Сатиру Аверкиев считал характерной для общества, переживающего состояние распада. Гоголь, по его мнению, «выражал собою перелом, кризис болезни [...], выразил высшее падение и в то же время высший расцвет развития общества, оторванного от почвы» (130). Вернуться к Пушкину означает возродить искусство, неразрывно связанное с почвой русской жизни.

Таким образом Аверкиев зачеркивал не только всю концепцию развития русской литературы, созданную Белинским, но и пренебрег общеизвестными фактами, которые противоречили его взглядам. Ведь именно Пушкин более всех предшественников приобщил русскую литературу к многообразию форм европейской поэзии, сделал их органичными средствами выражения содержания русской жизни! Но «почвеннику» и «бытовику» Аверкиеву было не до точности. Ему важно было ниспровергнуть критическое гоголевское направление русской литературы.

412

ТЕОРИЯ ТРАГЕДИИ И СУЩНОСТЬ ДРАМАТИЗМА

Обратимся теперь к главному труду Аверкиева. Трактат Аверкиева «О драме» был опубликован первоначально в виде серии статей в «Русском вестнике» за 1877 — 1878 годы. Издавая их в 1893 году отдельной книгой, Аверкиев добавил два новых раздела.

Сочинение Д. Аверкиева — единственный теоретический труд, специально посвященный драме как особому виду искусства. У других русских авторов отдельных работ о теории драмы нет. Они либо касаются ее в связи с общей характеристикой литературы, либо рассматривают отдельные вопросы, и лишь Аверкиев решил создать трактат, который осветил бы все основные вопросы драмы систематически и полно.

Он не претендовал на оригинальность и прямо говорил, что основные законы драмы были созданы Аристотелем и Лессингом. Себе отводит он роль популяризатора их взглядов, постоянно цитируя «Поэтику» и «Гамбургскую драматургию».

Большая часть трактата посвящена трагедии, и журнальный текст ограничивался разбором этого вида драмы. В окончательном виде, как сказано, к работе был добавлен отдел о комедии.

Консервативные тенденции, присущие Аверкиеву, определили и его подход к теории драмы. Как он пишет в предисловии, его задача — научить понимать художественные произведения, что само по себе нелегко. Трудности «усугубляются еще тем, что современные критики весьма редко изъяты от предвзятых мнений и тенденциозных взглядов, от отыскивания в художественных произведениях излюбленных ими политических или общественных идеалов, от почти судебных розысков относительно того, как относится писатель к крестьянскому вопросу или к новым судам и т. п., причем художнику воздается хвала или хула, смотря по тому, столь ли он просвещен, как сам критик, или на свою беду разнится с ним в воззрениях. Свободного отношения к предмету и свободного его исследования почти не встречается, а без них невозможно ни постижение художественных красот, ни научное изучение поэтических произведений»1. Все это явно направлено против революционно-демократической критики. Аверкиев — против тенденциозности в искусстве. Что же касается теории драмы, то в этой области он откровенно заявляет себя консерватором. Он прошел мимо всей традиции русской критики от Пушкина до Добролюбова и не нашел в ней ничего, на что можно было бы опереться. Некоторое влияние оказал на него лишь Ап. Григорьев с его теорией органической критики.

Аверкиев четко определяет свой метод. Он не предлагает новой теории драмы. «Теория будет стара [...] В основу будет поло-

1 *Д. Аверкиев.* О драме. СПб., 1893, стр. II.

413

жен Аристотель и его конгениальный толкователь Лессинг» (VII). Теоретические принципы должны быть выведены из изучения художественных произведений и оправданы историей искусства.

Изложив общие художественные основы трагедии, Аверкиев затем подробно рассматривает эмоциональное воздействие этого вида драматургии, особо выделяет вопрос о характере героя, разбирает проблему катарсиса (очищения) и касается вопроса о языке драмы. Для читателя, знающего «Поэтику» Аристотеля и «Гамбургскую драматургию» Лессинга, здесь нет ничего нового. Аверкиев ясно и систематически толкует классическую теорию драмы, и надо отдать должное его популяризаторскому умению. Общие положения он подкрепляет конкретными разборами трагедий Шекспира, «Бориса Годунова» Пушкина и ряда других произведений литературы нового времени, В рассуждениях Аверкиева совершенно отсутствует исторический подход. Законы искусства вечны. Аристотель раз и навсегда установил законы драмы. Хотя они были выведены из произведений греческой сцены, Лессинг проверил их применимость к драмам других эпох и пришел к выводу, что они так же непогрешимы, как законы геометрии Евклида. Аверкиев следует за Лессингом и в утверждении, «что величайший драматург новых времен, Шекспир, своими творениями подтверждает существеннейшие взгляды Аристотеля... его лучшие трагедии удовлетворяют существеннейшим требованиям греческого философа» (VIII — IX).

Не приходится отрицать наличие некоторых общих законов драмы, но исследование этого рода искусства требует и различения особенностей, зависящих от условий времени. Не видеть различия между античной трагедией, трагедиями Шекспира и драматургией Гоголя — значит упустить из вида важные стороны драмы как особого вида искусства.

Весьма показателен для позиции Аверкиева принципиальный отказ от рассмотрения современной ему драмы как материала для теоретического осмысления коренных вопросов. Конечно, в глазах современников немыслимо еще было поставить Островского в один ряд с такими титанами, как Шекспир и Пушкин. Ведь если отвлечься, в творчестве Островского уже тогда обнаружились существенные новые формы драмы, и сам же Аверкиев хвалил Островского за драматические изображения «быта». Но этим в его глазах и ограничивалась заслуга русского драматурга. Восхваляя содержание пьес Островского, он не увидел новой формы его драм и прошел мимо замечательного критического открытия Добролюбова, назвавшего пьесы Островского драмами жизни. Принципиальное *художественное* значение добролюбовского определения не было замечено Аверкиевым. Хотя он постоянно клялся, что стоит выше «партийных» пристрастий, на самом деле консерватизм его общественных позиций помешал ему понять, что на его глазах возникла новая форма драмы. Ха-

414

рактерно, что для него само понятие драмы существует только в его родовом значении, то есть как обозначение рода литературы, объединяющего трагедию и комедию. Он знает, что «драма» «нередко употребляется в более тесном смысле, то есть в значении трагедии» (XIII). Но драмы как вида, промежуточного между трагедией и комедией, он не признает.

Уже одно то, что в эпоху отмирания классических форм трагедии Аверкиев продолжал считать этот вид главным, свидетельствует о коренном пороке его теоретических построений. Критик, который держался за Аристотеля и Лессинга именно тогда, когда необходимо было выйти за пределы их теоретических построений для того, чтобы постигнуть рождение новых форм искусства, не мог создать новой теории.

Все это, разумеется, не означает отсутствия у Аверкиева здравых мыслей. Толкуя классический принцип искусства как подражания, он в сущности утверждал критерии реализма. Заслуживает внимания его рассуждение о том, что есть три грани изображения человека в литературе и драме — тип, характер и личность. Тип воплощает лишь внешние черты людей определенной социальной, возрастной и какой-либо иной группы; характер говорит о направлении воли и тем самым раскрывает нам человека с внутренней стороны. Полнее всего художественное изображение тогда, когда оно дает нам увидеть личность — то есть весь внутренний мир человека, жизнь его души, желания, стремления, верования, надежды, мысли, чувства, страсти, словом, человека во всем богатстве его особенностей.

Однако в драме, — и Аверкиев настойчиво проводит эту мысль, — раскрытие человека совершается в действии. Действие драмы, которое Аверкиев часто называет «мифом» в том смысле, в каком данное слово употреблено в поэтике Аристотеля, — действие есть важнейший конструктивный художественный элемент. Органическое сочетание действия и характеров и дает в итоге необходимый художественный эффект. Отвергая неоклассическое понимание единства действия, Аверкиев противопоставляет ему органический принцип единства. Форма трагедии, пишет Аверкиев, вытекает из ее сущности, она рождается вместе с нею, она и есть поэтому форма органическая. «...Единство действия есть необходимое условие совершенства такой формы, есть органический закон драматических произведений (35). «Ложноклассицизм» понимал единство действия как соединение приключений одного лица; в сочетании разных эпизодов здесь чаще всего действовала какая-нибудь случайность, тогда как непременным условием органического единства служат вероятие и необходимость. Органическое единство основано на плане действия, тщательно продуманном и учитывающем вероятность и необходимость именно данного развития событий. Формальное единство ведет к искусственному построению действия. Выражением такого искусственного строя развития событий в драме является интрига.

415

Аверкиев был современником расцвета французской драмы, основанной на интриге, — так называемой «хорошо сделанной драмы». Она была ему глубоко чужда, и он возмущался тем, что эта драматургия заполонила сцены Европы. «...Ничто столь не противоположно истинному единству действия, ничто столь не антихудожественно, как *интрига* или сплетение случайностей. На этом не стоило бы настаивать, если б у нас (да у нас ли одних?) в последнее время, вследствие забвения истинных основ художественности и происшедшего от этого падения критики, не усилились до чрезмерности восхищение умением французских литераторов вести интригу...» (70 — 71). «Не поэзией начинают дорожить, а *сочинительством.* Игра ума, хотя бы по себе и замечательного, — ума, придумывающего разнообразные приключения, хотя бы ради доказательства или прославления какой-либо мысли, — смешивается с творческим воображением» (71). Находя нарочитость построения пьес в современной ему французской драме, Аверкиев возводит ее начало к «ложноклассицизму» XVII века. Он обнаруживает ее у Вольтера (он-то как раз и есть писатель, подчиняющий интригу определенным идеям). Не только во французской драме, но и в испанской драматургии золотого века, — у Лопе де Вега и Кальдерона, — Аверкиев также видит искусственность построения действия.

Как же мыслит он себе правильный строй драмы? «Художественное, поэтическое, драматическое или творческое (назовите, как хотите) изображение жизни есть правдивое ее изображение, и притом именно того, что в ней *не* случайно, изображение, согласное с существенными законами самой жизни; творение по образу и подобию жизни, или образное подражание жизни; как говорили греки» (72).

Аверкиев, таким образом, считает реализм основой подлинно художественной драмы. «Истинно драматическими произведениями следует признать такие, которые правдиво изображают жизнь в ее существенных чертах» (80), — это определение Аверкиев уточняет, характеризуя средства, при помощи которых достигается естественность действия в драме: «...драматичность [...] заключается в том, чтобы частные действия вытекали одно из другого по необходимости или вероятию, чтоб одно происходило не *после* другого, а *чрез* другое» (80 — 81). В отличие от этого «псевдодрама стремится поразить внешним блеском, сценическими эффектами, рассчитывает пленить зрителя, льстя народному или придворному предрассудку, или модному направлению (революционному, бракоразводному, социалистическому и т. д.)» (81).

Д. Аверкиев любит точные формулировки; и свои социально-политические взгляды он высказывает не менее определенно, чем законы искусства. И хотя в теории он сторонник реализма, но он отгораживается от тех направлений литературы, которые смелее всего критиковали существующий строй и противопоставляли ему

416

новые общественные идеалы. Аверкиев — противник участия в социально-политической борьбе. Он доказывал возможность надклассовой, надпартийной позиции писателя, хотя сам принадлежал к вполне определенному политическому лагерю. Аверкиева можно назвать представителем консервативного реализма. Об этом свидетельствует все его литературное творчество и, в первую очередь, наиболее известная из его драм «Каширская старина».

Аверкиев отказывался признавать художественные достоинства и классицистов XVII — XVIII веков, и романтиков. Он напоминает, что В. Гюго «в одном из своих предисловий [...] поставил следующую *цель* драмы (в смысле придуманной им смеси трагедии и комедии): требуется, чтобы в ней были великие мысли для возбуждения удивления в кавалерах; места трогательные, чтобы было над чем поплакать дамам; спектакль, чтобы было на что поглазеть массе... Насколько возможна при этом художественная правда, распространяться нечего» (79 — 80). Тип пьес, охарактеризованный Гюго, Аверкиев определяет как мелодраму. Она ему претит столько же, сколько *«жанровая* комедия», которая «держится тех же принципов, сплетая интригу вокруг модной идейки, изображая не жизнь, а ряд сценических ударов (coups de théatre) и придумав, для большего отвода глаз зрителя, для большей пленительности лжи — псевдореализм, столь удачно названный г. Льюисом1 фрачно-жилетным реализмом» (80). Добавим, что, по мнению Аверкиева «этот фрачно-жилетный реализм по существу то же, что и зипунно-тулупный реализм наших так называемых народоописателей» (80). Отвергая такие ложные, мнимохудожественные направления современной драмы, Аверкиев утверждал драму «бытовую», то есть такую, которая связана корнями с русской жизнью, не Искаженной западной цивилизацией. Нельзя не заметить, что среди явлений европейской драмы, отвергаемых им, находится и современная ему буржуазная драма. В своем отношении к пьесам интриги, то есть к драматургии, представленной в первую очередь Сарду и Ожье, Аверкиев сходится не с кем иным, как с Салтыковым-Щедриным. Но осуждают они их с разных позиций: Аверкиев с позиций консервативно-охранительных, Салтыков-Щедрин с позиций революционно-демократических (см. выше, стр. 218 — 219).

Оставив теперь этот круг вопросов, достаточно выясненный, вернемся к тому, как Аверкиев понимает драматизм. Надо заметить, что, пока он остается в кругу чисто художественных проблем, его суждения, пусть и несамостоятельные, отличаются здравым смыслом. В частности, это надо сказать о том, как он развивает сущность драматического.

Напомнив элементарное определение драмы как изображения действия, совершаемого на глазах у зрителей и как бы происхо-

1 Джордж Генри Льюис (1817 — 1878) — английский философ-позитивист и критик.

417

дящего в настоящем, Аверкиев затем дополняет это положение следующим образом. В драме, «как в жизни, только каждый данный момент есть настоящее», а вся она, по определению Жан-Поля Рихтера, «не в бытии, а *в становлении* (Werden), в движении от настоящего к неизбежному будущему. В этом-то *становлении* или *возникновении* действия и заключается *драматичность* в тесном смысле слова» (82). В качестве примера такого драматизма Аверкиев приводит эпизод отношений Самозванца и Марины Мнишек, особенно подробно останавливаясь на сцене у фонтана и разбирая все перипетии чувств и отношений этих двух персонажей. В конечном счете он показывает столкновение интересов, чувств и воли героев трагедии Пушкина, но при этом избегает формулировать это именно так. Его задача как критика была «выяснить те внутренние движения, коими обусловливается действие; наглядно, шаг за шагом выставить, как оно возникает и становится» (92). Казалось бы, что нового может заключаться в подобных словах? Между тем, при внимательном рассмотрении выясняется, что Аверкиев отказывается или стремится сгладить прежнюю классическую формулировку сущности драматизма как коллизии или, как говорил Белинский, сшибки. При этом, с одной стороны, несомненно, что Аверкиеву, с присущим ему консерватизмом, понятия борьбы претило. Поэтому он заменяет классическое определение драматизма иным, более уклончивым, не подчеркивающим острую конфликтность. С другой стороны, такое понимание драматизма было связано с новым типом драмы, рождавшимся в ту пору в России и на Западе. Хотя Аверкиеву были чужды многие элементы новой драмы, но все же и он оказался в некоторой степени затронут художественным движением своего времени.

По мнению Аверкиева, «драматический художник сделает ошибку против своего искусства, устремив все усилия на то, чтобы особенно отчетливо нарисовать проявление воли того или иного лица...» (101). Это суждение прямо связано с новым пониманием драматизма. Аверкиев считал, что в драме должно изображаться лишь такое событие, в котором мы видим «человека не спокойно живущего, а принужденного действовать силой обстоятельств» (102). Реальные обстоятельства и есть то, что принято называть судьбой. «...Человек живет не одиноко, в его судьбе, в его счастьи и злосчастии принимают участие не только роковым образом сложившиеся обстоятельства, но и другие люди, друзья, враги, их пособники, свидетели. И бывает так, что в событии выдвигается то один, то другой, как бы захватывая его в свои руки» (103). Роковое стечение обстоятельств отчасти сохраняет значение в драме нового времени. Но на первый план выдвигаются обычные жизненные условия. Драма возникает из взаимоотношений между персонажами. При этом не обязательно такое расположение сил, при котором события определяются действиями одного активного лица. Как подчеркивает Аверкиев, двигате-

418

лем событий может быть то одно, то другое из действующих лиц, то одна, то другая форма жизненных обстоятельств. Аверкиев ищет таких законов, которые позволили бы создать более гибкую систему драматизма, чем та, которая существовала в классической теории драмы. Он стремится расширить рамки теории и найти формулы драматизма, обусловленного реальными жизненными отношениями, как они сложились в «быте». Провозгласив органичность законом драмы, Аверкиев утверждает принцип взаимодействия различных элементов пьесы.

Французская драма внешних эффектов, по мнению Аверкиева, лишена органичности, потому что механически разделяет в произведении характеры и положения. В такой драме «дело драматурга состоит в том, чтобы придумать характер и затем ставить его в различные положения, пока он достаточно не выяснится; при этом предполагается, что чем занятнее и неожиданнее будут эти положения, каждое само по себе, а равно чем занятнее и неожиданнее их чередовка, тем лучше [...] Если псевдодрама основана не на приключениях героя, связующего своею личностью отдельные положения в интригу, а на отвлеченной мысли, то и тогда полагается, что автор придумывает такие положения, при посредстве коих его идея является в наияснейшем виде» (104 — 105).

Касаясь специально исторической драмы, Аверкиев оспаривает романтические законы колорита места и времени. Он считает их элементами второстепенными, не определяющими сущности драмы. Колорит, или, как пытается перевести это слово на русский язык Аверкиев — «цветность», не имеет существенного значения. В исторической драме, как и во всякой другой, решающую роль играет драматизм как таковой, то есть взаимоотношения людей, возникающие из этого обстоятельства, и необходимость для персонажей выражать свое отношение к ним в речах и поступках.

«Драматическая форма [...] вытекает из самой сущности предмета [...], форма всех драматических произведений по сущности одинакова; в частности же она разнится, поскольку разнятся изображенные действия. И в последнем отношении у «Гамлета» своя форма, у «Макбета» своя, у «Дандена» своя, и у «Мизантропа» своя, у «Ревизора» своя, и в «Женитьбе» своя и т. д.» (127). Это положение находится в ряду тех, которые Аверкиев выдвигает для преодоления узости классической теории. По его справедливому мнению, не существует канона драмы, к которому следует подгонять то или иное произведение. Сущность драмы, ее конкретное жизненное содержание диктуют художнику форму, которая не может и не должна быть единообразной. Драматург должен постигнуть сущность тех отношений между людьми и обстоятельствами, которые составляют основу его пьесы, и подчинить действие этому содержанию. Формальный изыск или изощренность не спасают дела, если писателем не освоена драмати-

419

ческая сущность изображаемого. Дело драматурга, пишет Аверкиев, «никак не может состоять в достижении совершенства формы; форма будет сама собой совершенна, когда будет совершенна сущность; созревает художник, и мысли и чувства его становятся зрелее и форма совершеннее» (127). Главное в пьесе ее драматическое содержание, а «всякие деления драм на исторические, современные, бытовые, жанровые, героические, мещанские, и т. д. суть деления не существенные...» (127).

В этих утверждениях Аверкиева есть доля истины, ибо, конечно, историческая драма может столь же глубоко говорить о жизни и человеке, как драма о современности. Верно, что не темой определяется ценность и значение драматического произведения, не второстепенными деталями обстановки, характерными подробностями и т. п. Но у Аверкиева эти положения имеют еще и тот смысл, что драма должна изображать, так сказать, вечное и неизменное в человеческой природе, не обращаясь к быстротекущей злобе дня. Его постоянные выпады против использования драмы в качестве средства пропаганды идей, в конечном счете, имеют именно этот смысл и направлены против социально-обличительной драматургии.

Следуя понятиям классической теории драмы, Аверкиев трактует жанр трагедии в духе традиций Аристотеля и Лессинга. Однако, цитируя и пересказывая положения «Поэтики» и «Гамбургской драматургии», он вместе с тем вводит некоторые новые акценты, вносит свои суждения, которые необходимо выделить, чтобы определить его вклад в теорию драмы.

Трагедия изображает страдание, — повторяет Аверкиев положение классической теории. Но это утверждение нуждается в уточнении, и наш критик находит его у Шиллера, который писал, что изображение страдания просто как страдания не является целью искусства, а лишь средством. Страдание «изображается не ради самого себя, но потому, что при этом делается возможным изображение в действии внутреннего мира человека, человеческой и человечной личности. Человечность познается и обнаруживает свою мощь через страдание; нечувствительность к страданиям, притупленность или закаленность чувств не суть человеческие достоинства; тот человек обнаруживает силу духа, который, сохраняя полную впечатлительность к страданиям, мужественно переносит их» (141 — 142). Трагедия имеет большое нравственно-воспитательное значение, она должна возбуждать любовь к человеку, сочувствие и сострадание. Аверкиев неоднократно подчеркивает гуманизирующее значение трагедии.

Однако содержание трагедии нельзя сводить к изображению страдания. И вообще эмоциональность не исчерпывает сущности трагизма. Неверно считать, будто страсть служит единственным побуждением к возникновению трагедии. Думать так, значит сводить все поведение человека к побуждениям страсти, что, конечно, неверно, ибо сужает представление о человеческой при-

420

роде. «Изображение одной голой страсти ни мало не ведет к изображению человеческой личности. Видящие в Отелло, например, одну олицетворенную ревность, видят немного» (154). Побуждением к действию, в том числе и такому, которое обусловливает трагическое страдание, могут служить «мысли, убеждения, нрав, а равно весьма разнообразные душевные движения, чувства, мечты и впечатления, порою мгновенные и скоропреходящие» (153). Не изображение страсти и отдельных стремлений личности, а выявление всей полноты душевного мира человека необходимо для того, чтобы трагедия была истинно художественной. «Тем-то и велик Шекспир, что его герои в самые жестокие, моменты своей жизни остаются людьми в полном смысле слова» (157).

В связи с этим встает вопрос о характере трагического героя. Принимая аристотелевское определение, что герой должен быть человеком средним, ни совершенно добродетельным, ни полностью порочным (см. 167), Аверкиев дополняет это положение моментами художественной типичности. Во-первых, характер должен быть таков, чтобы зрители легко поверили в его жизненную реальность. Во-вторых, он должен быть сообразен, то есть последователен в речах и поступках. В-третьих, характер должен быть выдержан, верен себе. При этом, правда, допускается возможность характеров колеблющихся; их нерешительность тоже типична для них, и они проявляют ее на протяжении действия.

К этим трем пунктам Аверкиев добавляет еще один, которому он придает особенно важное значение. Герой должен быть честен, его склонности должны быть честными. Трагический герой «может вследствие слабости, того или иного несовершенства или недостатка впасть в более или менее тяжкий грех, и тем навлечь на себя злосчастие, но грех этот не должен быть следствием порочности или подлости [...] Бесчестные склонности, ведущие к несчастью, сделают последнее заслуженным, а, как мы уже знаем, одно из условий для возбуждения истинно-трагического впечатления заключается именно в незаслуженности несчастья» (191). Честным, но не безупречным трагическим героем является, по мнению Аверкиева, Борис Годунов Пушкина. В его натуре нет цельности; Борис расколот между своим властолюбием и совестью, терзающейся совершённым преступлением. Страдания Бориса состоят в мучениях его совести. «Пусть пятно на ней завелось случайно (? — *А. А.),* пусть оно будет единым, но оно тут, несмываемое и вечно напоминающее о себе; оно бередится и нелюбовью народа, и лукавою клеветой, и тем сильнее, что служит как бы оправданием клеветы» (194).

Другой трагический образ, рассматриваемый Аверкиевым, — Дон Жуан Пушкина. В нем он видит героя, всецело преданного исканию совершенной любви, но именно исканиями убивающего

421

в себе способность глубоко чувствовать. Когда же, как ему кажется, он находит в Донне Анне воплощение своей мечты, кощунство, совершенное им по отношению к Командору, влечет за собой трагическую кару. Оставляя в стороне вопрос о доказательности характеристик Бориса и Дон Жуана (см. 193 — 200), подчеркнем, что Аверкиеву они представляются героями, которые, совершив тяжкие проступки, не погрязли в грехах, а наоборот, душевно очищались, и кара постигла их именно тогда, когда они в наибольшей степени освободились от того, что составляло их моральную вину. В отличие от этого, по определению Аверкиева, «трагедия о Макбете есть изображение в действии постепенного падения доблестной души» (200).

Борис Годунов и Дон Жуан, по-видимому, соответствуют аверкиевскому понятию внутренней честности героя. Я говорю по-видимому, потому что критик рассматривает их как людей, обладающих хорошими душевными задатками, которые не искажаются и не погибают в них, несмотря на их грехи и проступки. Можно ли сказать то же самое о Макбете? «Могут ли почесться незаслуженными его страдания и гибель, в час которой, сбросив с себя дьявольские путы, он снова становится прежним безмерно храбрым Макбетом?» (204). Ответ Аверкиева является диалектическим, учитывающим всю сложность образа шекспировского героя. «Как скоро мы станем обращать вящее внимание на внешние дела Макбета, на его злодеяния, ответ будет вполне отрицательный. Как скоро мы признаем, что злодейства Макбета есть следствие его падения, наваждения, временного порабощения его души адскими силами, а не плод развращенности и подлости, ответ получится иной; сам по себе, по натуре, Макбет честен, и его падение поэтому не может не возбудить сострадания. Его страдание и гибель заслужены, если видеть в нем только человека, каким он стал после падения, но не заслужены для человека, каким он был раньше, пока лучшее и человечное не было в нем забито» (204).

Стремление избежать прямолинейности моральных оценок в этой характеристике проявилось с выгодной стороны. Но на всех суждениях о трагических героях у Аверкиева сказывается стремление подогнать эти характеристики к классическому определению Аристотеля. Поэтому даже о Ричарде III он рассуждает как о герое, способном возбудить симпатию. В час гибели Ричард являет чудеса храбрости, он сражается до последнего мгновения. «Такая энергия, — пишет Аверкиев, — невольно подкупает в пользу Ричарда, и его гибель возбуждает в высокой степени филантропическое чувство. Трагическое впечатление усиливается при этом невольно мелькающею мыслью: «...какой великий человек был бы Ричард, будь его энергия направлена на доброе дело» (205). Все это рассуждение завершается правилом: «...в тех случаях, когда данное лицо по условиям характера будет лицом не вполне трагическим, возбуждаемое его

422

злосчастием филантропическое чувство тем ближе будет к состраданию (а с тем вместе и сама трагедия более совершенною), чем сильнее будет возможность представить, что тот же человек, при иных склонностях или при обуздании своих бесчестных склонностей, мог бы явить те или иные положительные доблести» (205). Аверкиев добавляет, что Скупой рыцарь и Сальери тоже возбуждают филантропические чувства.

Теоретические выкладки Аверкиева явились следствием эстетического догматизма. Он исходил из того, что трагедия непременно должна возбуждать сострадание, а раз это так, то «филантропическое чувство» поневоле приходится искать даже гам, где возникновение его на деле едва ли возможно. Что «Ричард III» доставляет некое удовлетворение как художественное произведение, едва ли можно подвергнуть сомнению. Но что эта пьеса есть трагедия в строгом смысле слова, трагедия, отвечающая аристотелевским критериям, с этим трудно согласиться. Аверкиев совершил чудовищную натяжку, ища «филантропическое чувство», которое должен возбуждать Ричард III. В данном случае особенно заметен недостаток историзма Аверкиева, применяющего «Поэтику» Аристотеля ко всем эпохам. Между тем драматургический строй шекспировской хроники не соответствует правилам, которые были выведены из опыта античной трагедии.

Догматизм Аверкиева проявляется также в том, как он пространно излагает проблему «очищения» и ее толкования Аристотелем и Лессингом. Весь этот отдел труда Аверкиева имеет в сущности академический (чтобы не сказать схоластический) характер.

Чтобы избавить читателя от необходимости обращаться к сочинениям Аверкиева, приведем пример: «...Непременным условием трагического мифа (то есть действия. — *А. А.)* является изображение страдания, некоторого зла болезненного и разрушительного, зрелище коего способно возбудить в нас страх и сострадание. Страсти или аффекты, вообще, могут проявляться в нас в своих крайностях, то есть страдать излишком или скудостью; то же надо повторить и о страхе и сострадании. Если бы трагедия возбуждала их крайности, она не имела бы никакого этического значения; она *должна* возбуждать их закономерно, то есть к предметам, поистине того заслуживающим. Таким возбуждением она очищает в нас названные аффекты именно тем, что исключает возможность возбуждения их крайностей» (258).

Если разбирать этот вопрос по существу, то надо было бы писать о нем целый трактат1. Здесь достаточно отметить, что воспитательное значение трагедии Аверкиев видит в воздейст-

1 О толкованиях катарсиса см. мою книгу «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга». М., 1967, стр. 46 — 55, 359 — 362.

423

вии на *чувства* зрителей и исключает идейное воздействие драмы; он рассматривает все лишь в нравственно-психологическом аспекте.

Рассмотрение взглядов Аверкиева на трагедию заключаем формулой, суммирующей все его рассуждения о природе этого вида драмы: «Трагедия есть подражание действию, возбуждающему в нас и страх, и сострадание. Отсюда следует, что действие трагедии должно быть болезненное и разрушительное, или, иными словами, что трагедия изображает переход людей от счастья к несчастию, вообще их страдания [...] Изображение страдания ведет к изображению человеческой личности, внутреннего Человека; оно связано с изображением высочайших проявлений человеческой доблести. Это в свою очередь обусловливает стремление трагедии к изображению лучших людей. Наконец, страдание, как непременная стихия трагического мифа, способствует строгому совокуплению действий в целое единое и нераздельное» (187).

КОМЕДИЯ

Перейдем теперь к тому отделу сочинения Аверкиева, который посвящен комедии. Начав с указания на скудость замечаний, оставленных Аристотелем по вопросу о комедии, автор отмечает вместе с тем, что к этому виду драмы приложимы общие правила композиции действия, драматизма, которые установлены в отношении трагедии. Характеры в комедии также подчиняются общим законам изображения людей в драме, о которых речь шла выше (жизненная реальность, последовательность и т. д.). Высказав предположение, что, может быть, герой комедии, в противоположность трагическому герою, должен быть бесчестен, Аверкиев тут же отвергает эту мысль. Герой комедии не обязательно плут, а если он и оказывается плутом, то должен быть не отвратительным, а смешным. Смех и составляет основу комедии. Истинное отличие комедии от трагедии, по Аверкиеву, состоит в следующем: «Трагедия изображает, или вернее стремится, изображать высокие деяния душевно высоких людей, а при том деяния, возбуждающие наше сострадание. Комедия же изображает, или вернее стремится, изображать пошлые деяния душевно-пошлых людей, и притом деяния, возбуждающие смех» (303). Таковы комедии Аристофана, Мольера и Гоголя. Опираясь на автора «Развязки Ревизора», Аверкиев объясняет нравственную природу смеха, возбуждаемого такими комедиями. «Смеясь в комедии, где героями являются пошлые или порочные люди, мы [...] выражаем свое нежелание походить на них, и тут-то именно наш смех бывает честным человеком, каким необходимо должен быть и смех автора, — ибо пошлый смех драматурга и в нас возбудит такой же» (305).

424

Однако сатирические комедии, изображающие людей, находящихся на низком нравственном уровне, составляют лишь одну разновидность. Наряду с ними есть еще два других типа комедии. Второй представлен комическими пьесами Шекспира. Их герои, как правило, люди не низшего нравственного уровня, а равные нам. Их поступки и речи вызывают смех, но смех иного рода. Нельзя сказать, что мы смеемся над теми, на кого не хотим походить. «Подобные комедии возбуждают скорее нашу сердечную веселость», «но смех в данном случае — сердечный веселый человек» (305). Такой смех тоже является честным, но не это нравственное качество играет здесь решающую роль, — «здесь высказывается или возбуждается в нас смехом нечто иное, именно откровенная сердечная чистота, — нечто весьма подобное честности, но не равное ей» (306).

Третий вид смеха возбуждают комедии, герои которых не только равны, но даже превосходят нормальных зрителей некоторыми душевными качествами, что, впрочем, не мешает им бывать подчас смешными. Эти герои, пишет Аверкиев, «могут превосходить нас умом или откровенным прямодушием, правдивостью; но в то же время, благодаря своей несдержанности или горячности, а равно и некоторому самомнению на счет своего превосходства над другими, они ставят себя в неловкое и смешное положение, и тем возбуждают наш смех или улыбку; вдобавок, эти лица своими остроумными сближениями, своими резкими суждениями, словом, известным складом своего понимания также возбуждают наш смех, являясь перед нами в образе сатириков... Таковы Альсест и Чацкий. Они заставляют нас смеяться сочувственным смехом; если мы порой и смеемся над их поступками, то также сочувственно [...] Их конечная судьба, насколько она рисуется в комедии, возбуждает в нас теплое участие к ним» (306 — 307).

Такой классификации комедий ранее не было ни у одного из русских авторов. Правда, и в этом Аверкиев не вполне самостоятелен, так как исходит из суждений Гоголя о разных видах смеха. Но, развивая мысли автора «Ревизора», Аверкиев создал свою теорию видов комедии, которой нельзя отказать в достоинствах.

Продолжая исследование жанра комедии, Аверкиев ищет некий общий принцип, который был бы подобен центральному мотиву трагедии — страданию. Он выдвигает положение, что есть одно обстоятельство, которое служит главным источником смеха. «Оно состоит в мнимом страдании преимущественно героя, но также и других комических лиц; в притязании на имя страдальца, а вместе с тем и на наше сострадание. Такое страдание, конечно, безболезненно; оно [...] мнимое, то есть составляет страдание только по себялюбивому мнению самого действующего, но вовсе не на глаза зрителей. Быть может, самая огромность себялюбивого притязания на возбуждение в нас од-

425

ного из самых благородных, самых человечных чувств, а именно сострадания, по своей чудовищности и заставляет нас неудержимо и бессознательно смеяться всякий раз, как мы его видим; для краткости мы станем называть его *лжестраданием»* (310 — 311). За этим следует длинный список комедий от «Облаков» Аристофана до «Женитьбы Бальзаминова».

Аверкиев считает, что не только комедии в целом, но и отдельные эпизоды в них имеют ту же основу смеха: «Когда смешон Оргон? разве не тогда, когда, например, сокрушается о здоровье Тартюфа? или сам Тартюф не в ту минуту, когда приходит в негодование при виде обнаженных плеч Дорины или страдает от похотливых вожделений? Конечно, Фамусов особенно возбуждает смех, когда бесится от слов Чацкого, или распекает Лизу, Софью и Чацкого, а венцом его лжестраданий служит ужас перед тем, что станет говорить княгиня Марья Алексевна. Хлестаков особенно комичен, когда страшится Городничего, или когда страдает от одновременной любви к Анне Андреевне и Марье Антоновне. Арган особенно смешон в сцене, когда, мучимый скупостью, упрекает сына за неосторожность вечным повторением фразы: «И за коим чертом его понесло на эту галеру?»» (312). Далее приведен еще ряд примеров подобного рода.

Действительно, Аверкиев уловил часто встречающийся в комедиях мотив мнимого страдания. Нельзя не отдать должного его наблюдательности как исследователя. Однако, признавая остроумие и меткость, с какою им был обнаружен этот комедийный мотив, нельзя вместе с тем не заметить, что, во-первых, не всегда лжестрадание вызывает смех и, что, главное, оно не может служить исчерпывающим определением причин смеха. В этом вопросе Аверкиеву не хватило последовательности. Смог же он показать, что единого типа комедий не существует. Не следовало ли из этого, что для каждого типа комедии возможен свой особый комический принцип, своя причина, возбуждающая смех?.

Недоработанность теории комического легче всего обнаруживается, когда Аверкиев характеризует Альсеста и Чацкого. Он справедливо оспаривает тех, кто склонен был видеть в Чацком трагического героя (см. стр. 319, примеч.). Он Аверкиев впадает в другую крайность и тщится превратить и того и другого в комические персонажи. Оба страдают излишним самомнением, и хотя речи их правдивы, а сами герои нравственно превосходят окружающих, все же они то и дело оказываются в смешном положении, даже тогда, когда возбуждают к себе сочувствие.

Пушкин тоже упрекал Грибоедова за непоследовательность поведения Чацкого, мечущего бисер перед московскими барами. Но, разумеется, Чацкий менее всего комический персонаж. Смех возбуждает не он, хотя и оказывается иногда в нелепых и от-

426

части смешных положениях. Роль Чацкого, в известной мере, трагикомедийна. Для него, как и для Альсеста, необходимы другие мерила и другие методы определения сущности их драматизма. Аверкиев ближе всего к истине, когда вспоминает о таких произведениях, как «Свои люди — сочтемся» и «Венецианский купец». «Хотя в них и обилен комический элемент и, быть может, первенствует даже в количественном отношении, тем не менее по конечной судьбе своих героев, Большова и Шейлока [эти пьесы] должны быть причислены к трагедиям» (320).

Мы уже отмечали, что Аверкиев сделал шаги в направлении нового понимания драмы, но ему помешала приверженность классическому делению драмы на два — и только два! — вида. «Комедия и трагедия суть два правильные, законные рода драматических произведений» (326). Попытки придать самостоятельность пьесам среднего рода несостоятельны. Даже понятие драмы как промежуточного вида между трагедией и комедией не может удовлетворить. На практике «перед вами либо недовершенная комедия, либо такая же трагедия, либо трагедия с благополучной развязкой...» (326). Аверкиев решительно несогласен с провозвестниками нового жанра. Недовершенные комедии и трагедии возникают из-за того, что автор «просто обладает недостаточным талантом или не умеет разобраться в своих симпатиях и антипатиях, не знает, над чем смеяться или над чем плакать...» (326 — 327).

Аверкиев против расширения содержания комедии: «Толкуют о бытовых комедиях, о комедиях политических, социальных, исторических, причем забывают, что комедия прежде всего должна быть комедией» (327). Нельзя возражать против того, чтобы в произведениях этого рода был подлинный комизм. Но разве Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и Островский не доказали широчайшие возможности жанра? Не вызывает возражения и утверждение: «...главенственная цель искусства — образное изображение человека и его *человеческих* свойств» (327). Но человеческое неотделимо от социального бытия, и историзм не мешал драматургам глубоко раскрывать личное.

СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА О ТРАКТАТЕ

Парадоксально то, что Аверкиев-критик подчас обнаруживал правильное понимание современной драмы, тогда как в теории он не опирался на нее в достаточной мере. Это было главной причиной того, что критика встретила трактат почти полным молчанием. Тогда «Русский вестник», где первоначально печатались главы, составившие книгу, посвятил две большие статьи подробному изложению ее. По странной иронии судьбы, орган консервативных почвенников сетовал на то, что де на Западе такая книга не прошла бы незамеченной. Хотя автор солидарен

427

с Аверкиевым, он допускает, что на Западе «многие, быть может, оспаривали бы теоретические положения г. Аверкиева...» 1.

Другой рецензент писал: «При бедности нашей литературы по теории словесности труд г. Аверкиева заслуживает особого внимания и педагога и всякого интересующегося вопросами словесного искусства»2. Этот отзыв был помещен в малочитаемом провинциальном издании.

Наиболее серьезный отклик на книгу принадлежал литературоведу А. И. Введенскому, который писал свой отзыв для Академии наук, обсуждавшей вопрос о присвоении Аверкиеву Пушкинской премии за его книгу. С первой страницы и до середины последней Введенский критикует все основные положения трактата. Он считает неправильным выводить теорию современной драмы из Аристотеля, потому что греческий мыслитель, «при всей своей поистине гениальной прозорливости, не мог предусмотреть будущих форм и содержания драматического творчества»3. Точно так же не безусловен уже и авторитет Лессинга.

Введенский оспаривает положение Аристотеля о том, что главное в драме — действие. Со времени Шекспира характер занял важнейшее место в драме. В отличие от Д. Аверкиева, мало осведомленного о западных эстетических теориях, А. Введенский уснащает свои возражения ссылками на «Технику драмы» Г. Фрейтага, «Шекспира» Г. Гервинуса, трактаты по эстетике Жан-Поля Рихтера и М. Карьера.

Определение трагедии, данное Аристотелем, уже не соответствует существу этого жанра в драме нового времени. Введенский напоминает концепции трагического у Шопенгауэра и Гегеля, отмечая, что, при всем различии взглядов этих мыслителей, их понимание трагического более отвечает современным требованиям.

Введенский считает полемику Аверкиева против классицизма XVII века архаической и бесплодной. Классицизм возник отнюдь не по произволу неразумных теоретиков, а отражал духовные потребности определенного времени. Для своей эпохи он был подлинным и прекрасным искусством. Иначе говоря, Введенский упрекает Аверкиева в отсутствии историзма.

Вывод критика: «...в труде г. Аверкиева есть органический недостаток, вытекший главнейшим образом из его преклонения перед Аристотелевско-Лессинговской теорией в узком смысле,

1 «Русский вестник», 1893, март. «Письма об искусстве». Подпись *Д. К-в* (Д. Коровяков). Продолжение в майском номере за тот же год.

2 Рецензия А. Ветухова в Сборнике Харьковского историко-филологического общества. 1893, т. 6, вып. 2, отд. 2, стр. 107

3 *А. И. Введенский.* О драме. Критическое рассуждение Д. В. Аверкиева. Из отчета о присуждении Пушкинских премий имп. Академии наук. СПб., 1893, стр. 4.

428

в ошибочном признании ее не подлежащею дальнейшей разработке»1.

Затем следовали полстраницы скупых комплиментов и неожиданное заключение: несмотря на недостатки, труд Аверкиева заслуживает Пушкинской премии, каковая и была присуждена императорской Академией наук! Книга, не получившая общественного признания, удостоилась официального одобрения.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ 70-х ГОДОВ

НОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ КРИТИКИ

Во второй половине 60-х годов началась переоценка творчества Островского в критике. Пожалуй, можно сказать, что начало ей положил Писарев, развенчавший представление о Катерине как светлом луче в «темном царстве». Вообще трезвость взгляда, проявленная им, постепенно стала оказывать влияние на критиков. Кроме того, важным фактором было то, что творчество Островского утратило прелесть новизны. Наконец, в общественной жизни и литературе возникли явления, привлекавшие всеобщее внимание, тогда как Островский не реагировал на них в своих пьесах, появлявшихся на сцене одна из другой.

Вот несколько отзывов, показывающих изменение тона критики и объясняющих причины ее охлаждения к Островскому. Анонимный рецензент из «Современной летописи» (1868, № 39) писал о пьесе «На всякого мудреца довольно простоты»: «Пьеса эта, совершенно выходя из круга обыкновенной литературной деятельности нашего драматурга, перенося нас в совершенно другую среду, нежели та, которую до сей минуты так неутомимо рисовало нам его художественное перо, не дает нам на этой новой почве той полноты впечатления, к которой привыкли мы в пиесах г. Островского; это, по мнению нашему, почти не комедия, это скорее сцены современной жизни, сцены художественно верные, написанные мастерскою опытною рукой, но сцены отрывочные, наскоро связанные между собой, и связанные местами не настолько крепко, чтобы составить одно стройное целое» (3, 105)2. А. Суворин, выступая под псевдонимом «Незнакомец», не отрицал за той же комедией некоторых достоинств, однако не преминул съязвить по адресу Островского: «Начав водевилем,

1 Там же, стр. 24.

2 *В. Зелинский.* Указ. соч., ч. 3.

429

он написал два с половиной акта комедии, потом снова заключил водевилем» (3, 117).

О «Горячем сердце» мы читаем в «Северной пчеле» (1869, *No* 5): «Несмотря на значительные достоинства комедии, она не имела успеха на нашей сцене; причина этому та, что в комедии и много недостатков. В ней много случайностей, сцен, вставленных в пьесу, видимо, для того только, чтобы довести интригу до конца; интрига не развивается непрерывно из хода событий, и автору для развязки понадобились и разбойники, и внешняя суета, и переодеванье» (3,185). Рецензент «Санкт-Петербургских новостей» (1869, № 33) дает примерно такое объяснение неуспеху пьесы: «Причина этому лежит, во-первых, в отсутствии внешней, технической отделки, в плохом ведении интриги, в эпизодичности многих сцен и, как следствие этого, растянутости комедии, и, во-вторых, в обидной несовременности сюжета...» (3, 188). Даже Е. Утин, чей вдумчивый разбор «На всякого мудреца...» приведен выше, резко отозвался о «Горячем сердце»: «Ничто [...] не может быть печальнее для автора, как повторение самого себя, ничто не может быть пагубнее для пьесы того, когда план, характеры, положения недостаточно продуманы и выработаны, когда для того, чтобы сделать развязку, автор, не находя ее готовою в самом сюжете, прибегает к натянутым положениям и сценам, лишенным всякой правдоподобности и естественности». После целого ряда замечательных и резких типов, выведенных Островским, характеры, изображенные в «Горячем сердце», «кажутся нам — одни только слабо набросанными образами, другие — лишенными силы, благодаря своей цельности и невыдержанности» («Вестник Европы», 1869, № 3; 3, 209 — 210).

«Бешеные деньги», «Лес», «Не все коту масленица», «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб», «Волки и овцы» также встретили холодный прием критиков, уверовавших, что Островский остановился в художественном развитии. Более того, некоторые критики задним числом пытались зачеркнуть вообще все то направление драматургии, которое определялось творчеством А. Н. Островского и Писемского. Показательна статья В. Авсеенко, в «Русском вестнике» (1874, № 10). Имея в виду не только Островского, но также «Горькую судьбину» Писемского, рецензент сокрушался по поводу того, что русская драма не следует западным образцам, не изображает образованного общества, а вместо этого «устремилась в мир замоскворецкого и апраксинского купечества, в мир странниц и свах, пьяных приказных, бурмистров, причетников, питерщиков. Задача комедии сузилась непостижимым образом до копирования пьяного или безграмотного жаргона, воспроизведения диких ухваток, грубых и оскорбительных для человеческого чувства типов и характеров. На сцене безраздельно воцарился жанр, не тот теплый веселый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене [...], а жанр грубый, нечистоплотный и отталкивающий. Некото-

430

рые писатели, как, например, г. Островский, внесли в эту литературу много таланта, сердца и юмора, но в общем театр наш пришел к крайнему понижению внутреннего уровня, и весьма скоро оказалось, что ему *нечего сказать* образованной части общества, что он и дела не имеет с этой частью общества» (4, 393, прим.).

Выпады подобного рода В. Авсеенко позволял себе неоднократно. Его статья вызвала возмущение Ф. М. Достоевского, который писал о пей в «Дневнике писателя» за 1876 год. «Итак, Островский понизил уровень сцены, Островский ничего не сказал «образованной» части общества! Стало быть, необразованное общество восхищалось Островским в театре и зачитывалось его произведениями? О да, образованное общество, видите ли, ездило тогда в Михайловский театр, где был тот «теплый, веселый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене». А Любим Торцов «груб, нечистоплотен». Про какое же это образованное общество говорит г. Авсеенко, любопытно бы узнать? Грязь не в Любиме Торцове: «он душою чист», а грязь именно, может быть, там, где царствует этот «теплый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене»»2. Достоевский справедливо отверг упреки Авсеенко, противопоставившего Островскому привозные пошлости.

Островского осуждали консервативные литераторы. Но и демократические критики были им недовольны.

Н. ШЕЛГУНОВ (Н. ЯЗЫКОВ)

Если в 60-е годы демократические критики видели в Островском передового писателя-реалиста, то в следующем десятилетии их последователи и продолжатели уже не удовлетворялись новыми произведениями Островского. Они считали их не отвечающими новым духовным и идейным потребностям общества.

Такими прогрессивными критиками были Н. Шелгунов и А. Скабичевский. Оба они осудили новые, да заодно и старые, пьесы Островского. Шелгунов опубликовал под псевдонимом Н. Языков статью «Бессилие творческой мысли» («Дело», 1875, №№ 2 и 4). Поводом для нее послужило издание восьмитомного собрания сочинений А. Островского (1874).

Обозрев предшествующие отзывы о произведениях драматурга, критик приходит к выводу, что сила его заключалась в мастерском изображении безобразия «домостроевской заскоруз-

1 Здесь и далее до конца главы статьи цит. по кн.: Н. Денисюк. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского, вып. 3 и 4. М., 1907.

2 *Ф.* *М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. 20. М., изд. «Просвещение», стр. 125.

431

лой семьи, никем до сих пор еще не выставленной так рельефно и типично. Но в этой типичности причина и того, что Островский, наконец, теряет свое обаяние и что за царившим некогда энтузиазмом наступает не только заметное охлаждение, но подчас слышится, что Островский надоел, что он однообразен, что вечно одна и та же нотка на одном и том же инструменте уже слишком утомляет. Потребность перемены почувствовалась, и время Островского кончилось» (4, 106). Начав с такого безапелляционного приговора со ссылкой на общее мнение, критик переходит затем к подробной аргументации, почему Островский перестал удовлетворять.

Первая причина, утверждает Шелгунов, «в мелкости руководящих идей того мира, который рисует Островский. И в самом деле, мышление героев и героинь Островского вращается в такой узенькой сфере, вся мораль Самсонов Силычей и Кит Китычей основана на таких микроскопических правилах, что даже изумляешься, откуда может явиться интерес драматических положений» (4, 107 — 108). Н. Шелгунов старается уверить, что он развивает мысли Добролюбова. Характеризуя «Свои люди — сочтемся», он писал: «Перед вами крошечный мирок человеческой ограниченности, лишенный всякого внутреннего, нравственного содержания, мир каких-то марионеток, которыми управляют внешние пружины и ниточки» (4, 109).

Это пример такой критической операции, от которой предостерегал уже Гоголь. Критик доказывает, что поскольку убоги интересы той среды, которую изображает писатель, то убого идейное содержание его произведения. Подходя с такой же меркой к «Ревизору», ловкий критик мог бы и его объявить пустым фарсом, что, впрочем, и пытались утверждать некоторые рецензенты николаевской эпохи. Не помня или нарочито забывая этот урок, Шелгунов писал об идейной бедности произведений Островского.

Даже язык персонажей Островского — достоинство которого никем до того не оспаривалось, — по мнению Н. Шелгунова, свидетельствует о бедности. Он уверяет, что язык Островского утратит все особенности при переводе на иностранный язык. «Высказанная общечеловеческим языком, она (речь персонажей. — *А. А.)* поразит вас именно своим ничтожеством; перед вами разоблачатся скудость и бедность мышления и вся немногосложность и ничтожность необыкновенно бедного и немногосложного диалектического процесса» (4, 110).

Н. Шелгунов подверг сомнению даже народность произведений Островского. «В том виде, как понималась у нас народность до сих пор, она всегда сводилась к чему-то очень своеобразно-бессознательному, к чему-то шевелящему смутное чувство, но никогда не восходящему к ясному сознанию и не формулированному рассудочным процессом» (4, 111). Народность такого рода связана с застывшим бытом, она свойственна людям,

432

находящимся на низком интеллектуальном уровне. Язык — мерило умственного развития. Но своеобразие его еще не может считаться существенным признаком народности. Своеобразие присуще и низкой ступени языковой культуры. Главная беда примитивного состояния — невосприимчивость к внешним влияниям и неспособность подняться на более высокий духовный уровень.

Н. Шелгунов аргументирует как откровенный «западник». Ему претит национальная замкнутость, любование народной самобытностью. «Чем человек развитее, тем в общих оттенках своих мыслей, своих чувств, своего поведения и всей жизни он ближе к известному интеллектуальному, среднему человеку, тем ему понятнее общее, мировое. Более развитому русскому понятен и француз, и немец, и англичанин, и американец, и чем он выше и богаче умственным содержанием, тем у него больше точек интеллектуального соприкосновения» (4, 112). Это не означает, однако, что люди высокого интеллектуального уровня, обладающие широким кругозором, лишены национального характера. Они остаются людьми своего народа и обладают чертами, обусловленными родной природой, климатом, языком и бытовыми традициями. Эта подлинная высокая народность предполагает сочетание национального своеобразия с мировой культурой. «На этой народности, профильтрованной и культурной, очищенной от всего задерживающего и прогрессивной, лежит всегда печать общечеловеческих культурных идей, а не исключительно внешняя своеобразность костюма, головных украшений и известной татуировки» (4, 112). Шелгунов повторяет положения, которые впервые были высказаны Белинским и Гоголем, но применяет их тенденциозно, обращая против настоящего народного писателя. Он пишет зло и бездоказательно. «Островский принадлежит к представителям той народности, на мировоззрении которой не лежит печати общих идей. Это мировоззрение традиционное, мировоззрение, так сказать, из себя и потому всегда мелкое, неясное, живущее больше бессознательным чувством, чем ясными мыслями. В изображаемом г. Островским мире чувств есть всегда что-то черноземно-аввакумовское, своеобразно-бытовое, лишенное психического интереса» (4, 114).

Что должно означать понятие «психического интереса»? По мнению Шелгунова, драматург рисует только типы, не углубляясь в душевную жизнь персонажей. Типами он называет героев Островского в том смысле, что они воплощают какую-то особенность, «нрав», но не общие свойства человеческой природы. Едва ли Шелгунов знал теорию «юморов» современника Шекспира Бена Джонсона, но его понятие о типе отражает именно такие же упрощенные представления. Для Шелгунова «тип» — не родовое понятие, а наоборот, некая индивидуальная, — пусть национально-самобытная, — но все же не общечеловеческая черта. Творчество Островского критик относит к некой «народной

433

художественности», которая, дескать, «дает только типы, но оно не дает никогда людей, и ему неизвестен общий средний человек; оно дает вам почувствовать своеобразную односторонность русской души, но не отражает душу вообще, с ее общечеловеческими, понятными всем процессами» (4, 114). Шелгунов противопоставляет этому драмы Шекспира и уверяет, что Добролюбов совершил ошибку, сопоставляя короля Лира и Большова, ввиду принципиальных различий между шекспировским изображением характеров и «типизацией» Островского, который, мол изображает характеры в самых общих чертах, крупными штрихами и, уделяя главное внимание тщательному воспроизведению быта со всеми мелочами, почти не оставляет места изображению душевной жизни.

Шелгунов находит логику в таком художественном методе. Островский изображает быт, устоявшийся веками. В нем «все стоит твердо на своих местах, все имеет строго выработанную физиономию, и даже трава и цветы не смеют расти там, где бы им хотелось. И подобная строгая определенность имеет полное, законное и логическое основание, ибо бытовое творчество фотографирует прежде всего застывший обычай, точный во всех его мелочах и подробностях, может быть когда-нибудь и имевших свой прогрессивный смысл, но затем утративших его по мере того, как застывшая форма вытеснила свое собственное содержание. И вот, именно для того, чтобы не поставить себя в затруднение при изображении этого содержания, бытовое творчество не отваживается внедряться в анализ психических процессов застывшего быта, рисует его внутреннее содержание такими крупными штрихами, что предоставляет каждому зрителю и читателю полнейший простор чувствовать героев по-своему, наделять их, так сказать, собственным душевным содержанием, пожалуй, даже чувствовать и понимать совсем не то, что они чувствуют и понимают. Бытовое творчество и не может поступать иначе, потому что оно имеет дело именно с теми душевными процессами, которые новейшая психология называет бессознательным или скрытым мышлением» (4, 115 — 116). Таким образом, Шелгунов строил вполне последовательную концепцию. И его, разумеется, не удовлетворяли ни поведение, ни речи героев Островского, — они недостаточно осознанны, критику хотелось бы от самих персонажей узнавать мотивы их действий.

Н. Шелгунов не мог отрицать, что Островский критически относится к «темному царству», но оговаривал, что критика эта недостаточная, ограниченная. «Патриархальностью веет от этой критики и морали, и в ней чувствуется устойчивость, боящаяся перемен, осторожная медленность и глубокая вера в присущую человеку непосредственную прирожденную добродетель и неошибающийся нравственный инстинкт» (4, 116). Отождествляя драматурга с изображаемой им средой, Шелгунов утверждает, что «бытовая критика», представителем которой является Ост-

434

ровский, «желая уничтожить дурное, [...] свято хранит свое хорошее и видит зло не в застывших формах жизни, а в утрате ими патриархально-нравственного содержания, переставшего отвечать форме» (4, 116). Тем самым Островский, — вопреки фактам и логике его развития, — попросту объявляется славянофилом. Как далеко ушел этот критик от Добролюбова, который видел в Островском предвестие добрых перемен! А пятнадцать лет спустя Н. Шелгунову тот же Островский представляется писателем, который сам погряз в «темном» своем царстве и не видит из него никакого выхода. Даже в изображении самодурства Шелгунов находит дефекты. Островский, мол, знает самодуров старой формации, разных Кит Китычей или Самсонов Силычей. А в жизни появился новый тип самодура «во фраке и цилиндре», деспот не по чувству, как прежние самодуры, а «деспот головной», «мучитель и инквизитор». У Островского критик находит только один «тип умственного деспота в цивилизованной форме» — Уланбекову. «Этот деспот в юбке живет по-европейски, говорит по-европейски, а думает и действует по-монгольски» (4, 122).

Н. Шелгунов упрекал драматурга за то, что он не изображает новый социальный тип, появившийся в жизни, в чем, может быть, и есть некий резон. Но делать из этого вывод, к которому приходит критик, несправедливо. Писатель не обязан изображать все, что видят другие. Но Шелгунов находит в отсутствии у Островского нового типа самодуров лишнее подтверждение интеллектуальной ограниченности писателя. «Его ум слишком односторонен; он силен только в области купеческого миросозерцания, когда метко скопированною речью и крупными штрихами, не вдаваясь в психологию и логику, Островский отражает то, что он преимущественно способен видеть. Затем, вне этой области, его отражающее зеркало становится тускло, душа воспринимает не ярко, а короткая мысль, способная остановиться на половине и не обнаруживающая никакой энергии идти дальше, не в состоянии идти до конца. Если бы рефлективная способность Островского была шире, она не могла бы удовлетвориться одним московско-купеческим бытом и попросилась бы непременно дальше. [...] Мы не требуем от г. Островского полного философского мировоззрения, мы не требуем от него больше того, что он дает и что может дать; но мы отмечаем факт его сил и приходим к заключению о необыкновенно односторонних средствах его ума, сильного только в одной области...» (4, 123 — 124).

Н. Шелгунов останавливается и на отдельных произведениях, но примеры служат ему лишь для того, чтобы подкрепить свои утверждения. Желая доказать полную неспособность Островского выйти за пределы избранного круга, критик разбирает образ Василькова в «Бешеных деньгах». Этот персонаж, по мнению Шелгунова, результат чисто механической операции писателя. Он взял образ Большова и перевернул его вверх ногами. Там,

435

где Большов сердечен, Васильков холоден; старый делец жил бессознательно, новый трезво рассудителен и т. д. И хотя он как будто бы честен. Васильков все же «посадил свою душу в свой собственный бумажник и дальше этого бумажника не позволяет ей выйти никуда» (4, 163). Почему важен для Шелгунова образ Василькова? Он видит в нем подтверждение неспособности Островского изобразить новые социальные типы, рожденные в России буржуазным прогрессом. «...Новое европейское начало, вошедшее в Россию клином, создало в ней иные стремления, иные понятия, иные задачи и иные характеры. Г. Островский заметил и эту новую Россию, и кроме Бальзаминовых, принадлежащих в сущности к старому типу земских ярыжек, попытался дать людей иного, европейски-буржуазного типа» (4, 159 — 160). Образ Василькова, как считает Шелгунов, свидетельствует о том, что, заметив этот новый тип, Островский не сумел дать жизненное изображение его. Будем справедливы, Шелгунов не идеализирует дельцов нового типа, но вполне основательно заявляет, что весь психический склад их иной; они уже не мерят жизнь рамками семьи, для них существует весь широкий мир. Старые семейные устои для буржуа нового типа уже не имеют того значения, какое они имели для людей типа Большова. Понять новую буржуазию Островскому, как считает Шелгунов, не по силам: «Мы думаем, судя по новым пьесам г. Островского, что ему даже и неизвестны все новые типы тех новых людей, которых вызвала и создала в России европейская культура. Мир этот миновал его, потому что он посвятил все свои силы изучению мира предыдущего, и вот почему так бесцветны, односторонни и слабы все действующие лица новых пьес г. Островского» (4, 167).

А.СКАБИЧЕВСКИЙ

С пространной статьей «Особенности русской комедии» доказывавшей, что Островский отстал от века, выступил в «Отечественных записках» (1875, № 1 и 2) А. Скабичевский — новое критическое светило, всходившее тогда на журнальном горизонте. Несмотря на всеобщее признание, заявлял он, подлинного понимания и оценки Островского-художника в критике не было. Правда, Добролюбов своими статьями надолго определил понимание Островского как бытописателя «темного царства», и этим примирил «западников» с драматургом, а с другой стороны, своей трактовкой среды, изображенной Островским, несколько охладил восторги славянофилов. Но, пишет А. Скабичевский, Добролюбов был не столько критиком, сколько публицистом. Его метод — «реальная критика, но не произведений автора, а фактов действительности, отраженных в произведениях...» (4,

436

173). Скабичевский считал критику Добролюбова исключительно публицистической. Для такой критики важно установить, соответствует ли картина, созданная писателем, действительности. «Для публициста, — пишет А. Скабичевский, — подобный метод весьма удобен, потому что дает ему возможность, сказавши два-три слова одобрительных или неодобрительных о писателе, затем без оглядки приступить к главной цели своего труда, к анализу фактов действительности, отразившихся в произведении» (4, 173). (В главе о Добролюбове было показано, насколько несправедливо подобное мнение о статьях, посвященных анализу «темного царства» в изображении Островского, стр. 218 — 224).

Утверждая, что публицистическая критика останавливалась именно там, где должно бы начинаться собственно критическое исследование, Скабичевский обещал показать, как нужно анализировать произведения литературы. «Реальную критику» Добролюбова Скабичевский считал недостаточной, потому что она, мол, ограничивается только выяснением, насколько верны образы действительности, созданные художником, и, исходя из этого, определяет, существенны они или несущественны. Для «истинно реального критика», каким считает себя Скабичевский, «предмет первой важности — определить, во-первых, почему автор изобразил такие образы жизни, а не какие-либо другие, что вызвало его к творчеству, какие, наконец, общие причины, лежащие во всем строе жизни, или частные, зависящие от индивидуальности автора, способствовали или препятствовали истинности и существенности образов его произведений» (4, 173 — 174).

Скабичевский писал, что Добролюбов «оставил нерешенными многие вопросы, связанные с творчеством Островского, и хотя он верно охарактеризовал некоторые особенности, однако недостаточно исследовал комедии Островского в целом. Главным недостатком критики Добролюбова Скабичевский считает то, что он рассматривает творчество Островского изолированно от остальной русской комедиографии, не выясняет, сам ли Островский создал тот тип пьесы, который стал преобладающим в его творчестве, что нового внес он по сравнению с комедиями прошлых эпох и что общего между ним и писателями конца XVIII и первой половины XIX века?

Скабичевский, предлагая рассматривать драматургию Островского в перспективе развития русской комедии, вносит в исследование принцип историзма. Это было несомненно положительным фактором. Но каковы были результаты применения этого метода? Обогатили ли они наше понимание творчества драматурга и привели ли к более правильной или более глубокой точке зрения, чем та, которую за пятнадцать лет до того предложил Добролюбов?

Скабичевский начинает с общих рассуждений о судьбах трагедии и комедии в русской литературе. Веселые зрелища несомненно притягательнее печальных, но трагедии, по мнению кри-

437

тика, оказываются долговечнее комедий. К тому же они «удобоподвижней» и легче переходят от одного народа к другому. Есть народы, не обладающие собственными трагедиями и вполне довольствующиеся произведениями трагического искусства других стран. Комедия не имеет столь всеобщего значения. Даже классические комедии теряют при переводе на другой язык. Посредственная отечественная комедия скорее находит публику, чем переводная комедия, принадлежащая перу великого художника. Трагедии Шекспира имеют общечеловеческое значение. Но если в одном театре играют «Скупого» Мольера, а в другом «Ревизора» или «Свои люди сочтемся», то русский зритель предпочтет свои национальные комедии.

Причина этого в природе смеха. «Если нет предмета в мире, который был бы застрахован от смеха, зато нет и такого предмета, который был бы безусловно смешон со всех сторон для всех и каждого и во всякое время» (4, 182). Насколько горе и страдание являются общечеловеческими, настолько же веселье и смех зависят от самых различных условий, чрезвычайно подвижных и изменчивых. «...Не только у каждого века, у каждого народа, но даже и у каждого слоя общества свои особенные предметы, наиболее возбуждающие смех. В самом деле, над чем от души будет хохотать мужик, барин, может быть, и не улыбнется, и наоборот. Область смеха имеет в этом отношении совершенно характер калейдоскопа: малейший поворот, ничтожное изменение точки зрения — и смешной предмет перестает вдруг казаться смешным, сфера смеха наполняется новыми предметами, которые не далее как час тому назад возбуждали удивление, уважение и всякие другие чувства, ничего общего не имеющие со смехом» (4, 184). Мысли Скабичевского находят историческое подтверждение. У каждого народа есть свои комедии, хотя далеко не каждый народ может похвалиться значительностью своих трагедий. В России самобытная комедия появилась раньше трагедии. Только Пушкин и Лермонтов создали значительные трагические произведения. Скабичевский считает, что все, возникшее до и после них, можно не принимать в расчет. Зато: «в нашей литературе комедия раньше всех других отраслей поэзии успела встать на народную почву» (4, 185). «Правда, не особенно обильный репертуар успела подарить комической сцене эта самобытная русская комедия до начала литературной деятельности г. Островского; немногими пьесами может она похвалиться в продолжение своего первого 80-летнего периода от 1764 года и до 1847 года; но зато немногое, что подарила русская комедия сцене, является драгоценными перлами» (4, 187 — 188). Скабичевский называет три имени: Фонвизин. Грибоедов, Гоголь.

Переходя к анализу своеобразия русской комедии, А. Скабичевский устанавливает два основных критерия: «...особенность каждой школы комедии обусловливается двумя элементами: со-

438

держанием, т. е. тем, что находят нужным Осмеивать Писатели данной школы, и во-вторых, точкой зрения, с которой осмеиваются предметы, подлежащие сатире» (4, 188). Хотя на первый взгляд комедии Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и Островского имеют мало общего, Скабичевский находит в них и общие черты содержания и одинаковое отношение авторов к предмету изображения.

«Первое, что вас поражает в русской комедии, это та непроходимая пропасть, которая лежит между автором и выводимыми им на сцену действующими лицами. [...] Здесь представляются перед вами два мира, не имеющие ничего общего между собою, никаких точек соприкосновения; у обоих этих миров иные идеалы, иные верования, иные совсем интересы. Это словно люди различных рас и частей света, каким-то чудом столкнувшиеся вместе. Вы подумайте, только, что может быть общего между Фонвизиным и Простаковыми, Скотининым, Бригадиром, между Грибоедовым и Фамусовым, Молчалиным, Скалозубом, между Гоголем и Сквозником-Дмухановским, Земляникою, Хлестаковым...» (4, 189 — 190). Это различие, замечает далее Скабичевский, проявляется особенно резко, когда авторы вводят в действие героя, более или менее близкого им самим. Пропасть между ними совершенно непроходимая.

Сравнивая комедии западных авторов с русскими, критик находит, что у первых конфликт между идеальными и порочными персонажами приобретает характер острой борьбы, приводящей к исходу, в котором одно из начал одерживает победу. Имея в виду, в первую очередь, Мольера и всю школу комедии нравов, Скабичевский замечает, что там происходит своего рода взаимодействие; при этом люди порочные в результате столкновения с порядочными людьми либо раскаиваются и приходят на путь добродетели, либо еще более укореняются в зле. Что же касается лиц добродетельных, они либо оказываются жертвами злодеев, либо одерживают над ними полную победу.

А как обстоит дело в русской комедии? Здесь отношения между пороком и добродетелью совершенно иные. Персонажи, которые воплощают противоположные нравственные понятия, «встречаются между собою совершенно так же, как бы встретились китаец и патагонец, никогда и не помышлявшие о существовании друг друга до взаимной встречи. Добродетельный герой сообщает порочному все свои идеальные воззрения, вполне уверенный, что перед ним такой же добродетельный человек, который все эти воззрения разделяет; порочный, в свою очередь, тотчас же выкладывает всю свою грязь и тоже является убежденным, что перед ним человек с такими же воззрениями на жизнь и интересами, и, конечно, не иначе как с сочувствием должен отнестись к его словам. И оба продолжают, таким образом, беседу, не замечая, что они говорят на совершенно различных языках, о различ-

439

ных предметах, не понимая друг друга» (4, 191 — 192). Продолжая свои остроумные наблюдения над композицией действия русских комедий, Скабичевский отмечает, что даже тогда, когда порочные персонажи обнаруживают несоответствие между ними и людьми добродетельными, они не обрушиваются на них, как на закоренелых врагов, ибо убеждены в непреложности истин, определяющих их поведение в жизни. Если добродетельный герой при этом не вмешивается в их дела, то его и не трогают, предоставляя ему чудить. Когда же добродетельный герой начинает осуждать их пороки, они оспаривают его мнения указанием на практичность своей морали, они даже смеются над его непонятливостью, начинают презирать его, а то и вовсе объявляют сумасшедшим. У Фонвизина пропасть между двумя лагерями не столь разительна, как у Грибоедова. В «Горе от ума» конфликт достигает наибольшей остроты. Но и там взаимодействия между людьми с различными нравственными понятиями нет. Круг Фамусова не в состоянии понять Чацкого, а тот не может пробить пути ни к умам, ни к сердцам людей этой среды.

Мир пороков, осуждаемых автором, имеет свою характерную черту. Для большинства людей, принадлежащих этому миру, закон не писан. «Вы видите людей, в которых сознание таких вещей, как общественная польза, гражданский долг и честь, по-видимому, еще и не зарождались» (4, 196 — 197). Единственным мерилом человеческого достоинства в этой среде является богатство и знатность. «Общественное уважение, каким пользуется человек, является распределенным в иерархическом порядке по числу доходов... Кто стоит повыше, перед тем кланяются и пресмыкаются, а кто пониже, к тому выказывают высокомерное пренебрежение, — и все это производится открыто, с грубой беззастенчивостью» (4, 197).

Казалось бы, что при отсутствии гражданских начал в жизни страны нравственные устои должны были бы являться в семье. Но и там их нет, ибо уже с самого начала семья строится на насилии. На детей смотрят как на товар, который надо сбыть с рук или прибрать к рукам. Таким образом, нравственных начал нет ни в обществе, ни в личных отношениях.

Скабичевский предваряет свою оценку творчества Островского суммарной характеристикой русской комедии: «...Русская комедия не есть ни комедия характеров, ни комедия интриги, ни политическая, ни психологическая.

Она имеет дело с обличением целой культуры в ее совокупности. Культура эта является постоянно чем-то совершенно посторонним по отношению к авторам комедий, не имея с ними ничего общего ни в идеалах, ни в интересах жизни, и авторы, знакомящие нас с бытом чуждой им культуры, являются перед нами словно художниками-этнографами. В этом отношении русскую комедию можно было бы назвать культурно-этнографическою.

Выдающимися чертами осмеиваемой культуры являются в

440

русской комедии — полное отсутствие чувства гражданского долга, общественных интересов в людях этой культуры, отсутствие гуманности и человеческого достоинства, бесчеловечный деспотизм и грубость семейных нравов, глубокое невежество и отвращение к знаниям, соединенное с безотчетным ужасом перед книгами; с другой стороны, слепая, бессмысленная подражательность всему иностранному, ограничивающаяся одними внешними формами, и к тому же подражание неумелое, искажающее эти самые формы до абсурда; наконец, беззастенчиво-циническая и, вместе с тем, наивно-простодушная откровенность людей этой культуры во всех проявлениях своей пошлости и нравственной грязи. Выставляя все подобные черты быта осмеиваемой культуры, русская комедия, очевидно, имеет дело не с растленным обществом, в котором были бы уже выработаны и успели войти в общее сознание какие-либо общечеловеческие высшие идеалы, общественные или семейные, но которое, драпируясь в эти идеалы, представляло бы мрачное падение нравов; напротив того, все стрелы русской комедии направлены на грубость и дикость нравов общества, которое оказывается и не подозревающим о существовании каких бы то ни было идеалов общественных и семейных. Одним словом, наша комедия есть сатира варварства, в истинном и буквальном смысле этого слова» (4, 199).

Критик характеризует не только комедию, но и общество, породившее подобное искусство. Он делает это с подлинным блеском. А. Скабичевский развивает положения, встречавшиеся уже в критике 30-х годов. Однако П. Вяземский и В. Андросов не могли говорить впрямую о главном — о крепостном праве. А. Скабичевский пишет пятнадцать лет спустя после 1861 года и все же он тоже не назвал корень всех зол дореформенной России. Это было не случайным, умолчание связано со всей его концепцией.

Вторая часть критических рассуждений А. Скабичевского посвящена определению той точки зрения, с которой писатели изображали русскую действительность в комедиях.

Гоголь утверждал, что он судит о российской действительности с точки зрения идеала, то есть высших общественно-нравственных норм. Но он не уточнил своих социально-политических позиций. Белинский считал, что картина русской жизни, нарисованная Гоголем, требует самого решительного отрицания всего самодержавно-крепостнического строя. Критики революционно-демократического лагеря считали, что всякое обличение самодержавия и крепостничества является по сути революционным. Это сказалось и в том, как Добролюбов трактовал «Грозу» Островского.

В противовес революционным демократам славянофилы, а также Ап. Григорьев, полагали, что в основе лучших произведений русской драмы лежит идея вековечной народной жизни, идеальные формы которой дают основание отвергать пороки нынешней цивилизации. Наконец, эстетическая критика настаивала,

441

что художник должен быть вне «партийных» интересов, чтобы наиболее объективно изобразить действительность. А. Скабичевский утверждал: «Во всех русских комедиях мы видим одну и ту же точку зрения, которую можно определить только одним термином, именно: назвав ее точкой зрения *«просвещенно-гуманною»,* [...] В самом деле, перечтите тщательно весь небольшой репертуар русской комедии и вы убедитесь, что единственного, чего только добиваются авторы русской комедии, это — чтобы русские люди были гуманны и стремились к просвещению. Подобная точка зрения особенно ясно представляется нам в добродетельных героях комедий. Вглядываясь во все эти личности (Стародумы, Правдины, Чацкие и пр.), мы видим, что они вовсе не новаторы в каком бы то ни было отношении: они вполне, чужды критического отношения к существующим формам жизни, общественным или семейным, и желания каких-либо иных форм» (4, 200).

Фонвизин был действительно прежде всего просветителем, но нельзя согласиться с тем, что он был «чужд критического отношения к формам жизни» в крепостнической России XVIII века. А к «Горе от ума» характеристика А. Скабичевского уже совсем не подходит. Вся пьеса проникнута именно критическим отношением к господствующему классу крепостнической России, и нельзя никак свести смысл «Горе от ума» к утверждению гуманности и просвещения как невозможно свести к этому «Ревизора».

История русской драмы не подтверждает положений А. Скабичевского об исключительно просветительском характере русской комедии. Критику угодно было увидеть и нарисовать ее такой. Он даже утверждал, что и цензурные ограничения будто бы не играли никакой роли. «Мне кажется, — писал Скабичевский, — что, если бы сатиру нашу (до конца пятидесятых годов) освободили совсем от всяких стесняющих условий, предоставили ей безусловную свободу слова, она, может быть, была бы резче, касалась бы иногда таких кругов общества и лиц, каких она не могла касаться при данных условиях, но характер ее все-таки оставался бы тот же самый...» (4, 201). Критик противоречит самому себе. В начале статьи он утверждал, что о литературе надо судить, не изолируя ее от реальных условий, но затем приходит к более чем странному утверждению, доказывая, что, освобожденная от цензурных стеснений, русская сатира только расширила бы несколько круг своей тематики, не изменив общего направления.

Более того, Скабичевский всерьез уверял, будто русская сатира вообще критиковала то, что самим правительством уже до того было осуждено: «...ошибаются те, которые полагают, будто сатира наша раньше правительства предусматривала различные злоупотребления, но не осмеливалась о них заикнуться, пока само правительство не предпринимало мер против них и не развязывало, таким образом, уст. Дело было совсем наоборот: правительство своими реформами веяло на сатиру, наводя ее на мысль

442

преследовать те, а не какие-нибудь другие явления жизни» (4, 201 — 202). Какая трогательная картина единения власти и передовой литературы, причем инициатива в борьбе с социальным злом, оказывается, исходила от правительства, а писатели занимались особым делом, преследовали свою цель, находившуюся вне пределов политической сферы. «...У нашей сатиры была своя специальная цель, которую она и преследовала с неутомимой ревностью; цель эта сама по себе не заключала никаких реформаторских побуждений и ограничивалась бичеванием варварства сточки зрения просвещенной гуманности» (4, 202). Скабичевский считает, что реформаторская миссия государства была осуществлена Петром I, который повел борьбу против отживших форм русской жизни и государственности. Дело Петра продолжила Екатерина II. Русские писатели, по мнению Скабичевского, были популяризаторами реформ просвещенных монархов. В их творчестве обнаруживалось противостояние двух культур, двух жизненных укладов — старых русских допетровских обычаев и новой, принесенной с Запада культуры. «Таким путем, — считает Скабичевский, — и создалась русская комедия с своим изображением двух, не имеющих ничего общего культур, со своим обличением варварства с гуманно-просвещенной точки зрения» (4, 205).

Писатели времен Екатерины II действительно прославляли императрицу. Можно найти и свидетельства того, что их сатира поощрялась свыше, когда она не задевала основ. Но уже Добролюбов показал в статье «Русская сатира в век Екатерины» (1859), что «было бы величайшим заблуждением думать, на основании возгласов тогдашних литераторов, будто при Екатерине можно было безнаказанно говорить и писать все, что бы ни пришло на ум. Напротив, императрица очень зорко следила за тем, чтобы в обществе и в народе не рассеивались понятия и слухи, несообразные с ее намерениями относительно устройства и управления государством»1. В статье Добролюбова приводится обширная документация, ясно показывающая, как власть ограничивала сатиру. Скабичевский, излагая историю русской комедии, игнорирует факты, известные уже за пятнадцать лет до того, как была написана его статья «Особенности русской комедии».

В 40-е годы в русской литературе произошел поворот, ознаменованный творчеством Гоголя, — вопреки классицистским и романтическим традициям, утвердился реализм нового типа.

«Западник» А. Скабичевский, характеризуя развитие России первой половины XIX века, отмечает рост элементов западной цивилизации, подразумевая под этим буржуазный прогресс. Все более глубокое проникновение западной цивилизации привело к тому, что пропасть между старыми, допетровскими нравами, еще сохранявшимися в России, и новыми формами жизни стала расширяться. Более того, «под влиянием всеобщего застоя и реакции

1 *Н. Добролюбов.* Соч. в трех томах, т. II, стр. 326.

443

эти нравы допетровской культуры успели дойти до последней степени разложения» и в связи с этим «литература, наконец, слилась в одной цели — в обличении этой разложившейся отжившей культуры, и при дружном натиске всей литературы и комедия получила такое широкое и энергическое развитие, какого она до того времени не представляла» (4, 207).

Островский, по мнению Скабичевского, является продолжателем именно этой линии развития русской комедии. Однако своих предшественников он превосходит в двух отношениях. Прежде всего — в количественном. В то время, как они ограничивались единичными произведениями — во всяком случае, не больше трех, — Островский создал более двух десятков реалистических бытовых пьес, не считая исторических драм. Что же касается качественной стороны, то «все те черты отжившей допетровской культуры, которые в комедиях предшественников г. Островского затрагиваются в отдельности, по частям, иногда даже мельком и мимоходом, в комедиях г. Островского являются сгруппированными в целые картины, как в оптические фокусы, и вместе с тем представляются с такой дагерротипной резкостью и полнотой, что только в комедиях г. Островского уясняется перед вами вполне все культурно-историческое значение этих черт» (4,207 —

208). Помогло Островскому в особенности то, что он избрал для изображения отжившей допетровской культуры ту среду, в которой вплоть до середины XIX века в наибольшей степени сохранились черты старого быта, не подвергавшегося влиянию западной цивилизации. Островский первым стал изображать эту среду. По мнению Скабичевского, он не внес существенных изменений в драматургию. «Заслуга его заключается только в том, что он довел до высшего развития и выражения ту самую школу комедии, которая существовала уже и до него, развил ее, с одной стороны, количественно своей авторскою плодовитостью, развил ее, с другой стороны, и качественно, переставивши сцену ее на более выгодное поле, для наиболее дагерротипного, резкого и полного изображения тех черт быта, осмеянием которых она занималась со времени Фонвизина» (4, 209).

Черты, присущие его предшественникам, Островский развил и представил в крайнем выражении. Скабичевский считал типичной чертой русской комедии различие, даже противоположность нравственных понятий у автора и действующих лиц. «В комедиях г. Островского пропасть, отделяющая автора от действующих лиц, представляется нам еще глубже и непроходимее» (4, 209). Фонвизин, Грибоедов, Гоголь изображали дворянское общество, к которому сами принадлежали. Островский не принадлежит купечеству. В его пьесах изображен «слой совершенно иной, совершенно чуждый автору по всем своим отношениям в жизни, занятиям, интересам, и автор, изображая этот слой, относится к нему совершенно словно к какой-то иной народности» (4, 209). Островский, в изображении Скабичевского, выглядит пи-

444

сателем «культурно-этнографическим», его пьесы, считает критик, утрачивают из-за этого общественно-нравственные цели и представляются зрителю просто картинами чуждого быта, наподобие обыкновенных этнографических очерков.

Другой чертой русских комедий всегда было то, что герой, являвшийся в большей или меньшей степени выразителем положительных начал, близких самому автору, был отделен непроходимой стеной от обычных представителей своей среды. То же самое находит Скабичевский у Островского. В качестве примеров критик приводит разговор Жадова с Вышневским и Жадова с Белогубовым в «Доходном месте», а также встречу Кулигина с Диким в «Грозе». Это люди разных миров, неспособные понять друг друга.

Отсутствие чувства законности, гражданственности, понятий о чести, присущее «доостровской комедии» (выражение Скабичевского), «доходит до истинной чудовищности» (4, 214) в комедиях Островского. Не менее ужасающим является семейный быт, изображенный Островским, и страшное невежество купеческой среды. Наконец, у Островского можно в большом количестве встретить случаи признания самими порочными людьми своего нравственного уродства.

Островский не только довел до высшего развития особенности старой комедии, но «вполне и всесторонне исчерпал все содержание своей школы» (4, 225). Как и другие представители ее, он осмеивал изображаемую им среду с гуманной точки зрения.

После этого Скабичевский задает вопрос, насколько же комедии Островского соответствуют современной действительности, и приходит к отрицательным выводам. Жизнь породила новые формы деспотизма, и старая комедия уже не в состоянии осветить их. Это доказывает комедия «Бешеные деньги», которая, по мнению критика, является неудачной попыткой изобразить новый тип капиталиста. Образ Василькова представляется ему не соответствующим новым типам реальной жизни, и «новые» люди выглядят сколком с людей «темного царства». Заключительные аргументы А. Скабичевского неожиданны, — он апеллирует к нравственным чувствам читателей, осуждая Василькова. К подобным методам прибегали и противники Фонвизина, Гоголя, Грибоедова...

Глубина мысли, проявленная критиком в характеристике критических мотивов (но не в определении позиции авторов) русской комедии, к сожалению, отсутствует в его оценке Островского. По-видимому, Скабичевский впоследствии понял несправедливость своих суждений. Он не включил статью в собрание своих сочинений и в новых работах написал об Островском иначе (см. дальше, стр. 467 — 475).

445

В. ЧУЙКО

Статьи Шелгунова и Скабичевского не могли пройти незамеченными, так как претендовали на то, чтобы выражать мнение передовой общественной мысли. С ними отчасти согласился анонимный автор «Биржевых ведомостей» (1875, № 70). Он признал, что литература нуждается в обновлении; в, статьях двух авторов он увидел «новый скептицизм относительно нашей литературы и общее недовольство ею, происходящее не от чего иного, как от желания для нее более широкого поприща и лучшего будущего, а с другой стороны, подобный скептицизм вызывается потребностью и предчувствием близкого литературного переворота...» (4, 270). Но в остальном он оспаривал Шелгунова и Скабичевского, указывал на отсутствие логики в статье первого и на противоречия в статье второго.

Возражая против положения об устарелости Островского, неизвестный автор писал, что новая литература выражает «крайнюю придавленность вполне сырою действительностью, доводящую их (новых писателей. — *А. А.)* до полной фотографичности. Если у старых писателей сюжеты являются бедны и однообразны, то у молодых замечается, по большей части, полное отсутствие сюжетов; большинство их дальше очерков не идет. При этом замечается какая-то странная боязнь мало-мальски широкого обобщения...» (4, 269). В отличие от них у Островского есть обобщения, воплощенные в живые образы персонажей. Те недостатки, которые можно обнаружить в творчестве Островского, присущи всей литературе. Возникла потребность в новом, и стремление публики справедливо. Не Островского следует винить, если литература ограничена. «...Один ли Островский смотрит в угол и отличается низменным полетом художественного творчества и сжатостью мысли ? Не замечаете ли вы, что у каждого русского писателя есть свой маленький уголочек, в котором он топчется весь свой век?» (4, 267).

Рецензент писал, что неверно отрицать у Островского широту образов, глубину содержания, общечеловечность. Применяя критерии Шелгунова, нетрудно доказать, что и Тургенев писатель узкий, так как изображает преимущественно дворянскую среду. Образы, созданные Островским, принадлежат к более широкому кругу русского общества, и критик признается, что находит «гораздо более родственных черт с собою во многих образах Островского» (4, 268).

Полемическая статья «Биржевых ведомостей» не содержала, однако, достаточно развернутой аргументации. Обстоятельный ответ критикам Островского дал В. В. Чуйко в статье, напечатанной в «Голосе» (1875, № 86). Он опровергает мнение Шелгунова, будто вся сила произведений Островского в своеобразном языке персонажей, колоритность которого утрачивается при переводе и вместе с этим будто бы исчезает и значительность содержа-

446

ния. Мнение о том, что мысли персонажей, высказанные «общечеловеческим» языком, сразу обнаружат свою ничтожность, критик опровергает ссылкой на французский перевод «Грозы», заслужившей одобрительный отзыв авторитетного французского критика Ф. Сарсэ.

В. Чуйко показывает всю шаткость концепций «народной художественности», как она мыслится Шелгунову. Напомним, что Шелгунов утверждал, будто народность искусства Островского заключается лишь в изображении элементарных психических процессов. В опровержение такого мнения Чуйко ссылается на образы Катерины в «Грозе» и воспитанницы Уланбековой, Нади. Утверждение Шелгунова, что разработка «некультивированноп народности» свидетельствует об ограниченности писателя, Чуйко отвергает, ссылаясь на Диккенса и Теккерея, которые тоже разрабатывали застывшую «некультивированную народность», то есть консервативные нравы англичан. Шелгунов считал, что изображение бытовых подробностей препятствует тонкости психологического рисунка, что одно исключает другое. На это Чуйко отвечает напоминанием, что Стендаль и Мериме сочетали подробные реалистические описания быта и обычаев с тщательной разработкой психологии своих персонажей.

Особенно важное принципиальное значение имело утверждение Шелгунова, будто отжило свое время изображение типов и что их следует заменить изображением «среднего человека». Отметин неопределенность самого понятия «среднего человека», для которого нет никаких убедительных критериев, ибо нельзя уподобить людей математическим явлениям, Чуйко пишет: «Искусство имеет дело не с обобщением жизни, а с самой жизнью; его обязанность — рисовать живых людей, а не искусственно создавать каких-то средних людей, которых не встретишь ни в России, ни во Франции, ни в Англии. Мы имеем право ставить искусству только одно требование: оно должно быть конкретно, должно отражать жизнь во всей ее сложности, во всем ее разнообразии, оно должно быть носителем идей и чувств своего времени» (4, 277).

А. Скабичевский противопоставил понятия типа и характера; по его определению, тип выражает черты, общие для многих людей, а характер — индивидуальные особенности человека; типы, считал он, отжили свой век, пришло время изображать только индивидуальности. Чуйко резко обличает неправомерность этой теоретической классификации, предполагающей, что чем образованнее общество, тем больше в нем характеров, а чем оно менее культивировано, тем больше в нем типов. Чуйко замечает, что Скабичевский, «очевидно, вовсе не знаком, например, с тем же Бальзаком, которого слава заключается в типе буржуа, журналиста, ремесленника, мелкого чиновника, публичной женщины, светской дамы; он не знает, что Скапен Мольера и Фигаро Бомарше — типы; он забыл, что у Диккенса и Теккерея встре-

447

чается множество типов» (4, 278). Типичное и индивидуальное отнюдь не противостоят друг другу. В. Чуйко совершенно правильно указывает на теоретическую путаницу у Скабичевского, который не понимает, «что тип и характер — понятия не противоположные, а разные, что они могут встречаться в одном лице, точно так же, как могут существовать отдельно...» (4,280). Тип, по определению Чуйко, есть категория социальная: «Известная цивилизация ведет за собою неизбежно образование каст, классов, сословий, т. е. известной группировки людей, — отсюда развитие типа» (4, 280). Характер — явление индивидуальной психики. «Характер личный, индивидуальный развивается преимущественно тогда, когда человек принужден действовать самостоятельно, лично бороться, лично, без посторонней помощи, добиваться счастья...» (4, 280 — 281). Чуйко четко формулирует свою концепцию: «...Во всяком народе, при всяком уровне образованности и цивилизации одновременно существуют и типы и характеры; тип — как результат тех или других социальных условий, характеры — как результат самодеятельности и самостоятельности отдельного человека. Тип, следовательно, есть явление общественное, между тем как характер — известный психический момент» (4, 281).

Хотя Чуйко был движим благородной целью защищать Островского от нападок враждебной критики, он не выполнил свою задачу до конца. Главным в его возражениях было доказательство неправильности теоретических предпосылок критики Шелгунова и Скабичевского. Это ему удалось. Но на конкретные" замечания о драматургии Островского Чуйко не ответил, — видимо, полагая, что, доказав теоретическую несостоятельность противников Островского, он тем самым скомпрометировал и их критические оценки. Мы встречаемся, однако, в критике 70-х годов и с такими статьями, в которых поклонники Островского находят и конкретные аргументы в защиту пьес писателя.

Н. СТРАХОВ

К их числу относится «почвенник» Н. Н. Страхов, объявлявший себя последователем принципов «органической критики» Ап. Григорьева. Своему разбору «Леса» Островского («Заря», 1871, № 2) Н. Страхов предпослал общие суждения. Он считает, что критика не выработала правильного отношения к Островскому. Одни видели в нем замечательного бытописателя, другие — обличителя «темного царства». Критик согласен с первыми и признает Островского исключительно мастером изображения русского быта: «...всегда, как только г. Островский коснется знакомых ему сторон быта, выходит яркая и прекрасная общая картина, колорит которой поражает метким подбором красок» (3, 236). Вместе с тем Страхов признает за Островским

448

и другое достоинство — умение изображать целые группы персонажей. Но в этих группах «Островский ограничивается либо простым очерком, абрисом данного лица, либо выставляет одни крупные, выдающиеся черты, за которыми трудно распознаются особенности личной душевной физиономии. Другими словами, у г. Островского вы не найдете *личных характеров,* а только более или менее *общие* психические *типы»* (3, 236).

Однако Страхов вовсе не осуждает Островского за то, что его характеры не обладают отчетливой индивидуальностью. «...У нашего драматурга полная гармония между задачей писателя бытового и писателя-психолога... Как бытовые, так и психические типы эти целиком взяты из жизни...» (3, 236). Критик признает, что хотя персонажи и являются типами, нельзя сказать, что все представители данного типа похожи друг на друга, «напротив, автор разнообразит их, варьирует весьма искусно и удачно...» (3, 237). Иногда у Островского возникают «психические несообразности и невозможности», например в «Бешеных деньгах», но это исключение. Как правило, же, «у нашего автора не замечается психологических несообразностей, и лица действуют вполне сообразно с своим характером и положением» (3, 237).

Страхов признает, что Островский «не рисует развития характера или страсти» (3, 237), но этого и не требует его художественный метод изображения людей в пьесах. «Развитие характеров может быть у г. Островского настолько, насколько это возможно при общих типах» (3, 238). Нельзя предъявлять к этим персонажам требование, чтобы они были развивающимися личностями, ибо по самому своему складу они не созданы для этого. «Островский есть писатель бытовой, в этом его сила... [...] Там, где Островский выходит из знакомого ему быта, лица становятся бледны и поражают психическою непоследовательностью» (3, 242).

Так, например, в «Лесе» Страхов видит искусственность и неполную меру присущего Островскому таланта, но в общем критик уделяет ему значительное место в истории драмы. «Как изобразитель общих типов г. Островский во многом родственен с Мольером...» (3, 250). Правда, Островский не сравнялся с Мольером, считает Страхов, так как у него нет «вечных» типов, наподобие Тартюфа, но в принципе метод создания характеров у французского и русского драматургов один и тот же. Страхов хотел бы, однако, чтобы Островский перешел «к более высокому развитию тех общих типов, которые он создал, типов живых и чисто русских» (3, 250).

449

Ф. МИЩЕНКО

Нашел Островский сторонников и в академической среде. С неожиданной апологией драматурга выступил молодой киевский магистр Ф. Г. Мищенко, который воспользовался выходом в свет собрания сочинений Островского, чтобы вернуться в 1875 году к уже не новой тогда комедии «Шутники». Составитель антологии критических статей об Островском И. Денисюк привел в 4-ом выпуске эту статью целиком и так выразительно суммировал ее содержание, что достаточно привести его резюме: «В этой статье профессор указывает на ту внешнюю силу, которая дает власть самодурам и самодурству. Сила эта — материальная зависимость. Нужда заставляет обездоленных, экономически слабых идти в кабалу к самодуру, дающему средства к существованию и покупающему заодно не только труд, но и личность трудящегося. Не защищенные правами и законами страны трудящиеся пролетарии принуждены идти на все условия, даже и такие, которые связаны с обезличением и поруганием человеческого достоинства. Таким образом, человек, добывающий личным трудом средства к существованию, постепенно деморализуется, теряет чувство собственного достоинства, волю, и, наконец, просто человеческий облик» (4, 93). У самого Мищенко в его статье мы читаем: «...Нужда, невозможность выбиться самому из временных затруднений, в которые постоянно приходится попадать каждому, живущему личным трудом, недостаточное вознаграждение за труд, к тому же произвольно определяемое «богачами», — таковы те обстоятельства, которые делают из Оброшеновых шутов и паяцов. Комедия нам показывает, что Крюковы хорошо понимают зависимость от них Оброшеновых и никогда непрочь эксплуатировать такое положение вещей» (4, 99). Мищенко оценил точность, с какой Островский показывал влияние социальных условий на нравственность.

В. МАРКОВ

В противоположность критикам, которые, сравнивая Островского с западными драматургами, склонны были подчеркивать достоинства иностранцев, публицист и критик В. В. Марков отдавал решительное предпочтение творчеству своего соотечественника. Рецензируя в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1876, № 75) пьесу «Богатые невесты», В. Марков прежде всего отмечал новизну ее сюжета: «Островский покидает ту почти исключительно бытовую или этнографически-бытовую почву, которой он держался в первый период своего творчества, и переходит в более широкую сферу идей и понятий, окрашенную идеальным оттенком» (4, 282). В «Богатых невестах» Островский сказал новое слово, поэтому критика обязана отнестись к новой

450

пьесе доброжелательно; правда, это не шедевр, а скорее опыт 11 новом роде, но и нем есть блестки того таланта, который в прошлом завоевал Островскому широкое признание. «Тема повой пьесы г. Островского — совершенно небывалая в русской литературе: искупление падшей женщины посредством любви» (4, 284 — 285). Эрудированный критик напоминает, что тема встречалась уже в литературе Индии («Глиняная повозка»), а в более новое время у Гюго («Марион де Лорм»), но особенно частой стала она во Франции в эпоху Второй империи. В частности, у А. Дюма-сына судьба падших женщин стала своего рода специальностью. Излагая речь, произнесенную автором «Дама с камелиями» при вступлении во французскую Академию, В. Марков подчеркивает, что вопрос является не только моральным, но и социальным. Теперь происходит «страшная борьба не только между страстью и долгом, как в пьесах старых классиков, но и между честью — с одной стороны, и невежеством и голодом — с другой» (4, 288). Если Дюма-сын в некоторой мере винит общество за его полную неспособность решить эту проблему, то представитель школы «здравого смысла» Эмиль Ожье считает, что падшая женщина никогда не может исправиться и всегда останется в сущности порочной. Марков привлекает еще один пример из современной французской драмы — пьесу Эдуарда Пальерона «Faux ménages», проникнутую духом филистерства.

Обращаясь после данного обзора к пьесе русского драматурга, критик считает, что, хотя сюжет не был навеян влиянием французских авторов, все же Островский не мог не учитывать существования их пьес и вообще внимания, уделяемого этому вопросу обществом и литературой. Однако французские авторы мастерски строят интригу пьес, тогда как Островский не обладает такой способностью. «В пьесе г. Островского, несмотря на ее серьезные достоинства, мало сценического движения, мало драматизма, и она похожа скорее на прекрасный психологический этюд в драматической форме, но без элементов порывистой драматической борьбы» (4, 291 — 292). Зато у Островского свой прием — «контраст в обрисовке характеров [...] Благодаря этому средству действующие лица взаимно оттеняют друг друга, рельефнее выдавая идею пьесы» (4, 292).

Напомним фабулу этой сравнительно малоизвестной пьесы Островского. Старый сластолюбец генерал Гневышев, чтобы помириться с женой, получившей богатое наследство, решает избавиться от любовницы Белесовой, на которой хочет жениться чиновник Пирамидалов, но он неприятен Белесовой, и генерал намеревается выдать ее за влюбленного в нее благородного молодого человека Цыплунова. Раздосадованный Пирамидалов рассказывает Цыплунову, что Белесова была наложницей генерала. После этого, хотя и она сама неравнодушна к Цыплунову, их брак состояться не может. Марков пишет, что в финале

451

«перед героинею, уже облагороженною влиянием любви, открывается впереди перспектива труда и серьезного отношения к жизни, хотя упоминание о грядущих мечтах ее касательно лучшей будущности для человечества представляется, правду сказать, несколько рановременным...» (4, 296). Все же критик убежден, что пьеса Островского во многом превосходит французские драмы и считает, что из всех отечественных сценических произведений в этой комедии впервые взята тема с общечеловеческим интересом, выходящая за рамки чисто национальных задач искусства» (4, 297). Значительность содержания, как полагает Марков, искупает недостатки драматической композиции «Богатых невест».

П. БОБОРЫКИН

Минуя многочисленные другие рецензии, которыми критика встречала каждую новую пьесу Островского, обратимся теперь к статье, завершающей полемику вокруг творчества драматурга в 70-е годы. Она принадлежала перу молодого тогда П. Д. Боборыкина, опубликовавшего ее в «Слове» (1878, №№ 7 и 8). «Островский и его сверстники» отличается среди других статей возвратом к проблемам теории драмы. У автора были основания утверждать, что «руководящею критикой последних пятнадцати лет был совершенно игнорирован вопрос о драме, как самостоятельной *форме* творчества» (4, 341). Если публицистическая критика игнорировала вопросы формы, то академическая, в лице авторов курсов по теории словесности, даже и не пыталась определить художественную природу творчества Островского.

Боборыкина не удовлетворяет указание на реализм Островского. Соотношение драмы с действительностью, давшей ей материал, еще не решает вопроса о художественной форме. Драма — «особенный отдел нашей психической жизни, сказавшийся в форме сценических зрелищ» (4, 342). Некоторые элементы драмы являются неизменными, так как соответствуют общей природе человека. Вместе с тем, — и здесь мы замечаем влияние новой тогда теории И. Тэна, — драма имеет свое развитие, «изменяясь вместе с национальностью, эпохой и народным бытом» (4, 342). Далее П. Боборыкин, заявив о своей приверженности к «художественно-сравнительной точке зрения» в критике, намечает три пункта, по которым следует судить о драме.

Всегда и при любых условиях в драме «главнейшую роль играет художественное воспроизведение *деятельной стороны, человеческой души.* В ней интерес будет всегда заключаться в том, как наши душевные движения развиваются, переходя в акты *воли,* то есть, как в нас происходят внутренние процессы, связанные с возбуждением страстных состояний или аффектов, будет

452

ли это в трагическом или комическом смысле; а также и то, как наши собственные или чужие деяния отражаются опять-таки на нашу душу» (4, 342 — 343). В таком определении драматизма П. Д. Боборыкин смыкается с Г. Фрейтагом, автором «Техники драмы».

Эти идеи носились в воздухе, и они встречаются во многих высказываниях теоретиков второй половины XIX века. Боборыкин стоял на позициях позитивизма, представлявшего тогда новое слово в науке и эстетике. В частности, это проявлялось в утверждении зависимости характера литературы и искусства от реальных условий, в которых они развивались. Второй пункт теории, выдвигаемой П. Д. Боборыкиным, подчеркивает именно эту сторону дела. Всякий писатель связан со своим народом. Но связь эта не механическая. Писатель отнюдь не становится народным из-за того, что принадлежит к данной национальности. «...Мерилом суждения служит при этом: искренняя, горячая связь художника со своим народом, понимаемым в самом широком, *общенациональном* смысле, способность поражаться выдающимися чертами народной физиономии, схватывать преобладающие признаки, в которых заключается культурная будущность нации; способность воспроизводить высокодраматические состояния души, воплощенные в виде ярких, резко выдающихся типов» (4, 343). Благодаря тому, что Боборыкин воспитался в русской школе критики, тэновский принцип расы и среды трансформируется в соответствии с теорией народности искусства. Как уже сказано, достоинством позиции Боборыкина является то, что данное качество он не считает автоматически присущим всякому художнику. Но нетрудно заметить, что его концепция народности представляет собой возврат к точке зрения, ограничивавшей народность чисто национальными чертами. После того, как революционеры-демократы дифференцировали понятие народности, в условиях страны, где понятие народности воплощало в себе ориентировку на наиболее демократические слои общества, предлагаемая Боборыкиным формулировка «общенациональности» искусства приобретает расплывчатый, лишенный социальной конкретности характер.

Третьим мерилом достоинств драматических произведений, по Боборыкину, являются «развивающиеся духовные *потребности самой нации* в лице ее лучших представителей, ее истинно культурного меньшинства» (4,343). В этом пункте Боборыкин расходится с современными ему народолюбами всех оттенков, будь то славянофилы, Достоевский или Л. Толстой, видевшими образцы человечности в простом мужике.

Боборыкин не скрывает, что предлагаемая им позитивистская теория направлена против концепций революционных демократов, чьи учения она призвана сменить. «...Вернуться к критическим приемам узко-утилитарной школы (то есть критиков революционеров-демократов. — *А. А.)* нам уже невозможно: научная

453

психология и родная сестра ее, наука общества — *социология,* запрещают нам это» (4, 343). Под социологией здесь подразумевается позитивистская общественная наука, конкретно — О. Конт, И. Тэн, Г. Спенсер.

Развивая свои положения о драме, П. Боборыкин и здесь продолжает полемику против передовой критики 60-х годов. Он требует, чтобы «драма была драмой, а не повествовательным произведением», и не согласен «довольствоваться расплывающимися формулами, вроде знаменитой формулы «пьесы жизни», поставленной Добролюбовым» (4, 345). Если Добролюбов не удовлетворяет его своим «реализмом», то Белинскому предъявляется другой упрек: он слишком был подвержен влиянию идеалистической эстетики Гегеля (см. 4, 347).

Ставя вопрос о природе эстетических чувств, Боборыкин, прежде всего, считает необходимым порвать с метафизикой немецкого идеализма. Необходимо покончить, считает он, с внесением в действительность категорий из головы. В этом смысле даже понятие «призрачности», принятое Белинским для определения сущности комедии, имеет двойственный характер. Боборыкин не отрицает, что в «призрачности» заключается довольно верная характеристика области смешного, «где люди своими словами, поступками, стремлениями противоречат или тому, чего они сами добиваются, или же понятиям, идеям, вкусам и нравственным принципам тех, кто на них смотрит» (4, 347). Но в целом ему это понятие не нравится, ибо оно отдает Гегелем, «учением о том, что действительно, и что не действительно, хотя и реально существует» (4, 347).

Метафизике немецкого идеализма Боборыкин противопоставляет психологию в современном смысле, а эта последняя опирается на реальную действительность и на конкретное сознание, постигающее ее. Применительно к литературе это выглядит так: «Отношение автора обусловливается опять-таки чисто психическими причинами (а не метафизическими идеями. — *А. А.).* У одного душевный организм откликается всего сильнее на впечатления смешного, у другого — наоборот» (4, 346).

Природа комического и трагического в искусстве находится в прямом соответствии с реальной психической основой поведения человека и определяется именно ею, а не метафизическими категориями идеалистической эстетики. Метафизическими называл Боборыкин такие отвлеченные понятия, как «положительное и отрицательное творчество». Надо, считал он, «устранить тот дуализм в искусстве, который вытекает из признания этих двух категорий. В сущности наша душевная жизнь, связанная с творчеством, не знает таких искусственных делений. Процесс воспроизведения образов во всех случаях один и тот же; он разнится только по впечатлению, производимому самыми продуктами нашего творчества на читателей или зрителей, по тому, какие клавиши в скале наших душевных волнений, чувств,

454

аффектов трогает тот или иной творческий образ. Но эта скала аффектов опять-таки установлена нами, а не представляет в природе чего-либо строго определенного» (4, 346). То есть, не существует метафизически предопределенных идей, концепций. Все находится в сфере чувственной, постигается ощущениями. Боборыкин ищет нового решения той же проблемы, которую решал Гоголь, когда писал о соотношении осуждающего смеха и положительных идеалов автора. Критик нового поколения обосновывает что соотношение природой человеческой психики. Она едина, имеет прочное реальное основание, не нуждается в категориях, находящихся вне действительности, в идеальной сфере.

Творчество по самой своей природе не может быть отрицательным. Художник всегда утверждает нечто, и в этом смысле творчество есть всегда явление положительное. По мнению Боборыкина, следует разграничить творчество и восприятие. «...Вторая половина дела уже дополнительная, имеющая значение для тех, кто отзывается на произведения искусства [...], а не для самой сути творческого процесса. Деление драматических произведений на комедию и драму в тесном смысле слова и может быть, главным образом, основано на ощущениях зрителей, взятых в их двух крайних пределах, и гораздо менее на разнице между серьезным и призрачным смыслом жизни, изображаемой на сцене» (4, 347).

Творчество имеет объективный характер. Эмоциональное восприятие мира, воссозданного в драме, зависит уже от зрителя. Таким образом, Боборыкин вносит элемент, который следует считать не столько субъективным, сколько эмпирическим.

За этим следует концепция о стирании граней между комедийным и трагическим в новой драме. Насколько предшествующее рассуждение неубедительно, настолько данное положение соответствует реальному развитию драмы во второй половине XIX века. «Строгого различия между миром комедии и драмы в новейшем творчестве нельзя почти провести, — пишет Боборыкин. — В истории нашего театра, быть может, только комедии Гоголя представляют собой обособление чисто комических эффектов, без всякой примеси так называемых положительных элементов. У Островского же жизнь вступила в гораздо большие права и сделала то, что театр этого драматурга представляет собою не только в разных своих полосах, но и в отдельных произведениях смешение двух родов, смешение, доходящее иногда до того, что пьесы, называемые комедиями, в сущности, чистые драмы, если не трагедии. Поэтому мне кажется, что делить театр Островского на две резкие половины невозможно, не прибегая к большим натяжкам» (4, 347 — 348).

Для того, чтобы избежать путаницы понятий, Боборыкин предлагает называть творчество Островского в целом не «коме-

455

дии», не «драмы», а «театр», как это делают французы, обозначая все произведения, написанные для сцены. Театр Островского можно делить по внешним признакам на две группы произведений: бытовые и исторические. Но такое деление существа драматической формы не охватывает, а указывает лишь на источники сюжетов. Между тем, задача критики точно определить особенности драматической формы каждой пьесы. Добролюбов, по словам Боборыкина, «решил, что комедии Островского ни под какие западные рубрики не подходят, и на этом успокоился» (4, 349). Боборыкина такое решение не устраивает. Конечно, многие пьесы на Западе пишутся по шаблону. Но прежде, чем возникли эти шаблоны, происходил подлинно творческий процесс создания разных драматических жанров. Если эпигоны и превратили исторически выработанные жанры в пустые схемы, то это характеризует не жанры, а тех, кто ими бездарно пользуется. Боборыкин перечисляет жанры мировой драмы нового времени: «Комедии нравов, комедии характеров или типов, комедии интриги, в тесном смысле слова, и комедии, изображающие какие-нибудь страсти или душевные состояния, находящиеся в необычайном напряжении, причем эти аффекты и страсти олицетворяются опять-таки в виде определенных характеров с ярким преобладанием одного из этих аффектов или страстей» (4, 349 — 350).

Названные здесь виды пьес встречаются не только на Западе, но и в России. И это естественно, ибо законы человеческой психики всюду одинаковы. Пьесы театра Островского подходят под эти рубрики. Правда, это не значит, что все они точно совпадают с данными определениями жанров комедии. «...Комедиями нравов окажутся все пьесы Островского с чисто комическим или полукомическим оттенком. Главное, преобладающее содержание его театра и заключается в *нравах,* в изображении среды, и таком изображении, которое, по богатству подробностей, по характеристикам целых полос быта, представляет нечто небывалое в европейской литературе, нечто беспрестанно уклоняющееся в область описательной и повествовательной беллетристики. Нельзя назвать ни одной комедии, ни одних сцен Островского, не подходящих более или менее к этой первой рубрике» (4, 350). Далее Боборыкин производит классификацию пьес Островского по жанрам.

Чистой комедии типов у Островского нет, но в целом к данному разряду Боборыкин склонен отнести такие пьесы, как «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «Доходное место», «В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни» и «Не в свои сани не садись». «В них, — пишет он, — Островский создал и вставил самые крупные из своих типовых фигур, взятых из купеческого, чиновничьего и, так сказать, разночинского мира» (4,351).

456

«Комедии с психической задачей» появились у Островского сравнительно поздно. Образцом этого жанра, по Боборыкину, является «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «с центральной фигурой скареда, доходящего до мрачной мании и отвратительного себялюбия» (4, 351). «Пучина» тоже относится к этому виду комедий; в ней изображен «процесс нравственного падения слабого, глуповатого, безобразно добродушного человека» (4,351).

Комедий четвертого типа — комедий интриги — у Островского нет. Он не мастер построения сложного сюжета, все части которого точно пригнаны друг к другу. Говоря об отсутствии у Островского занимательного построения действия, Боборыкин отвергает мнение, будто это одно из проявлений национального своеобразия. Гоголь тоже самобытный русский драматург, но это не помешало ему создать классическую интригу в «Ревизоре». Боборыкин пишет: «...интрига почти что отсутствует в комических произведениях Островского или же является в виде анекдота и чаще всего вертится около какого-нибудь случая, не связанного или мало связанного с жизнью и интересами главных действующих лиц. В репертуаре Островского комедиями интриги можно назвать только такие пьесы, где ведется какая-нибудь интрига уже в тесном смысле слова, то есть какой-нибудь подкуп для достижения цели, обдуманной самостоятельно одним главным действующим лицом, или же две интриги, одна другую поражающая» (4, 352). Отчасти это можно сказать о линии Подхалюзина в «Свои люди — сочтемся», но более уверенно можно говорить об этом применительно к «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы» и «Бешеные деньги».

Нарушение жанровых границ, присущее Островскому, ни в чем так сильно не сказывается, как в смешении комического и драматического. Боборыкин отказывается видеть в этом чисто национальную черту. Такое смешение встречается и у западных драматургов второй половины XIX века, недаром за границей все чаще отказываются уточнять жанр произведений для сцены, называя их просто пьесами. У Островского к данному типу принадлежат пьесы, им самим названные «сценами», или «картинами». С таких сцен Островский и начал драматургическую деятельность, недаром его первая пьеса называлась «Семейная картина». К данному типу принадлежат трилогия «Женитьба Бальзаминова», «Не все коту масленница» и др.

Можно говорить о преобладании в тех или иных пьесах определенной эмоциональной тональности. Комический дух присущ пьесам «В чужом пиру похмелье», «Поздняя любовь», «Шутники», «Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты». Лес». По мнению Боборыкина, «тут еще нет душевных мотивов, прямо соприкасающихся с сферой драмы, настоящих нравственных страданий» (4, 353). За рамки комического

457

отношения к жизни выходят «Банкрот» («Свои люди — сочтемся»), «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Воспитанница», «Горячее сердце», «На бойком месте», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Пучина». Драмами в узком смысле слова у Островского являются только три пьесы: «Не так живи, как хочется», «Грех да беда на кого не живет» и «Гроза».

П. Боборыкин намечает два периода развития творчества Островского. Первые пятнадцать лет он создавал новую форму драмы, вырабатывал свой художественный метод. В этот период «Островский не только исчерпал характернейшие углы своего темного царства, но выказал и стремление, присущее каждому живому писателю с большим дарованием, откликнуться на нравственные интересы более культурного общества; комедия «Доходное место» свидетельствует об этом. В этот же период захвачены им и трагические мотивы народной жизни: драма «Гроза» есть как бы фокус его творческой деятельности» (4, 355). Последующий период уже не содержал исканий, новаторских черт. Островский продолжал изображать все тот же известный ему круг действительности, прибегая лишь к тому, что относил время действия к уже прошедшему времени. Однако, считает Боборыкин, это не дает основания говорить об иссякании дарования Островского. «Если бы комедию «Правда хорошо, а счастье лучше» подписал не Островский, а какой-нибудь совершенно неизвестный, начинающий автор, нет сомнения, что критика прокричала бы о новом выдающемся комическом писателе, с большим запасом творческих сил» (4, 355). Вместе с тем Боборыкин понимает и требования публики, желающей услышать от драматурга новое слово.

Продолжая рассматривать природу комедий Островского, Боборыкин отмечает черту, охарактеризованную уже и другими критиками, а именно отсутствие сюжетов, заключающих в себе «ядро необходимости действия» (4, 357), наподобие того, как оно имеется в «Ревизоре». У Гоголя все действие развивается из начального ядра — ожидания ревизора, о возможном прибытии которого Городничий заранее предупреждает всех чиновников. У Островского действие строится иначе: «Зритель только путем ознакомления с целым рядом лиц, сцен, повествовательных эпизодов начинает догадываться, что действие пойдет в таком-то направлении; но нигде вы не находите сразу психической необходимости для главных действующих лиц чувствовать и вести себя так, а не иначе» (4, 358).

Нет у Островского и другой черты, характерной для классических образцов русской и западной комедии: основная масса персонажей у него не связана общностью чувств, как, например, в «Ревизоре» или в двух последних актах «Горе от ума». Действующие лица не выступают совокупно у Островского. Это представляется Боборыкину недостатком по сравнению с классиче-

458

скими комедиями. То обстоятельство, что эти черты свойственны всем пьесам Островского, может быть рассмотрено скорее как новая закономерность, отражающая особенности среды, которую изображает писатель.

Комизм Островского, по определению Боборыкина, не есть комизм действия. Если комические ситуации и встречаются у него, то они носят очень примитивный характер. Критик говорит о «наивных первобытных приемах», применяемых драматургом в некоторых пьесах. Сущность комизма у Островского, однако, не в этих случайных для него эпизодах, а в комизме речей. В этой сфере Островский неподражаемый мастер; в его пьесах «комизм речи, бытовой юмор сказываются на каждом шагу и оставляют позади себя даже и такое творчество, образец какого мы видим в «Ревизоре» Гоголя» (4, 360). Словесный юмор Островского особого рода. Он отличается от юмора французских драматургов, вкладывающих в уста персонажей остроумные изречения, независимо от того, соответствуют ли они характеру говорящего. У Островского встречаются две манеры речи персонажей. «Люди из темного царства: купцы, чиновники, приказные, всякого рода разночинцы, говорят прекрасным своеобразным языком, проникнутым всеми особенностями настоящей бытовой речи» (4, 360). Персонажи из более культурной среды, „однако, выражаются языком бесцветным, книжным, лишенным выразительности.

Отсутствие комических ситуаций, комического элемента в развитии действия, тем не менее, является, по мнению Боборыкина, ощутимым недостатком драматургии Островского. Он не согласен с мнением Добролюбова, что застойность среды исключает возможность драматизма в развитии сюжета. В «Женитьбе Бальзаминова» пружиной действия является стремление глупого чиновника устроить свою судьбу посредством женитьбы. «Тут есть настоящая комическая точка исхода, — считает Боборыкин, — тут во всех трех отдельных пьесках действует один и тот же главнейший мотив, но и он уступает беспрестанно место чисто бытовым картинкам, чрезвычайно забавным, но не сливающимся в одно органическое целое с главным замыслом» (4, 361). Таким образом, по мнению Боборыкина, нельзя объяснять форму драм Островского «безалаберностью самой жизни, отсутствием каких-нибудь прочных правил, мнений, взглядов, руководящих действиями лиц из так называемого «темного царства» (4, 361). Не следует сваливать все на действительность. В данном случае, считает П. Боборыкин, дело не в том, какова жизнь, а в складе «приемов самого писателя, особенностей его творческого процесса, его авторской психологии» (4, 362). Островский — писатель «эпического склада» (4, 362), он видит жизнь в ее эпическом течении, а не в драматических столкновениях и скачках.

459

П. Боборыкин оспаривает прочно утвердившееся мнение о том, что персонажи Островского делятся на две группы, из которых одну составляют обидчики, а другую — обиженные. В произведениях последних лет критик находит у Островского ряд персонажей, менее испорченных средой, являющихся носителями природного здравого смысла, а иногда даже нравственного протеста. К числу таких он относит тип бойкой молодой девушки, отличающейся независимостью поведения. Вообще именно женщины выступают у Островского чаще всего носителями положительных нравственных качеств. Говоря о душевном богатстве героинь Островского, Боборыкин, по-видимому, соглашается с Писаревым в оценке Катерины. Он находит в Катерине «только вспышки, резкие аффективные состояния» (4, 364), тогда как у героинь «Бедной невесты» и «Воспитанницы» душевная жизнь раскрыта богаче, их поведение более убедительно мотивировано. Поскольку речь идет о драмах в узком смысле слова, Боборыкин, отмечает, что мужских характеров, обладающих силой, Островский в них не создал. Один только Краснов — страстная натура, которая делает естественной трагическую катастрофу в пьесе.

П. Боборыкин выражает сожаление, что Островский ограничил поле своих наблюдений и не показал «жизнь массы, той громадной трудовой массы великорусского народа, где и комедия и драма бьют ключом» (4, 365). Ему хотелось бы увидеть в талантливом изображении и жизнь культурных слоев русского общества. Именно эти два слоя нуждаются в художественном изображении, а не купечество, не «темное царство», ибо, как считает Боборыкин, «наша культурная, историческая будущность и заключается во взаимодействии образованного класса на народ» (4, 367); «взаимодействие» — очевидно описка — вместо «воздействие»). Критик полагал, что, не меняя общего склада своего творчества, драматург мог бы расширить круг тем, сюжетов, конфликтов и показать новые явления, возникшие в русской жизни. Итак, хотя П. Боборыкин отвергал ряд обвинений, выдвинутых против Островского критиками 70-х годов, он находил при этом, что в его пьесах не все соответствует новым требованиям времени. Но его суждения об Островском были несомненно объективнее, чем критика Н. Шелгунова и А. Скабичевского, а теоретически статья П. Боборыкина знаменательна как первое развернутое изложение понимания драмы в духе позитивизма.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В КРИТИКЕ 80-х ГОДОВ

Н. МИХАЙЛОВСКИЙ

Как мы видели, в последний период критика уже не расценивала творчество Островского столь высоко, как в 60-е годы. Ему приносили дань уважения, отдавали должное его реализму, психологическому мастерству, выразительности языка, но в целом писателя числили стоящим вне насущных запросов времени.

Такое отношение сказалось и в той оценке деятельности Островского, которую дал авторитетнейший критик 80 — 90-х годов, идеолог народничества Н. К. Михайловский в некрологе, опубликованном «Отечественными записками» в июне 1886 года. Присоединяясь к общему мнению, что «в последнее время талант Островского как бы несколько поблек» (374)1, Н. Михайловский не приписывает это ослаблению писательского дарования, а видит причину в другом. Писатель продолжал черпать материал преимущественно в быте дореформенной России, поэтому его персонажи не затронуты новыми веяниями времени. Островский пробовал ориентироваться в новых, пореформенных условиях, но, по мнению критика, ему это не удалось.

Старый спор славянофилов и западников уже утратил свое значение, да и выяснилось, что Островский в сущности стоял вне его. Михайловский характеризует Островского как писателя «ясного», но отнюдь не простого. Писательская индивидуальность Островского образно определяется критиком одной центральной темой: «Восстанавливая в своей памяти длинный-длинный ряд героев и героинь Островского, невольно представляешь их себе снабженными либо волчьим ртом, либо лисьим хвостом, либо тем и другим. Психология насилия и обмана в их бытовой русской форме — этим и исчерпывается содержание чуть не всех произведений Островского и, во всяком случае, тех, которые еще долго будут нам напоминать его, которые для него наиболее характерны и в то же время составляют поистине драгоценный вклад в русскую литературу и сценическое искусство» (372).

В свойственной ему публицистической манере Михайловский переходит затем к определению своеобразия насилия в русском обществе. Основой насилия являются экономические условия, но распространяется оно на сферу повседневного быта и семейной жизни. Островский был бесконечно разнообразен в изображении психологии насилия и обмана. «Но ему не чужда была и глубоко трагическая струя. В числе его героев и героинь есть немало

1 *Н. К. Михайловский.* Соч., т. 6. СПб., 1897. Здесь и далее в тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

461

таких, которые изнемогают от плаванья в безбрежном море наглого издевательства и подлой лжи, изнемогают и — тонут в пьяном разгуле, как Любим Торцов («Бедность не порок»), в пучине сумасшествия, как Кисельников («Пучина»), прямо в реке, как Катерина («Гроза»)» (374).

По мнению Михайловского, не только тематика, но и форма драматургии Островского существуют в пределах уже отжившего времени. «...Волчий рот и лисий хвост остались в его позднейших произведениях все-таки в рамках старой семейной драмы, в форме, отвлеченной от злобы дня» (375). Критику, очевидно, представляется возможность иной драматической формы, более близкой к современным общественным условиям. «Изображение отвлеченного насилия и отвлеченной лжи не может возбуждать страсти и споры [...]. Другое дело, если представляется возможность закутать ее в какую-нибудь нравственно-политическую доктрину, пользующуюся в данную минуту кредитом» (375). Таким образом, не без основания желая появления драматургии, отражающей новые общественные условия, Михайловский отдает творчество Островского исключительно прошлому.

Д. КОРОПЧЕВСКИЙ

Однако мнение Н. Михайловского и всех тех, кто поддерживал взгляд об устарелости Островского, не возобладало. Наоборот, все чаще стали раздаваться голоса критиков, видевших не только историческое, но и непреходящее значение произведений драматурга. Более того, в его пьесах стали обнаруживать мотивы вполне злободневные и остросовременные.

«Бытописатель денежной силы» — так назвал свой пространный этюд о драматургии Островского публицист Д. Коропчевский, выступивший в журнале «Дело» (1886). Прежде всего, он отметил несправедливость критики, которая, за исключением Добролюбова и Ап. Григорьева, не воздала должного великому русскому драматургу. Она находила его однообразным, считала, что среда, изображаемая им, узка и далека от интересов культурных людей. Д. Коропчевский считает претензии критики неправомерными. Островский творил как истинный художник, изображая только ту жизнь, которую хорошо знал. Произведения, созданные им, имеют исключительно большое значение, ибо раскрывают одно из важнейших явлений русской жизни: «Он показал нам не более не менее, как постепенный рост денежной силы в нашем обществе. Его дикие купцы, величавшиеся только в «городе» и в своих семьях, постепенно выступили на первый план и потеснили дворянский, грибоедовский класс не только в Москве, но и во всей России. Явления «наживы» и «хищения» только в последнее десятилетие уже настолько бросаются в глаза, что ими начала усердно заниматься и драматургия и белле-

462

тристика. А Островский угадал их значение ещё сорок лет тому назад и дал нам обширный ряд произведений, в которых можно проследить генезис этих явлений от их зачаточных форм до современных. Понимаемая в таком смысле задача Островского едва ли нуждается в доказательстве ее крупного общественного значения» (73)1.

Д. Коропчевский раскрывает при посредстве пьес Островского историю возвышения русской буржуазии, прослеживая, как отразил драматург отдельные стадии этого процесса. Хотя самого критика особенно интересует социология русской жизни, он правильно показывает, что писатель раскрывал прежде всего нравственные последствия буржуазного развития в России. «Подавляющая и развращающая сила денег — вот главная тема почти всех бытовых пьес Островского. В обширной перспективе, какую они представляют, начиная от тридцатых и кончая восьмидесятыми годами, получается грандиозная и жестокая картина...» (74). Не только само купечество, но и остальные слои общества подвергаются растлению под влиянием растущего значения капитала. «Денежное рабство у бедных, денежный деспотизм у богатых и общее поклонение деньгам одинаково проникают и комедии Островского, посвященные миру чиновников и культурных людей» (77 — 78). Дворянство тоже не осталось в стороне. Часть его, разорившись, стала в ряды интеллигенции, другая — примкнула к денежному классу. Если раньше господствовал «барин», то теперь на первый план выдвинулся «хозяин».

Прослеживая художественную историю русской буржуазии, запечатленную Островским, Коропчевский отмечает два основных этапа. В сущности во всех пьесах Островского представлен «один и тот же коренной тип русской буржуазии, изменяющий только внешность в связи с требованиями времени» (2)2. «Первичный, патриархальный тип самодуров» постепенно сменяется у Островского образами капиталистов иного типа. «Прежний невежественный, грубо ломающийся самодур начинает понемногу терять свою силу и отступать на задний план» (16). Это происходит уже в эпоху реформ, когда «выступают новые «полированные» самодуры, называющие себя уже не купцами, а «комерсантами» и «негоциантами»». (18). Но культура таких людей имеет чисто внешний характер; даже если новый русский капиталист пьет шато-ла-роз и выглядит вполне европейцем, нутро у него осталось прежним, ибо «он не усвоил себе и гуманных нравственных начал, сообщаемых культурностью. Поэтому, когда он выступает вперед на общественном фоне, когда у него появляется в руках возможность удовлетворять всем своим стремлениям, эти стремления оказываются поразительно грубыми и некультурными. Когда в русском человеке грубость соединяется с властью, в нем выступают характерные черты самодура — глу-

1 «Дело», 1886, № 2. Современная хроника.

2 «Дело», 1886, № 3 — 4. Современная хроника.

463

бокий эгоизм, высокое понятие о себе, равнодушное и пренебрежительное отношение к близким, презрение к низшим и бедным» (20). Эта характеристика русской буржуазии дополняет ту оценку, которую ей дал Добролюбов. И в этом Коропчевский ближе к автору «Темного царства», чем к Григорьеву. Последнего, как мы помним, в особенности интересовали проявления народности у Островского. Коропчевский приведенную здесь характеристику прилагает не только к исконным представителям купеческого класса, но и к русскому капиталисту, выдвинувшемуся из народной, крестьянской массы. Жестокое самодурство есть и у дворян, занимающих высокие государственные должности. Памятуя о цензурных условиях, Д. Коропчевский может сказать об этом только посредством намека. «Черты русского себялюбивого и властолюбивого типа, играющего видную, выдающуюся роль в русской жизни, Островский показал нам не в одних калиновских и замоскворецких купцах. Мы видим их в «воеводе» Нечае Шалыгине...» (20). Нетрудно догадаться, что критик имел в виду «воевод» современной ему России.

Островский, однако, не был только бытописателем русской буржуазии. Коропчевский выделяет в его творчестве народные драмы. Их отличие от пьес бытовых заключается в изображении иных черт русского характера чем те, которые предстают в пьесах о самодурах. «Здесь перед нами выступают сильные, страстные натуры, с кипучей кровью и широким размахом...» (34). Таковы, по определению Коропчевского, Петр Ильич («Не так живи, как хочется»), Лев Краснов («Грех да беда»). Женщины в народных драмах не похожи на купеческих жен и дочерей. Критик имеет в виду Грушу («Не так живи, как хочется») и, конечно, Катерину («Гроза»). Надо сказать, что деление на драмы бытовые и народные не очень обосновано, но если с точки зрения теоретической попытка Коропчевского в этом направлении не вполне удачна, он несомненно прав, желая подчеркнуть, что Островский показал русский национальный характер не только в проявлениях самодурства, но и в стремлении к свободному развитию личности, в доброте, силе и мужестве.

Обращаясь к исторической драматургии Островского, Коропчевский пользуется ею для того, чтобы и здесь выразить свои общественно-политические воззрения. Рассмотрев пьесы о Грозном и смутном времени, он подчеркивает, что истинную силу государства составил не его господствующий класс, а народ. Политики типа Шуйского не могли управлять государством во время смуты и всеобщего «шатания». «Верхние слои московского царства, очевидно, разлагались в то время [...] Спасение пришло от народа, и воеводы оказались только его орудием» (44). Именно в этом видит критик идею «Козьмы Минина». Герой пьесы скорее эпичен, чем драматичен, но суть дела не в этом, а в том, что он — «олицетворение народной стихийной силы» (44). Сочувственное внимание критика привлекают «удалые го-

464

ловы», вроде Романа Дубровина («Воевода»), Степана Бастрюкова («Воевода»), Колычева («Василиса Мелентьева») и Максима Редрикова («Тушино»). Образы бунтарей важны как показатель революционных возможностей русского народа. На это критик мог только намекнуть в осторожной фразе: «В Редриковых, Беспутах, Епифанцах и проч. мы видим те беспокойные элементы тогдашнего общества, которые наполняли собой лагерь тушинского и других «воров». Они обладают значительной долей исторического интереса, и мы понимаем, почему Островский посвятил им целую драматическую хронику» (45).

Завершая рассмотрение пьес Островского, Коропчевский останавливается на художественной стороне творчества писателя. Островский, по его определению, «драматург в настоящем смысле слова [...] У драматурга нет вспомогательных средств беллетриста — описания и вмешательства автора в рассказ. У него только два орудия — живость действия и характерность языка [...] Тем и другим Островский обладал в высшей степени. Так называемая экспозиция так искусно скрыта у него, что она почти нигде не замечается; через короткое время его лица уже нам знакомы, и мы имеем уже характеристику каждого из них. Еще выше должен быть поставлен язык его пьес» (53).

Как правильно замечает Коропчевский, до Островского русская драматическая литература имела только три великих произведения. «Уходя, Островский оставил нам «театр» в западноевропейском смысле этого слова, превосходящий, как произведение одного человека, «театры» всех современных драматургов. Значение его как изобразителя целой обширной сферы нашего общества и как творца народной драмы не преходящее, не временное. Оно должно будет расти...» (53). Хотя анализ Д. Коропчевского преимущественно социологический и публицистический, его статья — важное свидетельство поворота в отношении к великому драматургу.

Е. ГАРШИН

Перемена в критике получила выражение также в статье Е. Гаршина «Драмы Островского как основа народного репертуара» (1886). Гаршин обратился к рассмотрению его творчества в связи с вопросом о том, какими путями приблизить литературу и искусство к народу и, в частности, какой театр нужен народу. Гаршин отрицательно относился к народническим тенденциям Л. Толстого в драме, считая, что создание особых пьес именно для народного зрителя не нужно. Подобные попытки критик считал искусственными, тем более, что фактически народный театр уже существовал. Им является драматургия Островского. Драма должна не опускаться до уровня необразованных зрителей, а поднимать их «до уровня наших умственных идеалов [...]. Ма-

465

стеря какую-то новую литературу специально для Народа и сбрасывая со счетов общего национального богатства замечательнейшие образцы нашей словесности, мы идем к обособленности народных масс и к развитию в среде их небрежения умственными силами верхнего культурного слоя» (75)1.

Совершенно правильно решая этот вопрос, Гаршин дает характеристику шедевров Островского, отмечая, что их отличает «необыкновенная поэтичность и колоритность, глубина затронутых в них душевных конфликтов, живость драматического движения, богатое разнообразие и пластичность изображенных в них характеров, и высота лежащих в основе их нравственных понятий» (75 — 76). Хотя Островский не изображает крестьян, но «купечество — это то же серое крестьянство, только разжиревшее и разбогатевшее. Цивилизация коснулась этого общественного элемента лишь настолько, насколько она дала ему, в виде денежной силы, возможность проявлять свою дикость во всю ширь» (76).

В пьесах Островского дана картина «всероссийского невежества» (78), которое далеко не исчезло в пореформенную эпоху. Говоря о дикости нравов, Гаршин, в частности, указывает на пьянство как на типичный порок купечества, которому, однако, противостоит «новая струя — струя образованности и света» (79).

Исторические драмы Островского тоже важны для просвещения народа. Особенно высоко ценя «Воеводу», Гаршин считает, что «истинным героем драмы является здесь коллективная единица — народ» (84), тогда как в «Василисе Мелентьевой» представлена «полная картина придворного разложения» (83). Продолжая полемику против толстовской тенденции создания особой драмы для народа, Гаршин пишет: «Нет надобности переносить фантазию народа в сферу каких-то особенных мечтаний, выдумывать для него какие-то особенные «сюжеты», когда за плечами у него есть история, в которой он сыграл не последнюю роль, да и ныне переживает жизнь, преисполненную свойственных всему человечеству своеобразных душевных конфликтов, от века составляющих достойные предметы истинно драматического воспроизведения» (85).

Критик отвергает мнение, будто Островский «поэт Замоскворечья» по преимуществу. Он показал самые разнообразные слои русского общества. В частности, внимание Гаршина привлекают образы русской бюрократии — чиновничества, и он верно отмечает, что Островский показал сращивание купечества с чиновным миром, который подчиняется власти денег в ущерб подлинной законности.

Критика, по мнению Гаршина, неправа, упрекая Островского за то, что в его новых пьесах не чувствуется прежней силы да-

1 *Евгений Гаршин.* Критические опыты. СПб., 1888.

466

рования. Дело отнюдь не в упадке таланта. «В жизни общества есть периоды, отличающиеся отсутствием какой бы то ни было определенности характеров. Мы переживаем именно такой межеумочный период. Перед художником мелькают какие-то «образы без лиц, без протяжений и границ». И напрасно обвинять художника, что он опустился в последние годы своей творческой деятельности. Нет, не он опустился, а общество перестало питать его воображение. [...] В области умственных и нравственных воззрений, в сфере циркулирующих в обществе мнений по текущим вопросам видишь только общее шатание мысли из стороны в сторону» (89 — 90). Рассмотрение творчества Островского перерастает, таким образом, в отрицательную характеристику наступившего в 80-е годы безвременья.

А. СКАБИЧЕВСКИЙ

Перемена в отношении к писателю сказалась и в новых выступлениях А. Скабичевского. В статье «Женщины в пьесах Островского» (1887) он охватывает почти все творчество драматурга, и хотя тема, избранная критиком, сравнительно ограничена, она все же позволяет ему дать характеристику некоторых существенных сторон драматургии писателя. Отмечая необыкновенную широту диапазона творчества Островского, Скабичевский подчеркивает отсутствие идеализации в созданных им образах. «Островский был реалист в истинном и полном смысле этого слова. Ни одного характера, ни одного типа не найдете вы в его пьесах безусловно идеального, который служил бы полным воплощением всего, что только представлял писатель в своем воображении лучшего в жизни, да чтобы еще и это лучшее было во сто крат преувеличено силой творческого увлечения. Чуждался он, в свою очередь, и столь широких обобщений, чтобы иметь дело с какими-либо основными качествами человеческой природы, с игрой страстей, с проявлением тех или других добродетелей или пороков в их общечеловеческой, психологической сущности, что мы видим, например, у Шекспира. Островский выводил живых людей во всей сложности социальных и индивидуально-психических элементов, в какой мы встречаем их в самой жизни» (248)1.

Критик иллюстрирует реализм Островского на примере многочисленных женских типов. Он устанавливает в основном два женских типа у Островского, отмечая, что не только женские персонажи, но и мужские поддаются такой классификации. Одни герои «стремятся жить по правде, честно, благородно, упорно трудятся, делая свое дело, может быть и очень маленькое, незаметное, но непременно на пользу и себе и людям» (250); у дру-

1 *А. Скабичевский,* Соч. в двух томах, изд. 3-е, т. 2. СПб., 1903.

467

гих персонажей основой сих жизни являются «бешеные деньги», скопленные более или менее темными и незаконными путями, но это не мешает им полагать в этих деньгах все свое человеческое достоинство и гордость» (250).

Но, как показывает в своей статье Скабичевский, драматург не повторяет из пьесы в пьесу общие типы. Наоборот, он обнаружил бесконечное разнообразие индивидуальностей внутри каждой из этих категорий. В царстве мерзости, созданном властью денег, «все достоинство человека полагается не внутри, а вне его, в том блестящем декоруме, который его окружает; человек мало того что составляет нечто одно нераздельное с этим декорумом, но он уничтожается в нем, является сам по себе, вне своего декорума, ничтожнейшей из ничтожнейших пешек, единицей, которая только и приобретает значение по мере того, как к этой единице будут приставлены нули» (251). Женщины этой среды считают себя полными ничтожествами, если лишены богатства. Такие приобретают себе мужа как капитал. Другие смотрят на себя как на украшение, озабочены только тем, чтобы не утратить свою красоту, и потому сторонятся всяких неприятностей. Еще одна разновидность — женщины, открыто делающие свою красоту предметом купли-продажи в браке ли или в качестве «камелий». Среди женщин-рабынь, продающих себя, встречаются непокорные, враждебные по отношению к своим покупателям, считающие за доблесть обманывать их.

Переходный тип составляют женщины хотя и продажные, но такие, «в которых вследствие каких-то неведомых чудесных причин уцелело сердце, и они сохранили способность в один прекрасный день полюбить человека истинной и глубокой любовью» (260). Это Вишневецкая («Доходное место»), Лариса («Бесприданница»), Белесова («Богатые невесты»). Судьба этих героинь всегда драматична; их любовь не открывает им пути к новой жизни, а лишь пробуждает горестное сознание безысходности. К этой группе героинь Скабичевский относит и Негину («Таланты и поклонники»). Она, как он выражается, еще не находится на дне пропасти, но уже скользит по ее краям. Героиня, стоящая перед выбором между любовью и богатством, якобы ради влечения к искусству, отказывается от чистого чувства Мелузова. Характеризуя сущность драматизма этой пьесы, Скабичевский пишет; «Здесь продается не наивная девушка, не знающая жизни и никого еще не любившая, и не перезрелая кокетка с замороженным сердцем, а любящая женщина сознательно изменяет своей любви и с честного пути сворачивает на постыдный путь разврата, прикрываясь тем, что она этим служит своему таланту, святому искусству...» (263).

Типы женщин честных и порядочных представлены у Островского богато и разнообразно. Здесь есть прямые, бесхитростные героини, наподобие Любови Гордеевны («Бедность не порок»), совершенно лишенные воли и самостоятельности; более незави-

468

симые по характеру (Авдотья Максимовна в пьесе «Бедность не порок»); женщины, колеблющиеся между «свободой страсти и родительским произволом» (Даша в «Не так живи, как хочется», а также Катерина в «Грозе»); своевольницы, восставшие против домостроя — Варвара («Гроза»), Груша («Не так живи, как хочется»), Агния («Не все коту масленица»); героини, способные на самопожертвование — Мария Андреевна Незабудкина («Бедная невеста») и Лизавета Ивановна («В чужом пиру похмелье»). Женщины этой последней категории «ничем особенным не поражают, живут тихо, мирно, но все их существование состоит в том, чтобы жертвовать своим досугом, силами, если нужно счастьем и даже жизнью для достижения удобства и счастья ближних» (279). Этим они отличаются от всех прочих героинь, которые движимы в первую очередь эгоистическими побуждениями и заботятся лишь о том, как устроить свое счастье.

Этой статьей Скабичевский подтвердил высокое общественно-нравственное значение пьес Островского, показал один из аспектов его художественного мастерства в изображении характеров. Тема статьи несомненно была подсказана возраставшим интересом к проблеме эмансипации женщин, и в этом смысле она показывала актуальность творчества Островского. Вместе с тем нельзя не заметить, что, по сравнению с добролюбовской позицией, статья Скабичевского представляла собой шаг назад. Не активная протестующая героиня, а самоотверженная и отрекающаяся от своих личных прав альтруистка — вот, кто в глазах Скабичевского наиболее положительный женский тип среди героинь Островского.

Критик вернулся к оценке творчества драматурга в своей книге «История новейшей русской литературы (1848 — 1892)». В его отношении к Островскому было две стадии. В статье 1875 года 1 Островский рассматривался как писатель, чуждый современным веяниям. В этюде о женских образах Островского уже говорится о положительных сторонах творчества драматурга. Наконец, в «Истории новейшей русской литературы» критик пишет об Островском как о признанном классическом авторе, а не как о современнике, в отношении которого допустимы и резкая критика и полемика. В связи с этим любопытна характеристика, которую Скабичевский дает критикам Островского: «В начале семидесятых годов ко всем невзгодам присоединился ропот критиков на то, что он исписался, повторяется, что новые комедии его далеко не имеют прежней силы. Но если в этом и была доля правды, и Островскому не суждено уже было написать ни одной столь сильной пьесы, как «Свои люди» и «Гроза», все-таки сетования рецензентов были преувеличены» (400)2.

1 См. выше, стр. 436 — 445.

2 *А. Скабичeвcкuй.* История новейшей русской литературы (1848 — 1892), 3-е изд. СПб., 1897.

469

Более того, в противовес написанному тогда самим Скабичевским, теперь утверждается: «До конца дней Островский чутко присматривался ко всему, что его окружало, и представил ряд ужасающих картин того растления нравов, которое обусловливалось помещичьим разорением и жаждой легкой наживы» (400).

Раньше Скабичевский числил Островского в лагере консерваторов и равнодушных к вопросам общественного прогресса. Теперь, мы видим, Скабичевский иначе расценивает позицию великого драматурга. Он уже не корит его за то, что тот не примкнул к прогрессивному направлению общественной мысли. Во-первых, Островский не был чужд веяниям духа времени, но он не был ни славянофилом в подлинном смысле слова, ни западником, хотя «в различные периоды его жизни заметно было подчинение тем или другим литературным направлениям» (405). Но влияние идейных направлений эпохи было не всепоглощающим. «Направления и веяния времени, которым подчинялся Островский, отражались в пьесах его лишь до некоторой степени, и ни одному не отдавался он всецело, а шел своей самостоятельной дорогой, оставаясь непреклонно верен самому себе и повинуясь лишь призывам своего творчества...» (405). Теперь критик не ставит в вину писателю такой позиции. Более того, «заветным полюсом для Островского была жизнь, представляющая ряд явлений относительных и вместе с тем сложных. Островский всегда памятовал, что явления эти нельзя подводить под одну какую-нибудь мерку...» (405). Но Островский отнюдь не стоял «над схваткой». По словам критика, «отсутствие одностороннего увлечения какою-либо доктриною не мешало Островскому глубоко проникаться духом времени и принимать живое и горячее участие в демократическом движении шестидесятых годов» (408). Скабичевский добавляет, что Островский, будучи плебеем по происхождению, и по натуре был демократом врожденным, и демократические идеалы «проникают пьесы его, составляют главный внутренний нерв в развитии их коллизий» (408).

Скабичевскому теперь понятна та особенность Островского, которая раньше вызывала его осуждение. «...Как истинно реальный писатель, никогда не упускавший из вида жизни во всей ее сложности и относительности, Островский не спешил воплощать свои идеалы в бесплотные образы просвещеннейших демократов, обладающих всеми совершенствами. Напротив того, очень часто, под радужною личиною высоких чувств и громких фраз, он разоблачал весьма неказистые качества героев, рисовавшихся передовыми светилами прогресса. В то же время он не упускал из вида светлых проблесков своих идеалов, откуда бы они ни исходили, из-под зипуна ли на первый взгляд грубого и неотесанного купчины, или из-под рубища бездомного бродяги-пропойцы» (408).

470

Скабичевский отмечает необыкновенную широту охвата русской жизни в произведениях Островского: «До такой универсальности не доходил еще ни один из наших писателей, кроме разве Пушкина и графа Л. Толстого» (419). Теперь Островский для него художник, давший картину всей прошлой истории Руси от доисторических мифических времен до эпохи, предшествовавшей петровским реформам. Но особенно ценит критик богатство изображения современной жизни в пьесах Островского. Как показывает простой перечень типов, изображенных драматургом, он поистине осветил быт, нравы, интересы и типы всех слоев русского общества.

Скабичевскому творчество Островского видно теперь во всей его перспективе, и он делит деятельность драматурга на периоды. Первый, «дореформенный», период отмечен произведениями двух родов: пьесами в духе «натуральной гоголевской школы», которые характеризуются критикой и изображением действительности без малейшего просвета («Семейная картина», «Банкрот»), тогда как в комедиях «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» «видно подчинение влиянию московского славянофильства: верность исконным началам русской жизни торжествует в этих пьесах над отклонениями от нее и выставляется как нечто положительное, желанное, иногда даже и в поэтическом ореоле» (398). Новая струя в творчестве Островского возникает после крымской кампании. Островский становится критиком самодурства, «обусловливаемого неограниченной властью капитала» (398). «Доходное место» и «Воспитанница», по определению критика, прямо навеяны «брожением, предшествовавшим крестьянской реформе» (398). Пьесы 60-х гг., от «Грозы» и до «На всякого мудреца довольно простоты», носят по преимуществу мрачный, трагический характер. Одновременно возникает цикл пьес из русской истории — от «Минина-Сухорука» до «Василисы Мелентьевой». В целом деятельность Островского в период реформ характеризуется поворотом писателя к прогрессивным идеям. Домостроевской среде темного царства писатель противопоставляет среду «интеллигентного пролетариата, того самого просвещенного разночинства, какое в то время становилось во главе умственного движения» (413).

Основываясь на разборе типов и ситуаций драм 60-х годов, Скабичевский приходит к выводу, что «в основе пьес Островского лежат демократические идеалы, принимая слово это не в политическом смысле приверженности к общественным формам, свойственным демократическим принципам, а в смысле индивидуально-нравственном, бытовом. Везде противопоставляются простота, незлобие, честность, правдивость, отвага в борьбе со злом и неусыпное трудолюбие — лени, распущенности, сластолюбию, бесхарактерности, внешнему блеску, рисовке, наконец, необузданному своеволию и самодурству...» (416). Критик показывает, как эти начала воплощаются -в персонажах, созданных

471

Островским; они распадаются в основном на две группы. Но — и это Скабичевский считает важной особенностью дарования Островского — он прибегает отнюдь не только к двум краскам — белой и черной. Писатель создает живые образы, сочетающие как дурные, так и привлекательные черты. У него нет «безусловных совершенств»; персонажи раскрывают себя в отношении друг к другу; наконец, Островскому «достаточно бывает одного положительного качества, вроде крупицы здравого смысла, энергии или стойкости, для того, чтобы личность, сама по себе вовсе не симпатичная, составляла противовес ряду отрицательных явлений, изображаемых в пьесе» (417). Так, хотя Русаков «торгаш-тысячник», а Бородкин заурядный виноторговец, они сохранили гуманность, незлобивость, присущую им как людям деревенского происхождения, к тому же они обладают энергией и добились благосостояния трудом, а не обманом. В пьесе «Праздничный сон до обеда» грубый, неотесанный купец Неуеденов, принадлежащий к типу самодуров, вместе с тем оказывается способен верно и метко характеризовать хиреющее дворянство, и его умные речи «заслоняют антипатичные стороны и делают его самым привлекательным лицом пьесы» (417).

По определению Скабичевского, Островский произвел переворот в русском драматическом искусстве и театре; он преобразовал вкусы публики, создал почву для воспитания совершенно новой актерской школы. Актер не является просто исполнителем авторского замысла, он тоже художник-творец, дополняющий своей игрой замысел автора. Скабичевский считает, что Островский «постоянно избегал вырисовывать характеры и лица настолько, чтобы они были отчеканены до последней черточки, и актеру оставалось бы быть лишь слепым исполнителем; напротив того, он оставлял на долю актера значительную степень довершения роли и предоставлял полную свободу проявлению сценического творчества и выражению индивидуальности» (396). Эту особенность художественной манеры Островского ни один критик ранее не отмечал.

Заслуга Островского не только в том, что он создал национальный самобытный театр, но и в том, что «он довел сцену до идеального реализма, показавши, чем должна она быть, чтобы вполне заслуживать название реальной» (402). Конечно, Островский не был одинок в стремлении к реализму — такова общая тенденция художественного развития на Западе и в России. Но в Европе еще сильны традиции драмы, построенной на интриге и различных внешних театральных эффектах. Островский отказался от приемов внешней занимательности. «Сюжеты большинства его пьес отличаются простотой поистине классическою. В иной пьесе словно совсем нет никакого действия. Сцена идет за сценою, все такие обыденные, будничные, серенькие, и вдруг совершенно незаметно развертывается перед вами потрясающая драма. Можно положительно сказать, что не действие пьесы

472

разыгрывается, а сама жизнь течет по сцене медленною, незаметною струек». Точно как будто автор только всего и сделал, что сломал стену и предоставил вам смотреть, что делается в чужой квартире» (402).

Стремление к неприкрашенной правде проявляется у Островского и в том, что он избегает театральных эффектов даже там, где они как бы сами напрашиваются. Он мог бы завершить «Свои люди...» драматической сценой прощания Большова с детьми, его отчаянием, обличением черствости Подхалюзина и Олимпиады Самсоновны. Но вместо этого Островский ввел еще дополнительную комическую сцену, заканчивающуюся будничным обращением Подхалюзина к публике, — приглашением заходить в открываемый им магазинчик. «Бедная невеста» также могла бы кончаться четвертым действием с его сильным финалом. Заканчивается же пьеса незатейливым разговором баб, глазеющих на свадьбу. «Пьесы Островского словно не оканчиваются, а прерываются, и автор старается внушить вам, что в жизни нет ни начала, ни конца, и не найдете вы в ней ни одного момента, после которого смело можно было бы поставить точку, так как далее следовала бы полная пустота» (402).

У Островского нет четко выраженного жанрового деления пьес. Принимая в общем добролюбовское определение — «пьесы жизни», Скабичевский считает, что еще точнее произведения Островского можно определить как «представления»: «Действительно, они ничего более, как объективно-беспристрастные представления жизни, без малейшего побуждения что-либо осмеять или оплакать, и, в свою очередь, в этом заключается их идеальная реальность» (403). Разделение драмы на трагедию и комедию является искусственным, ибо выделяет из жизненного процесса лишь один элемент. «В жизни вы нигде не найдете ни исключительно комического, ни исключительно трагического, не встретите ни одного человека, который только и делал бы, что смешил вас или заставлял ужасаться. Люди существуют изо дня в день, опутанные разными мелочами и дрязгами, причем высокое и низкое, великое и смешное перемешано бывает в самом пестром хаосе. Цель истинно реальной сцены заключается не в том, чтобы непроходимою стеною отделить контрасты жизни, как это делала старинная сцена, а чтобы раскрывать радужную игру жизни во всех прихотливых комбинациях ее бесконечно сложных элементов. Это именно мы и видим в пьесах Островского» (403).

Драматизм в пьесах Островского несводим к одной какой-нибудь четкой коллизии борьбы добра и зла, долга и чувства, прогресса и невежества. «Это — пьесы самых разнообразных жизненных отношений. Люди становятся в них, как и в жизни, друг к другу в различные обязательные условия, созданные прошлым, или случайно сходятся на жизненном пути, а так как характеры их и интересы находятся в антагонизме, то между ними возникают враждебные столкновения, исход которых слу-

473

чаен и непредвиден, зависит от разнообразных обстоятельств: иногда побеждает наиболее сильная сторона к общему благополучию или к общему несчастию и гибели. Но разве мы не видим в жизни, что порою вдруг вторгается какой-нибудь новый и посторонний элемент и решает дело совершенно иначе? Ничтожная случайность, произведя ничтожную перемену в расположении духа героев драмы, может повести за собою совершенно неожиданные последствия. Поэтому в пьесах Островского, как и в жизни, вы не предвидите, чем кончится дело, свадьбою или смертью» (403). Разобрав с этой точки зрения финалы пьес «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Воспитанница», Скабичевский подчеркивает, что стремление Островского к правде является решающим в построении финала. Но в «Воспитаннице» он идет настолько далеко, что отказывается вообще от драматургического завершения конфликта.

Итак, течение жизни со всеми ее случайностями, определяет развитие действия в пьесах Островского. Но это отнюдь не означает, что драматург отрицает наличие закономерностей жизни. В древней драме идея закономерности воплощалась в роке, фатуме. Есть своего рода «фатум» и у Островского, даже более сильный, чем в античной трагедии. «Он заключается в том, что раз известная среда и масса условий создали тот или другой тип, человек фатально действует в рамках этого типа, не может поступать иначе и сознает себя в полном праве в этом отношении» (404). Таким образом, персонажи Островского воплощают в себе черты, предопределенные их социальным бытием, психологией своего класса или сословия; роковой силой, обусловливающей их поведение, является характер как выражение определенной социальной психологии. Бессудный, Уланбекова, Кабанова, которых Скабичевский определяет как «трагических злодеев», считают себя правыми даже после самых жестоких поступков, совершенных ими. Деспотизм у них в крови, и он определяет их поведение, имеющее роковое значение для персонажей, зависящих от них по своему жизненному положению.

Картина жизни, созданная Островским, отнюдь не является мрачной. Даже в изображении замоскворецкого быта «сквозь всю грубую, заскорузлую кору его пробиваются здесь часто живые, горячие ключи славянского добродушия, мягкости и любвеобилия» (405). Эпически-объективная манера Островского содержит в себе некое примиряющее начало. «Ни из одной пьесы, как бы она мрачно ни кончалась, не выносите вы безусловно мрачного и безотрадного чувства, вроде того, что правда всегда страдает, а зло торжествует, и что жизнь есть грязный агломерат пошлостей и гадостей; напротив того, все дела человеческие, со всей их суетою, страстями, пороками, пошлостями и мерзостями являются ничтожными частностями, сливающимися и стушевывающимися в красоте и гармонии божьего мира, взятого в целом» (404). Приведя слова слепого Архипа («Грех да беда на кого

474

не живет») о том, что надо поменьше смотреть на житейские мерзости и больше на божий мир, Скабичевский замечает: «Прямой вывод из такой философии — светлая жизнерадостность несмотря на все невзгоды и ужасы, какие творятся в жизни, и этой жизнерадостностью проникнуты пьесы Островского» (404). Критик далее утверждает, что жизнерадостное и всепрощающее отношение к жизни «составляет глубоко народную черту произведений Островского, и одно это ставит его на недосягаемую высоту» (405). Заключение несколько неожиданное у «западника» А. Скабичевского, примыкающего этим утверждением к славянофильским трактовкам русской народной души.

Данная характеристика свидетельствует о стремлении положительно оценить значение Островского в русской драме и литературе в целом. Теперь, когда отшумели прежние бои вокруг драматурга, пришло, наконец, время для справедливой объективной оценки значения его творчества.

О. МИЛЛЕР

Творчество Островского становится предметом академического изучения. В лекциях, читанных в первой половине 1887 года, О. Миллер назвал Островского «прямым преемником Гоголевской славы на поприще драматическом» (133) 1. Это не означает, однако, что он видит в нем просто имитатора Гоголя. Начиная с «Бедной невесты», «Островский выступил на дорогу, независимую от его великого учителя и сближавшую его с таким, также вполне самостоятельным, преемником Гоголя, как Достоевский» (162). Для О. Миллера Островский уже классик, хотя и небезупречный. По его мнению, «некоторые из комедий Островского навсегда останутся в истории русской литературы наряду с знаменитыми комедиями Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, а его исторические драмы, при всех своих именно драматических недостатках, все же будут занимать первые места после пушкинского «Бориса Годунова», (133).

Из всех критиков Островского Миллер выделяет только Добролюбова и Григорьева, но считает каждого из них односторонним. Григорьев не договорил, в чем то новое слово, которое Островский сказал в драме, а Добролюбов, оказывается, писал «туманные» статьи и не разглядел некоторых важных моментов в драматургии Островского. Тем не менее, Миллер согласен с Добролюбовым в том, что Островский — мастер создания типичных образов, имеющих не только национальное значение: «Многое в них отзывается изъянами человеческой природы и недугами человеческого общества вообще» (135).

1 *Орест Миллер.* Русские писатели после Гоголя, ч. 3. СПб., 1888.

475

Признавая общественное значение критики самодурства у Островского, Миллер определяет свою социальную позицию, говоря, что для искоренения этого зла «мало образования, мало и самых решительных и гуманных законодательных мер, мало коренных преобразований в учреждениях; тут, при всем остальном, особенно нужна упорная нравственная борьба, нужна вера в возможность не поддаваться среде, сознание своей ответственности не только за собственную причастность ее мерзостям, но даже и просто за опускающиеся перед ней руки» (152).

Как известно, один из центральных пунктов критики драматургии Островского — трактовка «Грозы» и особенно образа Катерины. Миллер решительно не согласен с Добролюбовым в оценке героини. Он считает ее «далекой от того, чтобы быть провозвестницею освобождения и возрождающей правды» (245). Для него она всего лишь женщина, увлеченная страстью; «спокон века существовали Катерины, кидающиеся с отчаяния в омут страсти, а затем и в воду, а темное царство стоит себе да стоит...» (243). Для борьбы против самодурства и темного царства нужны люди покрепче Катерины. «...Для того, чтобы совладать с окружающим злом, мало отдаться своей, хотя бы и доброй, натуре, а надо всецело отдаться *идее,* или, пожалуй, надо *чтобы идея стала для нас натурою,* чтобы вся сила нашей страсти всецело поглощена была *ею* одною, чтобы *все* личное, стремящееся только к *нашему* счастью, *нашему* наслаждению, для нас совершенно не существовало. Если так, то светлым лучом в «Грозе» мог бы представиться разве Кулигин» (244).

Миллер полемизирует здесь с Добролюбовым, считавшим, что в Катерине сама природа восстала против стеснений. Позиция Миллера в чем-то действительно более трезва и рассудительна, но его нравственный максимализм не только нереален, он убог, потому что сводит живую личность с ее реальными страстями, чувствами и потребностями к аскетическому служению «идее».

Критика Миллера имеет преимущественно конкретно-эмпирический характер. Он сам не ставит значительных вопросов, рассматривая драмы Островского в плане бытовом и психологическом. О драматургии как таковой ему нечего сказать. Что же касается общественного значения творчества Островского, то Миллер думает так: «...добролюбовская формула «самодурства» слишком узка для него [...], в нее далеко не укладываются его разнообразные произведения, особенно же произведения второй половины его литературной деятельности (которых не мог иметь в виду Добролюбов). Мы потому-то и предпочитаем несколько неопределенную, но зато широкую формулу Аполлона Григорьева — формулу «народности»» (384). Но Миллер тут же оговаривается, что типов из подлинного простонародья у Островского мало. Его персонажи — купцы, баре, но точка зрения на них у Островского «прямо и заимствована у самого народа» (384). Во второй половине творческого пути Островский изобличал

476

«культ золотого тельца» как «ту болезнь нашего века, которая подкапывает все его успехи на поприще гражданской свободы...» (388). И далее: «С обличением культа золотого тельца в его пьесах соединяется могучий запрос на ту силу нравственную, без которой, выражаясь языком Посошкова, «ни коими делы невозможно» (388). Исходя из этого, Миллер считает Островского «и полнейшим реалистом и истым идеалистом» (389).

А.НЕЗЕЛЕНОВ

Задачу полного исследования драматургии Островского поставил себе А. Незеленов, выпустивший в 1888 году монографию «Островский в его произведениях». Но дело ограничилось изданием только одной части этого труда, посвященного первому периоду деятельности писателя — до исторических хроник. Однако введение содержало изложение всей концепции автора.

Понятие народности можно толковать двояко: либо писатель народен потому, что отражает существенные стороны жизни общества, либо потому, что он «выражает в себе сущность жизни именно народной массы» (9)1. Островский не изобразитель непосредственно народной жизни, он — «поэт народного начала в том его виде, в каком оно живет в нашем обществе, в соприкосновении и слиянии с стихиями страстной мысли, глубоко развитого чувства» (14). Народные чувства и взгляды составляют основу отношения Островского к изображаемой действительности, но он дает картину не только народного быта, и даже не столько бытописует его, сколько разные стороны русской действительности.

Творчество Островского проникнуто духом объективности. «Островский посмотрел на жизнь спокойно, беспристрастно, благодушно, взглядом здоровым, без увлечения бурными страстями, без идеализирования приподнятых или болезненных чувств, без крайнего отрицания, и в то же время с юмором трезвого ума, здравого русского смысла» (16). Незеленов отгораживает Островского от обличительного направления русской литературы. В частности, это проявляется в его характеристике трагизма в «Грозе». Смысл пьесы в том, что «погибает энергическая женская личность, задыхаясь без нравственного света и воздуха» (124). Перед нами личная драма.

Подлинного положительного героя пьесы А. Незеленов видит в Кулигине; его он считает «выразителем сокровенных народных идеалов» (123), которого уже «коснулось веяние истинной цивилизации» (123). На него поэтому автором и возложена миссия быть судьей жизни. «Грех да беда на кого не живет» — тоже народная драма, проникнутая духом трагизма.

1 *А. Незеленов.* Островский в его произведениях. Первый период деятельности (до исторических хроник). СПб., 1888.

477

Деля творчество Островского на три периода, Незеленов относит к первому все пьесы, написанные до исторических драм, выделяя «Пучину» и «На бойком месте» как произведения переходные, которые служат выражением недовольства драматурга купеческим и чиновным бытом: «...хорошие люди в них гибнут в тине мелочного эгоизма и мошенничества окружающих лиц» (19)

В произведениях второго периода, изображающих прошлое России, также вырисовывается безотрадная картина, «энергические» люди и здесь гибнут в «исторической безурядице» (20).

В третий период Островский переходит к изображению того, что Незеленов называет «беспочвенными» слоями общества (20). Он причисляет к ним адвокатов, учителей, крупных дельцов, разорившихся дворян, мелких чиновников, мелких купцов, мещан. Не соглашаясь с современной критикой, холодно встретившей поздние пьесы Островского, Незеленов считает, что, сохраняя верность правде и оставаясь последовательным в изображении зла, драматург вместе с тем создал здесь образы «идеально чистых, бесконечно светлых личностей» — Верочка («Шутники»), Агния Круглова («Не все коту масленица»), Корпелов («Трудовой хлеб»), Платон («Правда хорошо, а счастье лучше»). «Верным изобразителем нашей скорбной эпохи, глубоким сердцеведом является Островский в последнем периоде своей деятельности. В его комедиях, как в зеркале, отразилось наше бесцветное холодное прозябание, при котором такой простор всяким бессердечным дельцам, хищникам, алчущим наживы, и всяким развратникам» (22). Островский, таким образом, оказывается художником, пророчески отразившим наступавшую эпоху безвременья. По мнению Незеленова, Островский поднялся над мерзостью окружающей жизни, «ушел в ту заоблачную высь, в то царство идеалов, из которого жизнь представляется не просто спокойным ходом событий, а извечной борьбою добра и зла, борьбою человеческого духа и материальных стремлений божьей правды и дьявольской злобы» (23). У него не было «огня» протеста, как у Пушкина или Тургенева, он смотрел на жизнь «с народной точки зрения, спокойно и благодушно» (23), и поэтому верил в конечную победу добра.

История восприятия драматургии Островского сама по себе была драматична. Мы рассмотрели здесь борьбу мнений только в критике XIX века. Однако и после того как он был признан классиком русской драмы, толкование его произведений и оценки его творчества в целом не раз вызывали споры. Но это относится уже к нашему столетию и связано с проблемами развития драматургии более позднего времени.

ДРАМАТУРГИ КОНЦА ВЕКА

Внешние условия для развития театра в конце XIX века стали несколько более благоприятными. В 1882 году была отменена монополия дирекции императорских театров на театральные предприятия в Санкт-Петербурге и Москве. Возник ряд частных театров в обоих столичных городах и широко развернулась деятельность предприимчивых антрепренеров в провинции. Практические возможности для новой драматургии стали как будто значительно лучше.

Но 80-е и 90-е годы были отмечены новым усилением политической и идеологической реакции; в ответ на убийство Александра II были приняты крутые меры против прогрессивных движений в России и усилена цензура.

Значительный слой новой публики — купцы, промышленники, всякого рода коммерсанты диктовали театрам свои вкусы.

В этих условиях театр по-прежнему играл преимущественно развлекательную роль. Появились драматурги, стремившиеся прежде всего щекотать нервы аристократического и буржуазного зрителя, они создавали видимость движения, даже претендовали на злободневность, но коренных вопросов жизни не касались, либо затрагивали их только поверхностно, не рискуя дразнить власть и цензуру.

Корифеем развлекательной драматургии был Ипполит Васильевич Шпажинский (1848 — 1907). Его долгая карьера была наполнена эфемерными успехами. Наиболее известные из его пьес: «Майорша» (1878), «Легкие средства» (1879), «Фофан» (1880), «Кручина» (1882), «В старые годы» (1888), «Темная сила» (1895), «Две судьбы» (1898). Мастер сценических эффектов, временами обнаруживавший неглубокий психологизм, Шпажинский может рассматриваться как представитель натурализма в драме конца века. Близок ему по духу был Модест Ильич Чайковский (1850 — 1916), писавший либретто для опер и психологические драмы: «Лизавета Николаевна» (1884), «Симфония» (1890), «Похмелье» (1890), «Предрассудки» (1893) и другие, имевшие при появлении немалый успех. На этом же поприще подвизался Виктор Александрович Крылов (1838 — 1906), отличавшийся большой плодовитостью в разных жанрах. Из его бытовых и психологических драм наиболее известны «Горе-злосчастье» (1883), «Надя Муранова» (1883), «Отрава жизни» (1891); комедии — «В осадном положении» (1886), «Шалость» (1890), «Похмелье» (1890), «Предрассудки» (1893) и другие.

Эти и другие, подобные им, драматурги заполняли репертуар своими пьесами, в которых затрагивались, главным образом, се-

480

мейно-бытовые проблемы и значительное место занимала тема адюльтера. Семейно-бытовыми были, правда, и пьесы Островского, но создатели салонных пьес ориентировались главным образом на французские образцы «хорошо сделанной драмы».

Однако не иссякали живые и творческие традиции русской драмы. В конце века значительные драматические произведения создает Л. Н. Толстой (1828 — 1910). Он обратился к драматургии в пору духовного перелома, когда все более решительно порывал с господствующим классом, искал пути к народу. Увлеченный идеей создания народных театров, Толстой написал пьесы «Первый винокур, или Как чертёнок краюшку выкупал» (1886), «Петр Хлебник» (1883 — 1894), «От ней все качества» (1910). Главным вкладом Толстого в искусство драмы явились пьесы: «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1889 — 1890), «Живой труп» (1900). Между написанием пьес и их постановкой на сцене прошли годы, но как явления литературы пьесы Л. Толстого сразу же заняли достойное место.

Развитие русской драмы XIX века завершается деятельностью А. П. Чехова (1860 — 1904). Автор многих водевилей и драматических эпизодов, преимущественно комического характера, Чехов уже в них обнаружил значительное дарование. В полной мере его драматургический гений проявился в пьесах «Иванов» (1887 — 1889), «Леший» (1889), «Чайка» (1895 — 1896), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903). Лучшие традиции русского реализма получили воплощение в драматургии Чехова. Крепко связанный со всеми предшествующими исканиями русской реалистической драмы, Чехов явился, вместе с тем, новатором, создавшим драматургию совершенно особого рода. Творчество Чехова подводило итоги столетнему развитию русской драмы и открывало ей новые пути. Мировую славу русскому роману завоевали Л. Толстой и Ф. Достоевский, а русской драме — А. Чехов.

КРИТИКИ И ИСТОРИКИ ЛИТЕРАТУРЫ О ДРАМЕ

Последнее двадцатилетие XIX века характеризуется продолжающимся обострением борьбы направлений в критике. Происходит резкая поляризация. Выступление на историческую арену пролетариата, рост классовых противоречий в деревне приводят к тому, что в общественной мысли развиваются течения, отражающие классовые силы, формирующиеся в народной массе. Революционное народничество оказало влияние на критиче-

481

скую мысль. Правда, она мало или почти совсем не занималась интересующей нас областью, но по-своему сказалась и здесь.

Никто уже теперь не удивляется сопоставлению Л. Н. Толстого с революционным движением в России. Благодаря статьям В. И. Ленина о Толстом связь великого писателя с освободительным движением установлена с полной научной объективностью. Следуя ленинской характеристике Л. Н. Толстого, мы можем говорить о том, что общая народническая тенденция в русском социальном движении отразилась в его творчестве и, в частности, в понимании драмы. Подчеркну, что речь не идет об отождествлении народников и Л. Н. Толстого. Мы отмечаем лишь тот факт, что одни и те же социальные силы обусловили появление революционной народнической идеологии и народнических тенденций в творчестве Л. Н. Толстого.

Вместе с тем в России происходило развитие капитализма, и это создавало благоприятную почву для все большего проникновения в общественную и художественную мысль позитивистских теорий. В русской критике и литературной науке это сказывается особенно заметно.

Как и в прежние периоды, обсуждение вопросов драмы и литературы в целом связывается с большими социальными проблемами. Русские критики, споря о проблемах драматургии, отражают борьбу классов и политических направлений в русском обществе. Особенно наглядно это проявилось в полемике, вызванной драмой Л. Толстого «Власть тьмы».

Литература, посвященная драме и театру, количественно возрастает. Статьи о театре публикуют все «толстые» журналы, появляются и специальные театральные журналы — «Артист» (1889) и «Театр и искусство» (1897), подробно освещающие также историю и теорию мировой драмы, издается ряд переводных работ, появляется и отечественная литература по теории и истории драматического искусства. Одним из зачинателей русского театроведения был П. О. Морозов, написавший «Очерки по истории русской драмы XVII и XVIII столетий» (1888). Итогом серьезной исследовательской работы была книга А. С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (1889). Интерес к ранней истории театра в России требовал изучения начальных периодов развития европейской драмы. Так, возник труд Алексея Н. Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870). В книге «Три главы из исторической поэтики» (1899) Александр Н. Веселовский исследовал становление драмы, возникавшей из древнейших синкретических форм художественного творчества.

Растет литература об отдельных драматургах — русских и иностранных. В общих трудах по истории литературы и в монографиях об отдельных писателях характеристики драматических произведений обычно сочетаются с более или менее обстоятельным рассмотрением принципов драматического искусства, Одна-

482

ко о самостоятельном теоретическом значении таких работ едва ли можно говорить.

Гораздо большее место теории и притом в свете новых явлений в драме уделяет журналистика.

А. И. Урусов в цикле статей «Натурализм и драматическое искусство», печатавшихся в газете «Порядок» в 1881 году, подробно изложил содержание книги Эмиля Золя «Натурализм в театре» и критически рассмотрел ее основные положения. Благодаря статьям Урусова русская публика получила представление о новом направлении в драматическом и театральном искусстве. Хотя русский театр, начиная с Гоголя, своими путями шел к тому, чтобы сделать сцену подобием реальной жизни, но между русской натуральной школой и французскими, немецкими и другими натуралистами конца XIX века были существенные различия. Следуя Золя, Урусов отмечал, что натурализм связан с развитием естественных наук и установлением физиологической основы психических явлений. Вывод Урусова в целом был положительным: «Несмотря на неизбежные крайности и увлечения, кажется, что в натурализме драматическое искусство почерпнет новые силы для плодотворной деятельности. В этом направлении есть жизнь, есть движение вперед — до тех пор, пока ему на смену не возникнет в области искусства новое, еще неизвестное течение»1.

Некоторые современники считали драматургию Л. Толстого, и частности «Власть тьмы», проявлением натурализма в драме. По рассмотрение этой проблемы не входит в задачу нашей книги, вопрос о стиле этой драмы требует еще дополнительных критических исследований.

Натуралистической называли и драматургию А. П. Чехова, особенно в свете того, что и стиль, и метод сценического воплощения его пьес в МХТ критика расценила как натуралистические. Но не успели утвердиться представления о натурализме драматургии А. Чехова, как их стала вытеснять концепция символизма чеховских пьес. Начиная с 1890-х годов идеи символизма все настойчивее проявлялись в критике и эстетике, они получали художественное выражение в поэзии, но символической драмы в «чистом виде» не было, что побуждало некоторых критиков искать черты символизма у писателей, не связанных непосредственно с этим течением. Так, и в прозе, и особенно в драматургии А. Чехова символисты отыскивали черты, которые они воспринимали как родственные, соответствующие их эстетическим идеалам.

Но еще до того, как была сформулирована теория драмы русского символизма, на Западе появилась книга М. Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896), определившая эстетику и по-

1 «А. И. Урусов. Статьи его о театре, литературе и об искусстве», т. 1. М., 1907, стр. 409.

483

этику символистской драмы. Русские символисты пропагандировали ее в статьях и критических выступлениях.

Рассмотрение драматургии Чехова вынуждает несколько расширить хронологические рамки нашей книги; последние его пьесы появились уже в XX веке, и критическое изучение драматургии Чехова получило настоящее развитие также лишь в первом десятилетии нашего века.

Л. Н. ТОЛСТОЙ О ДРАМЕ

ОТРИЦАНИЕ ИСКУССТВА

Высказывания Л. Н. Толстого об искусстве многочисленны. Выделенные из его наследия и собранные вместе, они составили два тома, насчитывающие свыше тысячи страниц. Однако значительная часть их при жизни писателя оставалась в рукописи. Опубликовано было сравнительно небольшое число статей. Поэтому при жизни Л. Толстого многие его суждения не могли стать непосредственно фактором литературного процесса. В полном объеме суждения Л. Н. Толстого стали доступны лишь в 90-томном собрании его сочинений, то есть уже только начиная с 1930-х годов.

Толстой смолоду много размышлял о природе искусства, о закономерностях литературного творчества. Его дневниковые записи, наброски и законченные работы содержат ценнейшие мысли. Они важны и для понимания творчества самого Толстого, и для утверждения принципов реализма.

Когда говорят об эстетике Толстого, то обычно подразумевают работы. Опубликованные в конце жизни, главным образом трактат «Что такое искусство?» (1897 — 1898), статью «О Шекспире и о драме» (1903 — 1904) и несколько других сочинений, относящихся к поздним годам деятельности писателя.

Высказывания Л. Толстого по эстетике глубоко противоречивы. В них разительно проявились те особенности его мировоззрения и мировосприятия, которые так точно и глубоко определил В. И. Ленин.

«Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие», — писал В. И. Ленин в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908). В произведениях Толстого содержится «замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши»1; «беспощадная критика капиталистической эксплуа-

1 *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 17, стр. 209.

484

тации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс...»1. Но у Толстого сочетаются, как пишет В. И. Ленин: «С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению...»2

Все эти противоречия, отмеченные Лениным, отразились и в эстетике Л. Толстого, в его взглядах на литературу и искусство.

Трактат «Что такое искусство?» содержит ряд замечательных наблюдений и смелых мыслей о природе искусства, но в нем же утверждается «вредность» и «бессмысленность» значительной части всего предшествующего художественного развития человечества. Толстой-художник отлично знал и понимал силу искусства, глубоко раскрывал некоторые его особенности, но наряду с этим высказывал суждения, по сути полностью отрицавшие искусство.

Он отверг все теории, ограничивающие смысл искусства наслаждением красотой. «Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» (30, 66) 3. В этих словах Толстой необычайно расширяет значение искусства по сравнению с концепциями других эстетиков. Он объявляет искусство важнейшим элементом жизни вообще. Так, предвосхищая новейшие современные теории, Толстой выдвигал на первый план коммуникативную функцию искусства. Искусство — «одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество» (30, 67). Оно есть специфически человеческое средство общения. Функция искусства состоит в воспитании чувств. Л. Толстой формулирует сущность общественной функции искусства в следующих словах, им самим выделенных курсивом: *«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность чело-*

1 Там же.

2 Там же, стр. 209 — 210.

3 *Л. Толстой.* Полн. собр. соч. в 90 томах. Первая цифра в скобках — том, вторая — страница.

485

*веческая, состоящая б том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»* (30, 65).

Л. Толстой глубоко убежден в том, что искусство способно производить сильное впечатление. Он верит в то, что оно формирует человека, определяет его душевный строй. При этом Толстой совершенно справедливо не ограничивает значение искусства только произведениями, созданными со специальной художественной целью. В круг искусства Л. Толстой включает многое, что не принадлежит к художественному творчеству в узком смысле слова, «Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшения жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий» (30, 67).

Именно потому, что искусство имеет важное значение в жизни, Толстой придает особое значение вопросу о том, каково оно по своему характеру и направленности, какие чувства и стремления воспитывает в людях. Это положение связывается Л. Толстым с общим духом мировоззрения, лежащего в основе произведений искусства. По мнению Толстого, религия является указателем того высшего понимания жизни, которое достигается обществом. Искусство, как мы знаем от Л. Толстого, прежде всего «заражает» чувствами. Поэтому совсем не безразлично, какими именно чувствами оно «заражает». По мнению Л. Толстого, «только религии всегда служили и служат основанием оценки чувств людей. Если чувства приближают людей к тому идеалу, который указывает религия, согласны с ним, не противоречат ему, — они хороши; если удаляют от него, не согласны с ним, противоречат ему, — они дурны» (30, 68). В такой постановке вопроса ясно выражается религиозность Толстого по нравственному убеждению. Религия выступает у него не в своей официальной церковности, а как овод высших законов морали, обеспечивающих нормальный строй жизни и благо народных масс.

В. И. Ленин подчеркивал социальные корни идеологии позднего творчества и мировоззрения Л. Толстого, и указывал на то, что писатель явился выразителем идеологии патриархального крестьянства. «Его горячий, страстный, нередко беспощадно-резкий протест против государства и полицейски-казенной церкви передает настроение примитивной крестьянской демократии...»1. И далее: «Но горячий протестант, страстный обличитель, великий критик обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю»2. Опора на патриархальность сказывается в эсте-

1 *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 20, стр. 20.

2 Там же, стр. 21.

486

тических взглядах Толстого весьма непосредственно. Мы ясно замечаем это в рассуждениях, продолжающих изложение того, какой характер имеет эмоциональное воздействие искусства. «Если смысл жизни в благе своего народа или в продолжении той жизни, которую вели предки, и в уважении к ним, — пишет Толстой, — то искусство, передающее чувство радости жертвы личным благом для блага народа или для возвеличения предков и поддержания их преданий, будет считаться хорошим искусством; искусство же, выражающее чувства, противные этому, — дурным, как это было признано у римлян, у китайцев. Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и унижающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и все то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством» (30, 69). И далее: «Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что хорошо и что дурно, и это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством» (30,69).

Такова нравственно-религиозная основа эстетики Толстого, тесно связанная с его патриархально-крестьянской позицией. Вторую сторону эстетики писателя составляет оценка всего созданного искусством с точки зрения социологии. Толстой выдвигает очень важный тезис: рабское положение народа оторвало его от искусства, а творчество художников на протяжении веков развивалось вне связи с народом. В результате возникла пропасть между искусством и народом. «...Наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство...» (30, 82). Произошел страшный разрыв в условиях жизни. Одни задавлены нуждой и непосильным трудом, и им нет никакого дела до искусства. Другие, пользуясь благами труда народа, развили искусство до такой степени, что требуется особая культура для понимания его. «...Только при условии напряженного труда рабочих специалисты — писатели, музыканты, танцоры, актеры — могут доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они доходят, и могут производить свои утонченные произведения искусства, и […] только при этих условиях может быть утонченная публика, ценящая эти произведения» (30, 82).

В результате разрыва между творцами утонченного искусства и народом создалось положение, снижающее ценность искусства. Ведь по самой своей природе оно призвано служить средством общения людей, их единения в общечеловеческих целях. Этой своей функции при условиях социального неравенства искусство не может выполнить, потому что оно стало недоступным народу. «Для огромного большинства всего рабочего народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от

487

свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни. То, что составляет наслаждение для человека богатых классов, непонятно как наслаждение для рабочего человека и не вызывает в нем никакого чувства или вызывает чувства, совершенно обратные тем, которые оно вызывает у человека праздного и пресыщенного» (30, 83 — 84).

Из этих положений Толстой делает парадоксальный вывод. Он отвергает всякое искусство, недоступное и непонятное народу, сурово обличает бессодержательность, бессмысленность и полную ненужность такого искусства, в котором нет «заражения» добрыми чувствами. Так, в статье «О Шекспире и о драме» Толстой утверждает, что Шекспир — писатель «безнравственный», ибо его произведения не содержат здоровых чувств. Более того, Шекспир, по заверениям Толстого, вообще не художник, ибо его произведения лишены элементарного правдоподобия.

Шекспир не единственный художник, отвергнутый Толстым. Пересматривая все художественное наследие с точки зрения его соответствия христианским идеалам, Толстой приходит к выводу, что, за небольшими исключениями, все, не отвечающее его нравственно-религиозным критериям, «не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо как искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы в словесном искусстве все драмы, романы и поэмы, передающие чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные, присущие только одному сословию богатых праздных людей, — чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченные и развращенные чувства, вытекающие из половой любви, совершенно непонятные огромному большинству людей.

Таковы же в живописи все картины, ложно религиозные и патриотические, так же как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной богатой и праздной жизни...» (30, 164 — 165). Отрицается «почти вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная с Бетховена, — Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, — по содержанию своему посвященная выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительной сложной музыкой» (30, 165).

Толстой доказывал художественную несостоятельность «Короля Лира», утверждал, что Девятая симфония Бетховена — «не хорошее произведение искусства» (30, 165), писал, что после установления памятника Пушкину, крестьяне спрашивали, за что поставлен «монамент» господину Пушкину? Простой крестьянин из факта сооружения памятника, по мнению Толстого, должен сделать вывод о том, что «Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра», — но «каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек более чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убий-

488

ство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные» (30, 171).

Критикуя творения искусства, Толстой неизменно становится на точку зрения необразованного здравомыслящего крестьянина. В таких его рассуждениях о писателях и художниках есть своеобразная логика, но она игнорирует факты и весь исторический опыт восприятия и воздействия художественных произведений. Можно как угодно страстно и умно говорить о «нелепости» трагедии короля Лира или о том, что Девятая симфония может нравиться только людям с извращенным вкусом (30, 165), но опыт многих столетий, живой опыт многих поколений разных пародов, разных людей свидетельствует о могучей «заразительной» силе этих гениальных творений. Спорить с Л. Толстым по правилам логики нельзя. Он ведь не приводил научных доказательств, а просто апеллировал к отдельным фактам восприятия произведений искусства людьми, которые, дескать, исходят с позиций здравого смысла и житейского опыта.

«Отменив» таким образом большую часть мирового искусства, Толстой признает достойными лишь такие творения, в которых он находит проявления высших нравственных чувств и, вместе с тем, считает их доступными для всех людей. Это «хорошее, высшее искусство: Илиада, Одиссея, история Иакова, Исаака, Иосифа, и пророки еврейские, и псалмы, и евангельские притчи, и история Сакиа-Муни, и гимны Ведов» (30, 109). Правда, и с этим искусством не все обстоит благополучно, с его точки зрения. В древние времена, признает Толстой, «высшее религиозное сознание» соединяло далеко не всех людей, поэтому и в искусстве встречалось изображение чувств, которые «вытекали из желания могущества, величия, славы, благоденствия» народов; в силу этого «героями искусства могли быть люди, содействующие этому благоденствию силою, коварством, хитростью, жестокостью (Одиссей, Иаков, Давид, Самсон, Геркулес и все богатыри)» (30, 155). Но если то было простительно на начальных стадиях истории, в условиях современного общества ничто подобное не допустимо.

Л. Толстой признавал только таких писателей и художников, которые создавали истинно нравственное, доступное народному пониманию искусство. «...Лучшие произведения искусства нашего времени передают чувства, влекущие к единению и братству людей (таковы произведения Диккенса, Гюго, Достоевского; в живописи — Милле, Бастиен Лепажа, Жюль Бретона, Лермита и других)» (30, 177).

Толстой относился с большим одобрением к народному творчеству, ко всему, что создают непосредственно люди из народа: сказки, притчи, народные песни он считал образцами, которым должны следовать художники. Л. Толстой рассказывает, как он однажды возвращался домой в подавленном состоянии. «Подходя к дому, я услыхал громкое пение большого хоровода баб.

489

Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый [...] В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских вещей, сыграл нам opus 101 сонату Бетховена» (30, 144) [...] «песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-ая же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не заражающая» (30, 145).

Точно так же, сравнивая старинную пьесу о короле Лире с трагедией Шекспира на тот же сюжет, Толстой отдал предпочтение первому произведению, находя в нем больше жизненной правды, человечности и художественной выразительности. Все это должно было подкрепить основное положение эстетики Л. Толстого о необходимости создания такого нового искусства, которое было бы доступно народу и отвечало его интересам.

Л. Толстой и в художественном творчестве стремился осуществлять провозглашенные им принципы. Он создавал народные рассказы, притчи и пьесы, воплощавшие его нравственные и религиозные идеи. Великий художественный дар Толстого проявился и в этих произведениях, но упрямое подчинение искусства морализаторским задачам не могло не сказаться. В «народнических» сочинениях Толстого явственны и сила и слабость его позиций. В таких произведениях реалистические элементы сочетаются с фантастически нежизненными, утопическими патриархально-крестьянскими иллюзиями Толстого.

В эти годы в сознании Толстого шла постоянная борьба между гениальным художником и страстным проповедником. Художник никогда не уступал окончательно, хотя временами и пытался подавить свой великий дар. Аскетическое отрицание искусства поздним Толстым противоречило его же стремлениям к свободному реалистическому творчеству. Глубоко символичная первая страница «Хаджи-Мурата» — описание необыкновенно жизнестойкого растения, прозванного в народе «татарином». Хотя куст переехан колесом, одно из его ответвлений выстояло и «не сдается человеку, уничтожившему всех его братии кругом» (35, 6). Так и художник в Л. Толстом — как ни вытаптывал он в себе стремление к творчеству, оно оставалось непобежденным. В дневнике Толстого после решительного отказа от художественной деятельности, отвергнутой как «греховная» и не нужная народу, снова и снова появлялись записи: «потянуло на художественное».

Самым решительным отрицателем искусства стал величайший из художников России. Этот парадокс мог бы показаться просто болезненной причудой великого старца. Но в действитель-

490

ности кризис мировоззрения Л. Толстого отражал глубокие сдвиги, происходившие в сознании передовых людей русского общества.

Закономерность этих противоречий в сознании Толстого подтверждается историческим опытом предшествующих ему эпох.

Кризис феодально-крепостнического строя во Франции XVIII века тоже привел к возникновению социальной теории, в которой отрицание прогнившего режима выросло в отрицание всей культуры. Жан-Жак Руссо объявил науки и искусства порождениями порочной цивилизации и призвал общество вернуться к природе, труду и простой сельской жизни. Сто лет спустя в России назревала революция, направленная против отжившего феодально-монархического строя. В России патриархально-крестьянские тенденции в идеологии были сильнее, чем во Франции. И консервативные славянофилы, и революционные народники апеллировали именно к крестьянству, видели в нем здоровые силы, основу нации и воплощение высших нравственных идеалов. В мировоззрении Толстого эта идеализация крестьянства выразилась с наибольшей мощью. Это впервые предельно точно объяснил В. И. Ленин.

И в эстетике Л. Толстого также отразилось противоречивое отношение крестьянства к революции. Отрицание искусства у Толстого двойственно. С одной стороны, оно отражает решительный протест против того, что классовая цивилизация привела к отрыву искусства от народа и превратила его в развлечение для богатых и власть имущих. И поэтому в нападках Толстого на искусство сказывается и справедливый гнев на уродливые условия общественной жизни. Но вместе с тем в этом отрицании искусства Толстым проявляются нигилистические и анархические черты народного бунтарства. Массы, лишенные возможности понять великое искусство, иногда обрушивали гнев не только на своих угнетателей, но и на те блага культуры, которые они присвоили.

Отношение русских литераторов и общественных деятелей к проблемам искусства определялось и той особой ролью, которую играло художественное творчество в России на протяжении

XIX века. Русская литература стала поприщем, на котором непрерывно разыгрывались битвы идей, сталкивались мировоззрения, боролись противоположные нравственные принципы. Но со временем известная часть общества пресытилась битвами на страницах журналов и книг, все настойчивее звучали требования реальных действий. Такие настроения иногда вызывали пренебрежение к искусству, далекому от настоящего жизненного дела. К. Маркс и Ф. Энгельс неоднократно указывали на такие проявления «диалектики» развития классового общества, когда прогресс в одних отношениях вызывал регресс в других.

Противоречия мировоззрения и эстетики Л, Толстого сказались в его взглядах на драму.

491

РЕАЛИЗМ В ДРАМЕ

В начале трактата «Что такое искусство?» Л. Толстой рассказывает, как он был на репетиции одной оперы. Он описывает подготовку спектакля с той же беспощадной точностью, с какой в «Воскресении» изображены суд и церковная служба. «Когда я пришел, — пишет Л. Толстой, — представление уже началось, и на сцене изображалось шествие индейцев, привезших невесту [...] Шествие, как всегда, совершалось парами с фольговыми алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом, и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с алебардами выходили слишком поздно, то слишком рано, то выходили вовремя, но слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так располагались по бокам сцены, и всякий раз все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «я невесту сопровожда-а-аю». Пропоет и махнет рукой — разумеется обнаженной — из-под мантии. И шествие начинается, но тут валторна в аккорде речитатива делает не то, и дирижер, вздрогнув, как от совершившегося несчастия, стучит палочкой по пюпитру. Всё останавливается, и дирижер, поворотившись к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять всё начинается сначала» (30, 29).

Но что репетиция! Подлинный оперный спектакль Л. Толстой изображает с неменьшим сарказмом. Вот как выглядит представление второй части «Кольца Нибелунгов»: «На сцене, среди декорации, долженствующей изображать пещеру в скале, перед каким-то предметом, долженствующим изображать кузнечное устройство, сидел наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера) и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотками, и при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять. Музыка разных инструментов сопутствовала этим странным испускаемым им звукам...» (30, 133). Когда Л. Толстой хотел доказать отсутствие правды в искусстве, он особенно охотно приводил в пример оперу в балет. В них же находил он и проявления безнравственности искусства. «Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление» (30,31).

В эстетическом трактате Толстой-моралист все время сопутствует Толстому-реалисту. Моралист высказывает нападки на разные виды искусства, на отдельных писателей, музыкантов, на

492

их произведения. Реалист вооружает его аргументами и требованиями правдоподобия.

«Насколько опера ниже чистой музыки: в ней к музыке примешиваются посторонние элементы», — говорил Л. Толстой А. Гольденвейзеру и добавлял: «...так и драма — низший род произведений литературы. Кроме того, мне лично мешает, что я всегда чувствую механизм этого. Я вижу, как это сделано, как автор подгоняет действие к нескольким моментам ,в которые совершается все то, что ему нужно. А потом еще эти условности игры: какое слово подчеркнуть, как произнести, — костюмы, декорации и т. д.»1

То же самое говорил Л. Толстой В. Г. Черткову: «Драматическая форма изложения ужасна, еще ужаснее, чем стихотворная, своей искусственностью. Вред этой формы усиливается еще тем, что хороший актер может, как мне представляется, прекрасно сыграть самые глупые и скверные вещи и тем усилить их вредное влияние»2.

В статье «О Шекспире и о драме» все время подчеркивается искусственность всего, что происходит в «Короле Лире». Толстого сердит, что персонажи Шекспира говорят «условным и нежизненным» языком, что поступки их немотивированы и рассчитаны лишь на то, чтобы поразить публику, словом, ни в чем нет жизненной достоверности, к тому же «содержание пьес Шекспира, как это видно по разъяснению его наибольших хвалителей, *есть самое низменное,* пошлое *миросозерцание,* считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, *т. е. рабочий класс, отрицающее* всякие, не только религиозные, но и *гуманитарные стремления,* направленные к изменению существующего строя» (35, 258). Так и оценка Шекспира дается Л. Толстым с позиций крестьянской демократии (под «рабочим классом» он подразумевает тружеников-крестьян в противовес паразитам-помещикам и феодалам).

Суждения Толстого о Шекспире, Данте, Гете, Бахе, Бетховене лишены историзма, он подчеркивает, что рассматривает произведения искусства не с точки зрения того, что они значили когда то, а каковы они в настоящее время и как могут быть восприняты простым народом. Рассказ о представлении оперы Вагнера он закончил так: «Слушая эту оперу, я невольно представил себе почтенного, умного, грамотного деревенского рабочего человека, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей, которых я знаю из народа, и воображал себе то ужасное недоумение, в которое пришел бы такой человек, если бы ему показали то, что я видел в этот вечер» (30, 137). Глазами такого человека читал Толстой и Шекспира.

1 *А. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого, т. 1. М., 1922, стр. 245.

2 «Литературное наследство», т. 37 — 38. М., 1939, стр. 528.

493

Высказывания Толстого о Шекспире привлекают в данном случае наше внимание лишь в той мере, в какой они вообще характеризуют взгляды и художественные принципы Толстого.

Двойственность, присущая его мировоззрению, обусловившая противоречия его эстетики, сказалась в суждениях о драме. В статье о Шекспире так же, как и в других высказываниях, предстает то «почтенный, умный, грамотный» крестьянин, на которого ориентировался Толстой, то «европейски-образованный писатель» (Ленин). Умный мужик насмешливо оценивает непонятное барское искусство, чуждое ему еще и в силу исторической древности, а европейски-образованный писатель точно знает законы драматического искусства и рассуждает о них в перемежку с демагогическими разглагольствованиями от имени мужика.

Определяя критерии, на основе которых он судит о Шекспире, Толстой пишет, что, наряду со значительностью содержания, вторым критерием достоинства произведения является внешняя красота, достигаемая техникой, соответственной данному роду искусства: «Так, в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц, язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен, проявления и развития чувства и чувство меры во всем изображаемом» (35, 257 — 258). Это слова писателя, глубоко понимающего законы искусства, умеющего точно сформулировать принцип жизненно правдивой драмы. Но вот об этом же говорит другой Толстой, и он утверждает, что «второе условие (то есть внешняя красота и техника. — *А. А.)* тоже, за исключением ведения сцен, в котором выражается движение чувства, совершенно отсутствует у Шекспира. У него нет естественности положений, нет языка действующих лиц, главное, нет чувства меры, без которого произведение не может быть художественным» (35, 258). Критерии оценки драмы выработаны Толстым — знатоком искусства, но применяются они мужиковствующим Толстым, который упрямо отказывается понять Шекспира с точки зрения исторической и эстетической.

Однако во всем этом есть и другая сторона, на которую впервые указал В. Шкловский1 и о чем мне уже приходилось писать2. Выступления Л. Толстого против Шекспира — не только мужицкая реакция на классическое искусство. Это и выступление художника, противопоставляющего современную культуру искусству прошлого времени. В этом отношении3 Толстой не был одинок. До него, в 1890-е годы, Бернард Шоу выступил с утвержде-

1 Д. *Шкловский.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959. Глава «Статья Толстого «О Шекспире и о драме» как результат столкновения двух поэтик», стр. 124—135.

2 «Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира». — «Театр» 1960 № 11

3 *Бернард Шоу.* О Драме и театре. М., 1963. См. статьи о Шекспире.

494

ниями, что искусство Шекспира устарело и не отвечает ни идейным, ни художественным запросам нового времени. Толстой начал свою критику Шекспира изложением всего, что раньше говорилось ему в похвалу. Критики, превозносившие Шекспира, утверждали, что художественная форма его драм является высшим образцом искусства. Но тем самым они отвергали возможность драматургии иного типа. В Англии именно почитатели Шекспира преграждали путь новой социальной драме, появившейся в конце XIX века. В России развитию реализма менее всего препятствовал Шекспир, но тем не менее именно он послужил Толстому поводом для критики, обращенной против традиций поэтической драмы. Толстой, отвергая Шекспира, одновременно обосновывал и развивал принципы новой реалистической драмы.

Трактат «Что такое искусство?» может создать впечатление, будто Толстой начисто отвергал искусство и отказался от любых иных критериев оценки художественных произведений, кроме нравственно-религиозных. Однако уже его статья о Шекспире покажет неосновательность такого заключения. В ней судит Шекспира не только моралист, но и художник. Толстой разбирает «Короля Лира», «Отелло» и «Гамлета» так, словно перед ним были драмы, которые написал Островский, сам Толстой, Тургенев или даже Чехов. С самого начала Толстой отказывается следовать правилу, установленному Пушкиным: «...драматического писателя надобно судить по законам, им самим над собою признанным», и судит Шекспира не по шекспировским законам, а по своим законам реалистической драмы второй половины XIX века. И все же стоит обратить внимание на то, какие усилия затрачивает автор статьи «О Шекспире и о драме» для развенчания Шекспира-художника.

Положения этой статьи, на которых основана толстовская оценка Шекспира, свидетельствуют о тщательно разработанной поэтике реалистической драмы, которую Толстой весьма четко формулировал.

«Условия всякой драмы, по законам, установленным теми самыми критиками, которые восхваляют Шекспира, заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства» (35, 237). Эти слова Толстого показывают, что он разделяет выработанное веками понимание драмы как борьбы, причем понимание именно в духе теорий XIX века, Толстой подчеркивает противостояние героя окружающему миру. Участники драмы должны раскрывать свои характеры в действии.

У Шекспира в «Короле Лире» персонажи поставлены в противоречие с окружающим миром. Но, по мнению Толстого,

495

«борьба их не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором и потому не может производить на читателя той иллюзии, которая составляет главное условие искусства» (35, 237). Критикуя Шекспира, Толстой подкрепляет предшествующую формулировку и дополняет ее, требуя, чтобы драматическое произведение создавало иллюзию реальности, было жизненно правдоподобным. Этого он не находит у Шекспира. «Положения [...], в которые совершенно произвольно поставлены лица, так неестественны, что читатель или зритель не может не только сочувствовать их страданиям, но даже не может интересоваться тем, что читает или видит» (35, 237). Эти слова свидетельствуют, что Толстой принял теорию «вчувствования», распространенную в конце XIX века, и определял эффективность драмы тем, насколько зритель в состоянии сочувствовать или сострадать тому, что испытывают герои драмы.

Толстой отверг общее мнение о Шекспире как мастере создания характеров. Его герои «поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно. Обыкновенно утверждается [...], что характеры Шекспира, несмотря на свою яркость, многосторонни, как характеры живых людей, и, кроме того, что, выражая свойства известного человека, они выражают и свойства человека вообще» (35, 238 — 239). Толстой не может с этим согласиться. Но отвлекаясь от того, что он думает о Шекспире, это высказывание само по себе примечательно теоретически. Из его слов следует вывод: изображение характеров в драме должно быть таким, чтобы поступки персонажей вытекали из особенностей каждой личности, чтобы они воплощали в себе черты типичные — «выражая свойства известного человека, они выражают и свойства человека вообще».

«...Главное, если не единственное средство изображения характеров, «язык», т. е. то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру языком» (35, 239). Шекспир не следовал этому правилу. Но в данном случае важно именно то, как определил Толстой функцию языка в драме.

Он допускает, что «средством выражения характеров могут. быть и жесты, как в балете» (35, 240), но в этом видит побочное средство, которое может лишь дополнять то, что говорят персонажи драмы.

У Шекспира, по мнению Толстого, характеры «изображаются большей частью не драматическим способом, состоящим в том, чтобы заставить каждое лицо говорить своим языком, а эпическим способом — рассказа одних лиц про свойства других» (35, 240).

Не разделяя общего мнения о совершенстве образа Гамлета, Толстой считает его принципиально несостоятельным, потому что Шекспир вкладывает «в уста главного действующего лица все свои, казавшиеся ему достойными внимания, мысли [...] Он ни-

496

сколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что каждое лицо, высказывающее эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются» (35, 247 — 248). Иначе говоря, персонажи не должны быть рупорами автора.

«Без чувства меры никогда не было и не может быть художника, так, как без чувства ритма не может быть музыканта» (35, 251). А Шекспир был лишен чувства меры: «У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления» (35, 251). Толстой не согласен с тем, что все преувеличения у Шекспира создают определенную художественную систему. Для него они — только уродливые отклонения от нормы, то есть от того среднего жизнеподобия в изображении характеров и событий, которое установилось в литературе XIX века как прямое соответствие действительности, изображаемой художником. Но художественная норма соответствия образов действительности у Толстого иная, чем та норма, которая была у Шекспира. Выступления Толстого против Шекспира — пример критики одного художественного метода с позиций другого метода. Естественно, что никакого примирения между ними не может быть.

В статье «О Шекспире и о драме» взгляды Толстого на драму выражены негативно — в утверждениях того, чего нет в произведениях английского драматурга. Но в других случаях он высказывал свои взгляды непосредственно, обобщая свой опыт и наблюдения.

Уже в конце жизни Л. Толстой рассказал об этом журналисту И. Тенеромо. «Всю разницу между романом и драмой, — говорил Толстой, — я понял, когда засел за свою «Власть тьмы». Поначалу приступил к ней с теми же приемами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь нельзя, например, подготовлять моменты переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и не естественно. Нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения... Только такие рельефы души, такие высеченные образы в взаимных коллизиях волнуют и трогают зрителя. А монологи и разные переходы с картинками и тонами — от всего этого тошнит зрителя [...] Роман и повесть — работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотне. Там фоны, тени, переходные тона, а драма — область чисто скульптурная. Работать приходится резцом и не класть мазки, а высекать рельефы»1. Личный художественный опыт

1 Цит. по кн.: «Лев Толстой об искусстве и литературе». Сост. К. Ломунов, т. 1. М., 1958, стр. 315 — 316.

497

Толстого оформляется в четкую поэтику драмы. Способ художественного отражения действительности в драме кардинально отличается от приемов романа, и Толстой образно определил, в чем сущность различия. Драма отнюдь не проще, не грубее романа; она по-иному запечатлевает действительность. Четкость и рельефность, присущие ей, связаны с природой драматизма. Прагматизм, конечно, присущ не только драмам. В той мере, в какой драматизм есть отражение противоречий и коллизий реального мира, он встречается в разных искусствах и разных жанрах литературы.

Именно в такой общей связи рассматривает Толстой сущность драматизма в дневниковой записи 1893 года. «Произведение <поэтического> драматического искусства, очевиднее всего показывающего сущность всякого искусства, состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, нерешенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решается этот вопрос. Это опыт в лаборатории» (52, 78). С ясностью, не оставляющей места для сомнений, Толстой настаивает на том, что драма должна выбирать такие сюжеты, когда жизнью еще не решен исход конфликта.

Это положение Толстого связано с одним из краеугольных камней его теории художественного творчества. Вырабатывая свои взгляды на искусство, Толстой пришел к мнению, что его важнейшая функция объединять людей может быть осуществлена лишь тогда, когда оно будет освещать новое, что возникает в жизни.

Толстой решительно не приемлет таких произведений, когда писатель «берет ходячее в данное время и хвалимое умными, по его понятию, людьми содержание и облекает его, как умеет, в художественные формы», или «избирает тот предмет, на котором он более всего может выказать техническое мастерство», или когда писатель, «получив приятное впечатление, берет то, что ему понравилось, предметом произведения» (30, 215). Все это для него не настоящее искусство.

«Происхождение всякого не только художественного произведения, но всякого истинного произведения духовной деятельности человека можно представить себе так: человек видит, чувствует, понимает нечто совершенно для себя новое, — такое, о чем он никогда ни от кого не слышал. Это нечто новое поражает его, и он указывает на него и другим людям [...] Уяснение для самого себя того, что видит, чувствует и понимает только один человек, и есть то, что называют духовным творчеством. Невидимое, неощущаемое, непонимаемое прежде, доведенное до такой степени ясности, доступно людям и есть вообще истинное произведение духовной деятельности и в частности — произведение искусства» (30, 447).

498

Поэтому конфликт в драме является не просто противопоставлением определенных противоречивых сил, а выражает и то новое, что задевает чувствительное сознание истинного художника.

То новое, что стремится выразить писатель, должно составлять центр драмы, ее узел. Только в свете этого становятся понятными некоторые высказывания Л. Толстого, зафиксированные его собеседниками. По воспоминаниям писателя С. Елпатьевского, Толстой говорил, «что драма — совсем особый род литературы, имеющий свои непреложные законы, что в драме должен быть непременно узел, центр, из которого все бы исходило и к которому все сходилось бы»1. Ту же мысль записал и А. Гольденвейзер: «...У современных писателей утрачено представление о том, что такое драма. Драма должна вместо того, чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь» 2.

Драматическая ситуация, таким образом, представляет собой конфликт, в котором отдельный человек или несколько людей оказываются перед лицом новой проблемы, для которой еще не существует готовых решений. Драматизм состоит в том, что не в разговорах, а в реальных судьбах решается важный нравственный вопрос.

Именно тогда перед художником возникает дилемма, которую Толстой сформулировал так: «Сколько бы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами.

Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самому себе герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него» (48, 344).

Размышления такого рода показывают, что Толстой подходил к проблемам драматургии весьма практически ясно представляя себе, как воспринимается пьеса зрителем. Не менее любопытно и то, что Толстой очень конкретно представлял себе воплощение своих произведений на сцене. Он писал актеру П. М. Свободину о персонаже из «Власти тьмы»: «В моем представлении Аким русый, совсем не седой и не плешивый; волосы на голове даже могут немного виться, борода реденькая.

Говорит с запинкой, и вдруг Вырываются фразы, и опять запинка и «тае» и «значит» [...] Шамкать, мне кажется, не нужно. Ходит твердо; представляю себе, вывернутыми ступнями в лаптях. Приемы — движения — истовые, только *речи* гладкой бог не

1 Там же стр. 298.

2 *Л.* *Гольденвейзер.* Вблизи Толстого, т. 1, стр. 90

499

дал...» (64, 24 и далее). Толстой подробно разрабатывал партитуру переживаний персонажа; внешние выражения его чувств воплощаются в определенных поступках, в манере поведения.

Так отрицатель искусства — в который раз! — оказывался и в мелочах взыскательным художником, мастером искусства.

Л. Толстой предупреждал, что, борясь за нравственно-религиозную содержательность драмы, он отнюдь не имеет в виду прямого религиозного поучения или аллегорического изображения моральных истин. Исходя из действительных противоречий жизни, находя противоречия, требующие решения, писатель подходит к ним без предубеждения. «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием, — записывает Толстой в дневнике в 1900 году. — Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках» (54, 74).

В статье о Шекспире Толстой повторяет одну из своих любимых мыслей: «...писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному» (35,267).

О проблеме драматических жанров драмы Толстой высказывался редко и скупо. В записях 1870 года есть такие строки: «...трагедия, при психологическом развитии нашего времени, страшно трудна» (48, 344). Это замечание частично раскрывается в поясняющих примерах: «Оттого только в учебниках можно говорить об Ифигении, Эгмонте, Генрихе IV, Кориолане и т. д. [...] — Оттого бездарные подражатели могут подражать подражанию (слабому) Пушкина, Борису Годунову» (48, 344). По-видимому, Толстому представляется, что все названные произведения не могут производить трагического впечатления на современного здравомыслящего зрителя. В этой записи, пожалуй, уже содержится в зародыше одно из главных положений статьи о Шекспире — психологическая неправдоподобность поведения героев трагедий прошлого.

Устарелыми находил Толстой и комедии Аристофана. Прочитав «Плутос» Аристофана, он писал: «Разговор Бедности, где она доказывает свою необходимость, очень хорош для грека 5 века; но для нас, при наших понятиях о богатстве народов и общих экономических законах, он не только не имеет смысла, но лиц этих не существует. Уничтожено то, из чего слагалось это олицетворение. А мы (Гете) стараемся подражать греческим приемам искусства» (48, 111 — 112).

В записях Толстого отражается большой интерес к комедии. Обычно Толстого представляют вечным искателем истины, пророком, страстотерпцем. Но в нем жило и мефистофельское начало, неумолимая насмешливость. Он создал ряд комедий, из

500

которых лучшая — «Плоды просвещения». «Комедию гораздо труднее написать, чем философскую статью, — говорил он в последний год жизни В. Ф. Булгакову. — Только представить, сколько здесь трудностей! Каждое лицо имеет свой характер, каждое лицо говорит своим языком, столкновения между всеми лицами тоже должны быть естественными...»1

Противоречия, свойственные Толстому, заметны были не только другим, но и ему самому. Об этом свидетельствуют и его записи и переписка. В 1889 году он писал: «Взялся было за комедию (имеется в виду «Плоды просвещения». — *А.* *А.),* но противно и совестно...» (50, 117). Это писал Толстой, которого мучило противоречие между его аскетизмом и его тягой к искусству. Когда же комедия была написана, Толстой рассказывал П. Бирюкову (в письме от 31 декабря 1889 года): «У нас все время страшная суета. Хотели играть спектакль и взяли мою пьесу, которую я и стал поправлять и немножко исправил. И вчера ее играли здесь. Суета, народу, расходу ужас. Делали с спокойной совестью в усиленной мере то самое, что осмеивается комедией» (64, 348).

Если в первой из приведенных записей звучит трагическая нота, то во второй Толстой отмечает комическую парадоксальность ситуации. Так в жизни самого Толстого, в его мировоззрении переплетались драма и комедия, великое и смешное.

Высказывания Л. Толстого о драме не дают полных оснований для анализа его драматических произведений. Многое, что мы находим в его пьесах, и было результатом тщательной художественной работы, в критических суждениях писателя не отражено. В особенности это относится к последней пьесе Толстого — «Живой труп». Дневник Толстого и воспоминания современников свидетельствуют о том, что это произведение возникло и в полемике и в творческом соревновании с драматургией Чехова2. Далее будет показано, что это было понято некоторыми критиками уже вскоре после премьеры «Живого трупа»3.

1 «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. 1, стр. 320.

2 *В. Лакшин.* Толстой и Чехов. М., 1963.

3 См. ниже, стр. 540, 541, 545, 553,

501

БОРЬБА ИДЕИ ВОКРУГ «ВЛАСТИ ТЬМЫ» Л. Н. ТОЛСТОГО

КРИТИКА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

«Ни одно произведение гр. Л. Толстого не разделило до такой степени публику нашу на два лагеря, как это, — писал А. Скабичевский после появления «Власти тьмы» (1876). — Тут мы имеем дело не с одними рьяными поклонниками нравственно-философского учения гр. Л. Толстого, против которых стоит масса публики, учения этого не разделяющая. Нет, безразлично от этого деления, вся публика сама по себе разделилась на людей, считающих драму гр. Л. Толстого одним из лучших перлов его творчества, и людей, отрицающих ее всецело, говорящих даже, что если бы под ней не стояло имя автора «Войны и мира», то никто не обратил бы на нее внимания»1.

Поклонники драмы восхищались тем, что Л. Толстой, ранее изображавший преимущественно великосветскую жизнь, создал столь же реалистические картины деревенского быта. «Вместе с характерным языком поражает вас и та рельефная типичность, с какой рисуются перед вами действующие лица драмы. Они как живые стоят перед вами, не расплываются, не стушевываются в стереотипные представления деревенских мужиков и баб, парней и девок, а каждое вырисовывается перед вами со всеми своими достоинствами и недостатками и мельчайшими индивидуальными особенностями, и врезывается в вашу память навсегда» (217).

Так как в произведениях, написанных после перелома в мировоззрении писателя, народ изображался в качестве носителя высших нравственных идеалов, то «ждали фальшивой идеализации народного быта, в угоду излюбленным тенденциям графа, и вдруг нашли нечто противоположное: оказалось как нельзя более неожиданно, что народная деревенская жизнь изображена в драме с той же фотографической точностью и глубокой реальной правдивостью, с какой изображается она в последнее время у таких ее знатоков, как Гл. Успенский» (218).

Суммировав положительные оценки драмы, А. Скабичевский переходит к характеристике тех ее особенностей, которые вызывали осуждение. Это, прежде всего, «предвзятая и совершенно излишняя грубость реализма. Зачем это на каждом шагу грязные онучи, сортиры, вонь, бранные слова, выходящие из всех пределов приличия, и в конце концов убийство ребенка чуть-что не на самой сцене, и с такими циническими подробностями, что

1 *Н. Скабичевский.* Соч. в двух томах, 3-е изд., т. 2. СПб., 1903, стр. 217.

502

у вас мороз подирает по коже» (218). Порицателям не нравилась также «мистическая тенденция» пьесы; наконец, в ней находили массу несообразностей.

«Власть тьмы» действительно встретила двойственный прием. Рассмотрим несколько статей, показательных для характеристики различных социальных и художественных позиций, с которых подвергалась критике драма Л. Н. Толстого.

И. МИЛЮТИН

Примером буржуазной социологической критики драмы Л. Н. Толстого можно считать брошюру И. Милютина, который пишет, что не в состоянии рассмотреть художественную сторону пьесы, но достоинства «Власти тьмы» как реалистического произведения для него безусловны. Эта пьеса не что иное, как «произведенная могучею искусною рукою анатомия всего нутра деревенской жизни, которая (в силу этого) представлена перед нами как в зеркале...»1. И. Милютина восхищает «глубина и сила в живом изображении ничем не прикрытой действительности» (3), но эта картина производит на него удручающее впечатление. Критика огорчило «представленное в этой драме и видимо начинающееся разложение семьи, рядом с ослаблением семейного начала, этой основы общества и государства. Разложение это, и в драме и в действительности, так глубоко стало проникать в общую жизнь населения, что становится немножко страшно за наше будущее...» (4). В отличие от тех, кто может подумать, что корень зла находится в низах общества, Милютин считает, что разложение происходит «не столько от власти тьмы, как многие усматривают, сколько от власти мишурного света, который в составных своих частях содержит значительную долю зачатков мрака» (4). Иначе говоря, не в одной только непросвещенности народа заключается причина такого разложения семейных отношений, которое изображено Л. Н. Толстым. Ответственность лежит на господствующем классе, от которого исходит мрак, витающий над всем обществом. Милютин считает, что сущность драмы Толстого отнюдь не только в изображении распада семьи: «...автор раскинул перед нами весьма печальную картину и установил факт несомненного перехода крестьянства от полупатриархального быта, державшегося на основе бесхитростной русско-церковной цивилизации, — к новой беспочвенной жизни...» (4). Милютин не пользуется определением «буржуазный». Но он прав по существу, заметив, что «Власть тьмы» Толстого отражает ломку, начавшуюся в русской жизни по-

1 *И. Милютин.* Водоворот. Думы и темы. По поводу драмы «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. СПб., 1888, стр. 17. Далее в тексте ссылки в скобках указывают стр. по этому изданию.

503

сле отмены крепостного права и зарождения новой цивилизации. Не находя для нее точного названия, Милютин верно уловил значение тех признаков, которые Толстой ввел в свою драму для характеристики социального фона жизни героев. Как отмечает Милютин, Толстой показывает «некоторые атрибуты современной деревенской цивилизации, например: вы слышите из суждения между мужиками о существовании в городе каких-то банков, а в селе ссудосберегательных касс...» (14). Таким образом, Милютину ясно, какие социальные силы воплощают в себе «новую» «современную» цивилизацию.

И. Милютин считает иллюзией мнение, будто все дело в недостатке просвещения: «Если подразумевать «власть тьмы» присущею или возможною только там, в той среде, где царит невежество, где отсутствует грамотное просвещение, то почему же в таком случае происходят такие же явления, еще хуже, еще страшнее, чем в драме, в том обществе, которое не только грамотно, но и цивилизовано на все лады?» (19 — 20). Ссылка на невежество, тонко отмечает Милютин, несостоятельна и потому, что невежества было не меньше в дореформенное время, между тем в ту пору появились люди, подобные Акиму и Митричу; эти «крестьяне содержат в себе столько света, и притом такого света, который дает достаточную духовную силу противостать власти тьмы» (20).

Несомненный интерес представляет общая характеристика эпохи, которую дает Милютин. «Общество наше, как переживающее еще самый тяжелый период своего развития, период переходный, находится, так сказать, в брожении [...], — пишет он. — От этого, наверное, наше общество само с собою находится не в ладу. Оно не может разобраться с назревшими вопросами в лабиринте смеси понятий и направлений» (23). Полный разброд, смешение понятий, ломка морали, множественность средств, предлагаемых без учета подлинных условий, создали тот «водоворот», о котором автор говорит уже в названий брошюры. В обществе нет разумного руководства. Церковь перестала быть духовной силой, направляющей народ. Земство и местные власти также не в состоянии направить народную массу на должный путь. Возврат к патриархальной общине уже невозможен. Она стала путами, мешающими дальнейшему развитию жизни. Нашли виновного в лице кулака, пишет И. Милютин, явно имея в виду Г. Успенского и других писателей-народников, показывавших проникновение капитализма в деревню. Буржуазные взгляды автора обнаруживаются в том, как он защищает представителей капитализирующейся деревни: «...надо признать кулака за экономическую, хотя и грубую силу, которую выдвинула сама масса, и с этой силою надо считаться. Направьте, обстановите ее и общую жизнь населения надлежащими вехами, и кулак будет — вместо односторонне-эксплуатирующей — здоровой осмысленной экономической силой» (34 — 35). Эта тирада — один из

504

парадоксов наивно-социологической критики Толстого. Что может быть парадоксальней попытки истолковать его драму как защиту сельских мироедов?!

И. Милютин признавал, что церковь утратила нравственный авторитет, но отстаивал христианское вероучение в его, так сказать, идеальном виде, как силу, способную содействовать возрождению нравственности в народе. Нарушители заповедей Христа погрязают в пороке. Из всех персонажей пьесы «здравы и невредимы и совестью спокойны Аким и Митрич, последователи учения Христа, да еще Марина, вовремя сознавшая свою проруху в жизни» (16).

В противовес Толстому, открыто осуждавшему государство, угнетавшее народ, Милютин убежден, что именно оно должно спасти от разброда: «...может помочь только власть государственная и учреждения, которые бы население вывели из лесу понятий на ясный путь к самоустройству, причем необходимо создать такие условия жизни, которые бы без понуждения двигали, в силу живого ясного интереса, простую натуру к самодеятельности» (32). Критик призывает парализовать «давление разнузданного большинства сельского общества». Еще один парадокс: из драмы Толстого выводится проповедь буржуазного обогащения деревни.

Мало того, Милютин считает вредным давать крестьянам больше, чем начальное образование, ибо тогда появится «новый вид умопомрачения, благодаря опять-таки отсутствию руководящего направления для грамотных и опорных точек в жизни по выходе из школы» (36 — 37). Милютин выступает как вполне благонамеренный позитивист-практик, социология которого свелась к поискам средств для поднятия материального благосостояния деревни посредством капиталистического развития.

А. СКАБИЧЕВСКИЙ

В начале главы приведено описание двойственного приема, который встретила у публики и критики «Власть тьмы». А. Скабичевский, которому принадлежит это описание, считал, что каждая из сторон имела основания, потому что «Власть тьмы» — произведение противоречивое. Оно отражает двойственность, возникшую в творчестве Л. Н. Толстого после пережитого им духовного кризиса. Возникновение этой двойственности Скабичевский обнаружил уже в «Анне Карениной». Статью о романе он озаглавил: «Разлад художника и мыслителя». Критик убежден, что и в романе и в драме «мыслитель тянет нас в одну сторону, а художник — совсем в другую. Мыслитель проводит излюбленную свою тенденцию и действительно допускает некоторые ни к чему ненужные излишества, искажает некоторые факты; художник же в конце концов посрамляет мыслителя, торжествует над

505

ним и приводит читателя совершенно к иным результатам»1. Он доказывает, что Л. Толстой писал драму с тем, чтобы выразить те же идеи, которые в публицистической форме высказал в «Исповеди» и в статье «В чем моя вера». Самое название драмы свидетельствует о назидательной задаче, от заглавия «веет на вас таким же мистико-трагическим ужасом, как и от известного эпиграфа к Анне Карениной: «Мне отмщение, и Аз воздам» (219).

Скабичевский находит, что действие пьесы развивается последовательно и правдиво до третьего акта включительно. «Далее же затем мы вступаем в мрачную область преувеличений, натяжек и полных искажений действительности ради того, чтобы подогнать ее к проводимой тенденции» (224). Критик вполне согласен с теми, кто порицает автора за грубый натурализм в изображении убийства ребенка. Но это описание отнюдь не было вызвано желанием потрясти публику. У Толстого этот натурализм обусловлен идейным замыслом пьесы. «Необходимо было, чтобы последнее преступление героев производило самое ужасающее впечатление, и чтобы таким образом вполне оправдывалось заглавие драмы, что увяз коготок и вся птичка попалась. Необходимо было, чтобы Никита этим преступлением был окончательно подавлен, чтобы хрустение косточек и предсмертный писк младенца мерещились ему денно и нощно, не давали ему житья, чтобы совесть до такой степени истерзала его, что он готов был на самой свадьбе Акулины, при многочисленном собрании чуть не всей деревни, встать на колени и каяться во всех содеянных преступлениях» (225). Все пятое действие представляется критику деланым и мелодраматичным, сцену же покаяния он называет просто балаганной, «совершенно не в характере русского человека, при его скромности и застенчивости, публичные манифестации вроде покаяний на коленях перед всем миром» (225). Критик даже предлагает Толстому свой вариант развязки драмы: «Никита довершил бы свои преступления, исколотивши Анисью до смерти, или она, не в силах будучи выносить долее подобной жизни, пошла бы в волостное жаловаться на мужа — и тут в диком озлоблении друг на друга они открыли бы все свои преступления» (226).

Рассматривая критические отзывы А. Скабичевского об А. Н. Островском, мы имели возможность убедиться в ограниченности его восприятия. Казалось бы, критику, ратовавшему за общественную тематику в русской литературе, должны были прийтись по душе именно те сцены, в которых Л. Толстой выходит за пределы семейной драмы, изображает жизнь пореформенной русской деревни. Но вот что он пишет о знаменательных эпизодах пьесы: «К числу таких же предвзятых, надуманных частностей, занимающих в драме место единственно ради проведе-

1 *А. Скабичевский.* Соч. в 2-х томах, т. 2, 3-е изд. СПб., 190.3, ст. 219,

506

ния излюбленных тенденций графа Л. Толстого, принадлежат и такие вещи, как наивные разговоры Акима с Митричем о банках или о городских ватерклозетах, возбуждающие в читателях невольную улыбку» (226).

В отличие от тех критиков, которые видели в пьесе только нарочитую грубость, Скабичевский понял, что ее характер связан с общим духом нового мировоззрения Толстого, с его новой этикой и новой эстетикой. Своими «грубостями» Толстой протестует против того *изящного* искусства, которое он считал достоянием избранного меньшинства, желающего услаждать изысканные чувства прекрасными образами, избегая всего, что могло бы их покоробить. «В противоположность этому искусству для меньшинства, гр. Л. Толстой создает новое искусство для народа, не боящееся глядеть правде жизни прямо в глаза, не прикрашивающее жизнь, а изображающее ее во всей ее грязи, с вонью, онучами, мозолями и непечатными словами» (226). Признавая, что в этом есть свой смысл, Скабичевский, однако, находит, что Толстой нарушил меру и крайностям чопорной литературы противопоставил крайности натуралистические.

Скабичевский крайне поверхностно характеризует отдельных персонажей драмы. Показательны такие суждения: «Глубокая ирония скрывается в драме гр. Л. Толстого в том обстоятельстве, что единственная вполне добродетельная личность в пьесе богобоязненный мужик Аким, — является в то же время каким-то полуидиотом, который едва может связать два-три слова, и то через каждое слово повторяя *тае* да *тае.* Вы так и видите в этом Акиме яремного вола, беспрекословно подчиненного *власти земли* [...] Все же остальные действующие лица — люди умственные, но вся их умственность проявляется исключительно в щегольстве городскими нарядами, гармониках, хересах и необузданной страсти к наживе какими бы то ни было средствами» (228). Скабичевский отмечает, что в пьесе особенно активную роль играют женщины — темные крестьянские бабы, — и пьесу с полным правом можно было бы назвать «Власть баб», что, впрочем, то же самое, что «Власть тьмы». А в целом пьеса изображает «ряд дикарей, которые руководятся одними слепыми инстинктами и стихийной игрой неосмысленных страстей и похотей, которые и в самых своих добродетелях, равно как и в пороках, повинуются импульсам чисто зоологического характера и действуют в потемках, не ведая, что творят» (230). Критик не оспаривает правдивости картины, нарисованной Толстым. Ему представляется неверным тот путь, который предлагает писатель, — смирение и опрощение, уход от зол цивилизации в патриархальность. Истинное спасение он видит в прогрессе.

Заключая разбор драмы, Скабичевский возвращается к проблеме расхождений между художником и мыслителем. «В конце концов драма Л. Толстого производит на нас такое впечатление, что как будто автор сам не особенно глубоко верит в то, что

507

берется доказать нам, и относится к своей задаче с непобедимой холодностью, напоминая тех художников новейших времен, которые берутся за религиозные сюжеты, не в силах будучи внести в свои картины ни одной капли того религиозного энтузиазма и той сердечной теплоты, которыми проникнуты были бесхитростно, но глубоко верующие художники прежнего времени» (227).

А. Скабичевский был не единственным критиком, заметившим эту особенность драмы. Ему хотелось бы, чтобы Л. Толстой избавился от непоследовательности и следовал исключительно своему художественному чувству. Он считает, что нравоучительная тенденция портит драму, но ее спасает глубокая реальная правда образов, которая «заслоняет собой азбучную мораль драмы, заставляет вас забыть о ней» (227).

Л. Е.ОБОЛЕНСКИЙ

Наиболее благожелательную оценку «Власти тьмы» дал публицист, философ и психолог Л. Е. Оболенский в статье «Психология и мораль в новой драме Толстого», напечатанной в «Русском богатстве» (1887, № 3). В противовес А. Скабичевскому, проводившему резкую грань между тенденцией Л. Толстого и его едва ли не бессознательным реализмом, Л. Е. Оболенский отказывается от такого разграничения: «Мы изучаем цельное и великое художественное создание исключительно в нем самом, и только из него будем черпать и материал, и заключение...» (202)1. Он оговаривает, что чисто художественную сторону драмы рассматривать не намерен: цель статьи «в разборе психологическом и моральном» (201). По его мнению, этика должна опираться на данные психологии, и это выведет учение о морали из сферы абстрактных понятий к ясному, точному знанию причин и мотивов человеческого поведения. Оболенский настолько убежден в жизненной правдивости драмы Толстого, что рассматривает ее как равнозначную реальности. Анализируя взаимоотношения персонажей в той ситуации, в которую они поставлены драматургом, вдумчивый критик не ограничивается только «психологическим и моральным» разбором и в ряде случаев исследует именно художественные особенности пьесы.

Завязку он истолковывает так: «...первый росток драмы вовсе не в Никите, а в желании его матери видеть своего сына богатым и хорошо пристроенным, т. е. вовсе не в каком-нибудь специфически злодейском желании» (207). Оболенский не согласен с теми, кто видит в Матрене злой дух пьесы, персонаж, по-

1 Цит. по кн.: *Л. Е. Оболенский.* Л. Н. Толстой. Его философские и нравственные идеи. 2-е изд. СПб., 1887.

508

добный Яго. Не требуется много труда, чтобы «совратить» Никиту. Его легкомыслие и жажда чувственных наслаждений «создают условия, влекущие с психологической необходимостью [...] ряд драматических фактов» (207).

Скабичевский находил неестественным развитие действия во второй половине драмы, после II акта. В противовес ему, Оболенский считает все действие пьесы психологически оправданным и жизненно достоверным. Не свяжись Никита «с женой Петра, и не было бы почвы для планов его матери, и не было бы мотивов для страстного возбуждения Анисьи, решающейся на отравление» (207). Анисья вскоре наскучила Никите, окончательно остывшему к ней, когда он узнал истинную причину смерти ее мужа. Его внимание обращается теперь на падчерицу жены — шестнадцатилетнюю Акулину.

Третье действие изображает всю сложную ситуацию, возникшую в результате корыстных и чувственных стремлений персонажей. «В четвертом действии вырастают уже новые плоды посеянного зла. Акулину приехали сватать [...] В самый день приезда сватов она разрешается новорожденным, и вот Матрена с Анисьей решают покончить с ребенком» (211). Имея в виду Скабичевского и других критиков, считавших этот момент натянутым, Л. Оболенский говорит, что новое преступление имело вполне объяснимые психологические причины. «В зародыше его (то есть нового преступления) опять-таки лежат все те же основные психологические черты трех характеров: Матрены, Никиты и Анисьи» (211). Матрене ее «первобытно-варварское добродушие» подсказывает простой выход: убить ребенка и спрятать концы в воду. Анисья доведена до исступленного озлобления против изменяющего ей Никиты. «Она рада новому преступлению, в которое может запутать Никиту, заставив именно его задавить его собственного ребенка, и этим преступлением и отомстить ему за измену, за унижения, за страдания, и связать с собою, и получить над ним власть» (212 — 213). Характер Никиты тоже сказался в том, как возник замысел и как было осуществлено убийство ребенка. «...Он кутил и наслаждался любовью, а вперед не заглядывал. Конечно, именно это и есть его основная черта. Теперь, перед лицом ужасного факта, он и мучится, и страдает, как человек, по натуре жалостливый, но вообразить вперед сумму явлений, вытекающих из его действий, и в виду грядущего факта распространить эту жалость на будущее, т. е. предупредить факт, — на это он не способен, для этого мало одной жалостливости, а надо уметь мыслить и воображать будущее, чувствуя его как настоящее» (212). Разобрав подробно обстоятельства, Оболенский делает вывод: «...кажущаяся неестественность этого нового убийства является величайшею психологическою необходимостью. Было бы нелепо, если бы данные характеры при данных душевных условиях пришли к иному концу: если бы Никита явился предусмотрительным, если бы Анисья

509

явилась заботливою, а не наоборот, не воспользовалась случаем отомстить за все оскорбления...» (213 — 214).

Там, где другие критики видели лишь мелодраму, Оболенский видит глубокий душевный процесс. «Конец драмы — образец гениальнейшего творчества» (215), — пишет он, прослеживая затем стадии обновления и перерождения Никиты. — Ему вообще присуще чувство жалости. Сначала ему становится жалко себя, затем возникает стыд перед людьми, и он помышляет о самоубийстве. Постепенно появляется сознание вины. Большое впечатление на Никиту производят слова пьяного Митрича о том, что он не боится быть таким, как он есть, и потому ему не стыдно. Вскоре он начинает понимать, что «горе не в осуждении людей, не в боязни их; напротив: он идет сам к толпе и в состоянии высшего просветления [...] Он это делает не для того, чтобы уйти от гражданской кары, нет, ему нужно заслужить *сердечное,* действительное прощение всех, кого он обидел; ему впервые ясно, что он, действительно, причинял огромные страдания, и он мучится теперь только за эти чужие страдания, впервые сознанные им потому, что в его душе проснулась беспредельная способность *жалости* и *любви* к людям. Но не у одних обиженных он просит прощения, а и у мира. В душе человека пробуждается в такие минуты сознание, что он нарушил не только жизнь отдельных лиц, но и общие законы жизни, а потому виноват перед всеми, перед каким-то высшим законом души человека, «мирской» души, который выше и внешней кары этого «мира», и всяких личных страданий, ожидающих его, выше даже самой жизни» (218 — 219).

Хотя Оболенский рассматривает лишь вопрос о психологической достоверности поведения героя, по существу он дает очень глубокое раскрытие драматизма пьесы и поднимает ее на уровень трагедии. Разумеется, Никиту нельзя сравнить ни с героями античной драмы, ни с героями трагедий Шекспира или Расина; в отличие от них, он не наделен волей и не способен сознательно выбрать путь в жизни, подчиняясь своим инстинктам и простейшим импульсам. Если о нем и можно говорить как о трагической фигуре, то в связи с особым характером, который приобретает трагедия в новейшее время.

«Трагическое очищение», вернее, нравственное перерождение кающегося Никиты возвещает Аким, умиленный тем, что его сын вернулся к божеской жизни. Оболенский справедливо отметил, что высшая нравственность, по Толстому, не имеет ничего общего с официальной моралью и государственно-правовыми нормами. Критик приводит слова, произносимые Акимом, когда урядник велит связать Никиту: «Тут дело Божье идет... Кается человек, значит, а ты акту»... «Дай дело Божье отойдет, тогда ты и справляй, значит»...

К подлинно трагическим героям Никиту приближает очищение, которое происходит в его душе. «Никита, как оказывается

510

в драме, не только не пропал «весь», как обещало заглавие, — он спас из этой передряги самое важное, что есть в человеке, это — нравственную совесть; он вынес ее из этой борьбы такою просветленною, какая она никогда не была у него» (219).

Оболенский, говоря о родителях Никиты, об Акиме и Матрене, характеризует их как представителей «двух течений не только современной деревенской, но и вообще русской жизни» (220). Критик показывает, что драма Толстого отражает столкновение двух начал — патриархального крестьянского быта и нарождающегося капитализма. «Аким — представитель лучших начал старой жизни, ее земледельческих высоких инстинктов и чувств. Матрена же представляет тип новой эпохи, нового временного морального кризиса, который мы переживаем [...] Не входя в подробности, укажем, прежде всего, на основную перемену, происшедшую на наших глазах в жизни России и деревни, а именно на смену почти исключительно земледельческого общественного труда трудом индивидуальным, фабричным, батраческим, трудом отхожих промыслов, трудом на железных дорогах и в городах. В жизнь деревни, знавшей почти исключительно святой труд на земле, вошло незаметно это новое начало так называемого буржуазного производства, с его кулаками, деньгами, фабриками. Все это радикально изменило условия народного труда и не могло не отразиться на морали, внеся новые, небывалые еще отношения между людьми, новые формы жизни, оторванной от земли, семьи, деревни и ее традиций» (220). Народническая социология и первые ростки марксистской мысли в России влияли на Оболенского, и он убедительно раскрывал социальные основы драмы Толстого.

Аким — старый крестьянин, всеми корнями связанный с патриархальным укладом. Не умея приспособиться к новым порядкам, он замыкается в себе и крепко держится за старую мораль. Как бы хороша ни была эта патриархальная нравственность, она не в состоянии научить жить в новых условиях. В частности, противоречия между старой и новой моралью проявляются в характере труда. Для Акима труд — святое дело. Он посылает Никиту работать на железной дороге, но, оказывается, что именно там начинается развращение Никиты, довершающееся тогда, когда он становится батраком у Петра. «Очевидно, что Акиму, к его старым и вечно прекрасным моральным истинам, нужно добавить нечто, нужен еще опыт, долгий вековой опыт среди новых условий [...] И вот почему, несмотря на свой прекрасный нравственный идеал труда и совести, он постоянно попадает впросак: он, как явление отживающее, кажется окружающей среде чудаком, которого нечего слушать; его не уважает даже родной сын; жена не находит достаточно презрительных слов, чтобы представить его умственное ничтожество» (224).

Оболенский правильно показывает, что, несмотря на личную нравственную чистоту Акима, в нем нельзя видеть выразителя

511

тех высших положительных идеалов, которые могут вывести народ из нравственного и социального кризиса. «Конечно, не Акиму бороться с новыми условиями, не ему научить среду, неуважающую его, тому, как примирить великий нравственный идеал с новыми условиями. Для этого нужны новые типы, соединяющие те же нравственные начала с новыми, добытыми или необыкновенно гениальною прозорливостью в грядущее, или же основательным научным образованием. Такого типа нет в драме гениального художника, а, стало быть, его, вероятно, нет еще и в жизни» (224 — 225). Эта статья написана в 1887 году, когда ни в общественной жизни, ни в литературе еще не обозначилась достаточно ясно та сила, которая стала воплощением самых прогрессивных общественно-нравственных идеалов, и Оболенский достаточно объективно объяснил, почему Л. Толстой не мог показать героев, которые выразили бы положительные нравственные идеалы, способные бороться с «властью тьмы». Даже либерал Скабичевский требовал от Толстого представить в драме носителей идеальной морали. Оболенский доказал неосновательность подобных требований. Реалист Толстой следовал за действительностью. «А сочинять идеальные типы до сих пор не было делом художников-гениев: ни Шекспир, ни Гете, ни Пушкин, ни Тургенев не давали сочиненных идеалов» (225).

В то время как большинство критиков видели в Матрене просто воплощение злого начала и полной безнравственности, Оболенский распознал в ней тип, возникающий на переходной стадии развития морали. Поверхностной морализаторской трактовке этого образа Оболенский противопоставляет вдумчивую социально-нравственную характеристику, выявляя своеобразную двойственность ее личности, обусловленную, с одной стороны, пережитками старой морали, а с другой, стимулами, возникшими в результате появления новых жизненных возможностей. От старой морали у Матрены остались преимущественно внешние навыки и обычаи, тогда как в главном она руководствуется практическими денежно-торгашескими интересами. Как человек переходного времени Матрена и ей подобные, «вместе с неверием в старую мораль и вытекающей отсюда полной неразборчивостью в средствах, начинают по-своему мыслить и приспособляться к новым условиям, удерживая от старого нравственного опыта только практические правила или максимы, да некоторую внешнюю покорность обычаю [...] Но раз от *прежнего* быта и нравов они удерживают лишь внешнюю сторону, сомневаясь в стороне внутренней, внешняя сторона становится для них не только средством заслужить уважение, но и действительным предметом поклонения: так, разбогатевший буржуа принимает все внешние обычаи аристократа, без внутреннего смысла его жизни, состоящего в noblesse oblige1. Так и эта Матрена, только что подтолк-

1 Благородство обязывает *(франц.)*

512

нувшая отравить Петра, совершенно искренно идет исполнять над ним обряд омовения [...] Далее, когда собираются удушить ребенка, она беспрестанно твердит Анисье, чтобы та не забыла его перекрестить [...] И это понятно почему: раз внешность и декорум заменили для нее мораль, и религию, она к выполнению их относится как к чему-то священному, а убийство ребенка есть жертвоприношение этому священному декоруму» (225 — 227), поскольку оно совершается для того, чтобы покрыть «грех» и спрятать концы в воду.

Оболенский сопоставляет Акима и Матрену в их отношении к «миру». Матрена принадлежит к тем по-своему «общественным» натурам, для которых всего важнее мнение общества, и поэтому они свято блюдут внешние приличия и всегда озабочены тем, что скажут люди. «Но это совсем особого рода «общественность», совершенно противоположная общественности Акима. Аким тоже общественный человек, но потому что он считает своим долгом послужить миру, а не от него взять. Для него «мир православный» великая вещь, но его не столько интересует то, какого мнения о нем самом будет этот «мир», сколько то, чтобы исполнять те нравственные законы, которые, как он помнит и верит, олицетворены в этом «мире православном». Матрены всякого рода, будучи хранителями всяких пустопорожних внешних форм быта и живущие ради того, что «люди скажут», обыкновенно замечательно чутки ко всему новому, ко всяким новым веяниям; они быстро приспосабливаются к новому течению, будь оно самое паскудное» (229). «Матрена — реалистка, новейшего пошиба, «делец», понявший чутьем новое направление жизни. Положим, и у нее есть идеалы, но это идеалы хищничества, борьбы, т. е. идеалы противообщественные, а потому, в сущности, регрессивные...» (230).

Оболенский настолько обобщает значение образа Матрены, что видит в ней свойства, характерные для всей современной буржуазии. Матрена — представительница «новейшей цивилизации, конечно, ее оборотной стороны, т. е. того уродливого кабацкого прогресса, который разлагает деревню и общинный быт» (231).

Возвращаясь к характеру главного героя и к произведению в целом, Оболенский от социального анализа, оказавшегося у него столь глубоким и значительным, переходит к чисто моральной проблеме. Он отвергает мнение, будто «Власть тьмы» содержит, как и «Анна Каренина», идею мистического возмездия, а ведь именно это утверждал Скабичевский. Но, оспаривая такое идеалистическое толкование, Оболенский предлагает не менее идеалистическую концепцию. Он считает, что «Власть тьмы» отражает некий общий закон. Есть, говорит он, два вида морали: мораль статическая, окостеневшая, и «мораль прогрессирующая, вытекающая из желания лучшего, улучшающая и личность, и человеческие отношения» (234). Идеи любви

513

к ближнему, братства, равенства, душевной чистоты реально никогда не осуществлялись в полной мере. Они возникли не из осуществленного человечеством опыта, а как идеалы, и явились следствием «нравственного творчества субъекта» (234). Идея нравственного самоусовершенствования может являться движущим мотивом поведения. Пример Никиты показывает, что даже в среде людей, живущих под «властью тьмы», возможно нравственное возрождение. Существует некий абсолютный моральный закон. Люди могут его не знать, но раньше или позже действие его скажется. Л. Толстой показал, что в силу этого закона кара неизбежно должна постигнуть человека. Но — «не в этом главная идея драмы Л. Толстого, а в том, что, несмотря на такой закон, от него есть спасение, ибо Никита спасся от него высочайшим нравственным просветлением» (239). Все началось в тот момент, когда умирающий Петр, зная, что Никита- любовник его жены, просит у него прощения. Никиту потрясло это выражение христианских принципов любви и всепрощения. Именно в них видит и Л. Оболенский главную надежду на освобождение человечества от власти тьмы.

Таким образом, начав с глубокого психологического анализа, а затем, рассмотрев социальные основы психологии героев Л. Толстого, критик завершил статью утверждением толстовских принципов христианства, очищенного от церковной обрядности.

ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ

На «Власть тьмы» откликнулся также известный писатель и публицист Глеб Успенский. Он писал о пьесе Л. Н. Толстого в очерках «Мы», напечатанных первоначально в газете «Русский вестник» (март 1887 года, № 86). Его интересовала исключительно социальная проблематика драмы. Конфликты, изображенные в ней, он, как и Л. Оболенский, связывает с развитием товарно-денежных отношений в деревне. «...Расстройство, давшее силу деньгам, уже произошло в народной среде и превратило всех лиц драмы в людей, друг другу *подверженных,* связанных *нуждой,* тогда как в неиспорченном и в не расшатанном народном строе жизни те же самые люди были бы людьми самостоятельными, — каждый и каждая, — и связи между ними были бы не во имя нужды, хлеба, а именно во имя взаимной самостоятельности, независимости от нужды» (54 — 55)1.

Глеб Успенский идеализирует докапиталистическую деревню и словно забывает о том, что именно патриархальные нравы не допускали самостоятельного выбора спутников жизни. Но он правильно сознает значение денежных меркантильных интере-

1 *Г. И. Успенский.* Полн. собр. соч., т. X, вып. 2. М., 1954, стр. 54 — 55.

514

сов в жизни крестьян. Деньги заставили Анисью выйти за старого, но богатого Петра. Она «жила с Петром, как с нанимателем» (53). Невозможность «жить своим хозяйством» гонит Никиту на железную дорогу за рублем, так же как Анисью гонит в жены к старику; таким образом и создаются те неискренние, вынужденные, скрепленные деньгами связи, которые составляют *существенную* особенность нового пореформенного общества. «Такие оклеенные, насильственные связи неизбежны в теперешнем обществе — от них вся культурная мука, тоска и зло» (54).

Естественные отношения между людьми, основанные на чувствах, взаимных стремлениях и интересах, не могут существовать в современном обуржуазивающемся обществе. Все отношения людей — «не народные. Петр *подвержен* Анисье; он старается привязать ее к своему, чужому ей делу, бьется и истощается; Анисья подвержена Петру из-за нужды — терпит его как мужа, только потому что ест его хлеб; Никита — работник, подверженный Петру также из-за нужды» (55).

Мечта о самостоятельности, желание вырваться из этого заколдованного круга денежных отношений, купли-продажи человека толкают этих людей на поступки, нарушающие отношения, основанные на денежной зависимости. Чтобы вырваться из-под власти этой «подверженности», «нужно совершить ряд преступлений, т. е. разрушить насильственные связи» (55). Это и создает ту драму, которую изображает Л. Н. Толстой. Дело, таким образом, не в безнравственных и преступных стремлениях толстовских героев, а в том, что стесненные нуждой и денежными отношениями, они стремятся хоть как-нибудь отстоять право жить по-своему.

Хотя герои драмы Л. Толстого принадлежат к народной среде, Гл. Успенский отнюдь не считает «Власть тьмы» драмой, посвященной исключительно деревне.

С самого начала Успенский говорит о том, что «Власть тьмы» дает «освежающий урок, и притом урок не для «невежественных масс», не для мужиков и баб, а именно для нас, для людей, так называемого культурного общества» (48). Писатель тут же пространно объясняет, что он понимает под «культурным обществом». Он противопоставляет понятия интеллигентности и культуры. Различие между ними состоит не в уровне образования, a в душевных и, главное, нравственных качествах. Интеллигент — человек благородных чувств, не идущий на компромиссы с совестью: «захваченный тою или другою идеей, он *не может* отказаться от последовательного ее развития до конца, хотя бы конец этот и была смерть, огромное личное горе и т. д. Употребляя выражение «культурное общество», я подразумеваю общество, которое, при внешнем благообразии и благовоспитанности, — не вполне еще благообразно и благовоспитанно в своей внутренней сущности и, возмущаясь на словах против зла, в глубине сердца, пожалуй, считает его даже и не злом» (48). В этом смысле

515

Успенский не видит разницы между Крестьянской средой и городским «культурным обществом».

Вторжение денежного начала в жизнь происходит и здесь и там. Его последствия одинаковы в мужицкой и «культурной» среде. Важны не внешние отличия, а подлинные человеческие ценности. В свете их и сопоставляет Успенский процессы, происходящие в разных слоях общества и даже в разных странах. Последствия буржуазного прогресса одинаковы в Париже и в Тульской губернии. Аномалии нравственного развития также одинаковы. «Разрушение насильственных связей и есть та самая драма, которая теперь идет в культурном обществе. Возьмите любой современный роман, рисующий жизнь и нравы современного культурного слоя, — и вы везде найдете *точь-в-точь* такую же драму, как та, которая изображена во «Власти тьмы». Золя, Дюма, Бурже, Серао, Мопассан — все эти живописцы современных нравов культурного слоя европейского общества живописуют нам именно то, что теперь у нас начинает происходить в деревне. Везде — насильственные связи, связи по нужде, везде взаимная кабала, подверженность, н в то же время желание выйти из этой путаницы — желание, сопровождающееся обманом, хитростью, скрытою грязью, унизительнейшими страданиями» (55). Какая глубокая характеристика разложения нравов буржуазного общества!

Успенский с иронией пишет о тех, кого возмущает картина убийства ребенка во «Власти тьмы». «Странны и удивительны эти ужасы и эта неровность в обществе, среди которого детоубийство является не случайностью, а напротив того, составляет одно из неизбежных явлений, одну из *обязательных для строя* общественных язв. «Косточки детей» трещат в этом обществе ежеминутно, а главное *должны* трещать, потому что в этом строе общества не все имеют право иметь детей, хотя все, по божеским законам, должны их иметь и родить [...] Странно, следовательно, удивляться, что они затрещали и в деревне, раз только культурные язвы стали разъедать и эту народную среду» (50 — 51). Понятие «культурный», как видит читатель, является для Успенского синонимом слова «буржуазный». Успенский видит в драме «Власть тьмы» художественное выражение главного зла современной жизни: «Унижение человеческого достоинства — вот что именно и ужасно, что собственно и потрясает в этой современной культурной драме» (55 — 56).

Писатель-гуманист глубоко вскрыл сущность драмы Л. Н. Толстого. Недаром критики отмечали некоторую общность между тем, как изображал деревню Л. Толстой, и описаниями Гл. Успенского. Но если А. Скабичевский, подметивший это сходство, ограничивал его указанием на натурализм обоих писателей, то на самом деле общность здесь была более глубокой; она касалась самого существа — судеб человечности в условиях растущих буржуазных отношений. Гл. Успенский, как и Л. Толстой, не счи

516

тал капитализм единственной возможностью общественного развития России. Поэтому он заканчивал свою статью о «Власти тьмы» словами: «...давно пора подумать и о том, что есть же ведь формы жизни, где хрустение костей не неизбежно, и что надо же, вообще, напрячь усилия к тому, чтобы не было этого зла» (57). Как и Л. Толстой, Гл. Успенский видел возможности здоровой общественной жизни в сельской патриархальности. Размышляя о том, что можно противопоставить буржуазной «культуре», писатель приходил к выводу, что «народная жизнь дает нам ежеминутно примеры самых благообразных, чистых человеческих отношений. Неужели же мы не обратим, наконец, внимание на эти превосходные «образчики» совершенно иного, чем наш, строя жизни?» (57).

Статья Гл. Успенского конгениальна драме Л. Н. Толстого. Обоих писателей мучили одни и те же роковые вопросы о судьбах русского народа я человечности, и оба приходили к одинаковым, увы, иллюзорным решениям, ибо смотрели не вперед, а назад, и диалектика социального развития России была от них скрыта.

КРИТИКА ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ

Постановка «Власти тьмы» в 1895 году в Петербурге и Москве вызвала многочисленные отклики прессы, уровень которых был крайне низок. По-видимому, можно считать справедливой оценку, данную этой критике А. Л. Волынским, который писал: «Пьесу Толстого где вежливо, а где и совсем невежливо разбранили. На автора посыпались патриотические, бестолково-народнические и недомысленно-эстетические упреки» 1.

С. Печорин в «Новостях» упрекал Л. Толстого, что вместо поэтических образов он дал читателям изображение грубой действительности. По его мнению, пьесу отличает «полное игнорирование сценической меры, никакой уступки художественным требованиям, какая-то жестокость по отношению к зрителю, преднамеренная резкость приемов». Мировоззрение Толстого, как оно проявилось в пьесе, представляется Печорину недостаточно интеллигентным. «Биржевые ведомости» упрекали Толстого за неправильное воплощение «чисто христианской добродетели и тех мыслей, до которых путем долгих веков додумывается человечество, в каком-нибудь *косноязычном* Акиме с его первобытно-неразвитым языком». Газета «Гражданин» писала, что Толстой не дал в пьесе ничего типического. «Вся его драма есть изображение одного случая, который случился с одной мужицкой семьей». В одной киевской газете было сказано, что «Власть тьмы» не литературное, и не художественное произведение, а «возму-

1 *А. Л. Волынский.* Борьба за идеализм. СПб., 1900, стр. 197.

517

щающая душу невероятная и тенденциозная клевета на русское крестьянство и его жизнь...» 1.

На этом безотрадном фоне выделяется лишь небольшое число отзывов, на которых мы остановимся подробнее.

А. ВОЛЫНСКИЙ

Рецензируя в «Северном вестнике» постановки пьесы Л. Толстого, А. Волынский писал, что «Власть тьмы» — драма «яркая по художественному замыслу, типичная в воспроизведении русских характеров, скрывающая под внешним картинным сюжетом могучий реформаторский порыв...» (189)2. В его статье, содержащей, между прочим, яркую характеристику Н. Стрепетовой в роли Матрены, нет анализа самой пьесы, но имеются интересные соображения о ее художественном методе.

Как ни странно, Толстому бросали упрек, что он своей пьесой в какой-то мере примкнул к декадансу3. Очевидно, имея в виду подобные обвинения, критик касается отношения Толстого к декадансу. Он цитирует письмо неназванного корреспондента, который беседовал с великим писателем и приводит его мнение о декадентах. Кстати сказать, те же взгляды изложены самим Толстым в его статье «Что такое искусство» (1897 — 1898). Волынский солидаризируется с его мнением. «Толстой, как мне кажется, совершенно верно указал на отличительную особенность современного декадентства, с его холодною, виртуозною игрою эффектами вне какого-либо идейного содержания» (205). Однако далее критик пытается привязать Толстого к одному из течений внутри декаданса — к символизму. Он признает, что в приведенном письме нет мнения Толстого о символизме, но находит возможным высказать такое предположение: «...сочувственно вспоминая работу великих старых художников во всех областях искусства, Толстой этим самым логически допускает необходимость такого творчества, в котором гармонически сочетались бы лучшие элементы духовной жизни — по какому-то новому закону, выработанному сознательным отношением к задачам поэтической деятельности. Это сознательное отношение к целям искусства должно внести в произведения художественного творчества все то, что составляет отличие современного идеализма от наивного бессознательного идеализма прошедших исторических эпох. В будущем искусстве, которое явится воплощением цельного и стройного миросозерцания, при ином отношении к жизни,

1 Выдержки из прессы приведены по кн.: *А. Л. Волынский.* Указ. соч., стр. 197 — 1199.

2 *А. Л. Волынский.* Борьба за идеализм. СПб., 1900. В тексте в скобках указываются стр. по этому изданию.

3 См. ниже, страницы 524 — 525.

518

ко всякой действительности, неизбежно возродится прежний артистический экстаз, искусство опять станет делом трудным и серьезным» (206). За этими возвышенными декларациями следует более ясная конкретная литературная программа, обнаруживающая истинную позицию автора. Он с явным неодобрением относится к тем, кого в искусстве «интересует только жизненная тенденция автора, причем одни понимают эту тенденцию в узкогражданском смысле, в духе передовых политических стремлений данного исторического момента, другие — в смысле личной практической )морали. Произведения, в которых заложены глубокие, вечные идеи, не поддающиеся немедленной эксплуатации в интересах жизненного благополучия, кажутся этим односторонним поборникам морали произведениями пустыми, аристократически праздными» (206). Ни эстеты, ни утилитаристы «не могут внести в искусство наших дней тех широких, ясных настроений, в которых неразрывно соединились бы на идеалистической почве эстетические и нравственные интересы. Что касается тех редких созданий искусства, в которых творческий гений пробился сквозь все препятствия данной переходной эпохи, то они возбуждают в обществе очень мало сочувствия» (207). «Власть тьмы», по мнению критика, принадлежит именно к числу таких произведений. Оценка драмы Толстого здесь весьма высока. Критик видит в ней предвестие искусства нового типа, искусства будущего. Но, в отличие от общего мнения, определявшего драму Толстого как произведение реалистическое, Волынский видит в ней явление нарождающегося символического искусства. Это становится ясным из сопоставления «Власти тьмы» и драмы М. Метерлинка «Тайны души». «Отвлеченная идея, составляющая душу этого произведения, нашла себе выражение в простом, реальном и трогательном сюжете. При благородном, сдержанном, почти немом ужасе немногочисленных персонажей драмы — на сцене раздается один только голос, слышатся нежные и мудрые слова, полные возвышенной жалости к страдающему человечеству. Без романтического, все опошляющего исступления, без возгласов и криков, проходит перед глазами обыденная, но многознаменательная драма» (207). Это сказано о пьесе М. Метерлинка, но так, чтобы продемонстрировать единство метода бельгийского и русского писателей. «Сквозь тяжелые мертвые пласты отживающего натурализма, сквозь искусственную пестроту гнилого декадентства прокладывает себе путь новое искусство, одушевленное глубокими нравственно-философскими идеями» (208). К такому искусству Волынский относит и драму Толстого «Власть тьмы».

519

А.КУГЕЛЬ

Большинство писавших о «Власти тьмы» предпочитали трактовать только идейные и психологические проблемы. Но профессиональный театральный критик А. Р. Кугель, напротив, не стал рассуждать об идейном содержании «Власти тьмы», а рассматривал пьесу «в пределах эстетической и строго литературной критики» (18, 338)1. Предметом статьи было исследование драматических элементов на основе традиционной теории драмы. Для Кугеля непререкаемый авторитет — Аристотель, следуя которому он утверждает: «Только драматическая идея и драматическое отношение к предмету могут привести к созданию драмы» (18, 338). За этим следует определение: «Под драматической идеей следует разуметь несомненно идею борьбы и свободного самоопределения» (18, 339). Кугель, следуя классической теории, правильно замечает, что фатализм не свойствен трагедии. Даже в античной трагедии была свобода выбора для героя.

Между тем драматическая идея «Власти тьмы», как полагает Кугель, окрашена фатализмом, и потому кажется «мало пригодной для истинной драмы» (18, 339). Критик считает, что фатализм выражен уже в самом названии пьесы. Правда, между двумя названиями он видит противоречие: ««Власть тьмы» это — совокупность объективных данных, приводящих к греху и преступлению. «Коготок увяз, всей птичке пропасть», наоборот, выдвигает субъективную сторону [...] Одно из. двух: или я завишу от тьмы, которая меня окружает, или я завишу от тьмы, которая во мне, или я пропадаю от того, что меня пиетет чья-то посторонняя власть, или я гибну от того, что не имею власти над своим порочным существом» (18, 339). Кугель считает, что, по Толстому, «есть такая область нравственной тьмы, в которую достаточно вступить для того, чтобы окончательно погрязнуть; что достаточно одного, хотя бы самого незначительного шага в сторону, противную «закону жизни», как любит выражаться Лев Толстой, для того, чтобы не замедлили дальнейшие шаги и чтобы человек бесповоротно погиб в трясине» (18, 339).

Объяснив так идею «Власти тьмы», Кугель приходит к выводу: «идея подобного порядка, проникнутая в значительной мере фатализмом, не в состоянии дать истинного драматического движения, т. е. свободного развития характеров, событий и явлений из внутренней сущности взятого положения» (18, 340).

Эти общие положения Кугель старается подкрепить анализом образа Никиты. Прежде всего, считает он, в изображении героя есть бросающаяся в глаза непоследовательность. В нача-

1 *А. Кугель.* «Власть тьмы» как драматическое произведение. — «Театр и искусство», 1897, №№ 18, 19, 20. В тексте в скобках указывается номер журнала и страница.

520

ле пьесы Никита — «суховатый парень, с (фатовскими приемами [...] Затем, по мере развития драмы, симпатии все больше и больше переходят на сторону Никиты. Чем больше он творит мерзостей и преступлений, самых ужасных, самых подлых и гнусных, тем чище и просветленнее становится его душа...» (19, 355). Критик намекает на то, что психологически все это невозможно, но его интересует не психология, а законы драмы. В угоду своей идее, что «коготок увяз», Толстой вынуждает героя пройти весь круг преступлений, чтобы было видно, насколько он «пропал». Хотя пьеса как будто показывает, что в сознании героя постепенно назревают какие-то душевные движения, подготовляющие его финальное покаяние, тем не менее автор заставляет его, так сказать, следовать роковому ходу вещей. Никита не может остановиться, совершает одно преступление хуже другого и, в то же время, в нем подготавливается духовное обновление.

Таким образом, даже тогда, когда Никита начинает что-то понимать, он слепо продолжает совершать поступки, ведущие его к гибели. Иначе говоря, герой совершенно пассивен. «Обратитесь ко всем классическим образцам трагедий. Вы едва ли найдете такого жалкого, безвольного героя. Только нарочитою идеею рокового характера греха можно объяснить себе, что Толстой не только избрал героем подобный недраматический характер, но употребил всю силу своего огромного дарования на то, чтобы изобразить человека, как можно более жалкого, пассивного и страдательного — истинное орудие «власти тьмы», лежащей на нем как «порча»» (19, 356).

Подобным же образом и раньше некоторые критики, исследуя произведения русских драматургов, исходили из теоретических принципов, действенных для драматургии иного типа, забывая, что драмы выдающихся писателей часто не соответствуют теории, потому что драматург руководствовался иными художественными принципами. Кугель, видимо, не задумался над тем, что пассивность героя Толстого обусловлена реальными причинами — и общественно-историческими и художественными.

Серьезные дефекты Кугель находит в композиции «Власти тьмы», хотя экспозиция пьесы, по его мнению, «сделана прекрасно, и первый акт с удивительною яркостью и полнотою рисует нам соотношение действующих лиц и их положение» (19, 356). Так же, как Скабичевский, он считает, что «действие идет до конца третьего акта с необходимым драматическим нарастанием и с должною экономиею художественного творчества. Бесподобные сцены, вроде появления пьяного Никиты, лирический подъем чувства и сценическая пластичность финала 3-го акта, оригинальный разговор Акима с Митричем о банках — все это превращает 3-й акт, по-моему, в настоящий драматический шедевр» (19, 356). Однако, после этого, считает Кугель, действие искусственно подчиняется дидактическому замыслу. Критик да-

521

же предлагает свой вариант продолжения пьёсы, лишенный тех «ужасов, которые нагромоздил» Толстой.

Перелом в ходе действия сказывается в изменении характеров персонажей: «Так, Анисья приобретает черты дикой мстительности, буйства и плотской чувственности, о которых раньше умалчивалось; так, Анютка выступает во всей хрустальной прелести непорочной детской души, на что раньше не было обращено никакого внимания: так, Акулина оказывается не просто полуидиоткой с глушинкой и придурью, а почти экзальтированною и страстно преданною женщиною, готовой на подвиг и на отречение» (19, 357).

По мнению Кугеля, «весь 4-й акт и часть 5-го не только нарушают стройность целого, но и как бы перемещают самый центр тяжести драмы. По-моему, это совершенно самостоятельная драма в 4-х действиях (по две картины в каждом). Первая картина 4-го действия — экспозиция: выдают девку, готовую разрешиться от бремени, замуж; вторая — дальнейшие перипетии и мучения Никиты, которому приказывают задушить ребеночка. Третья картина — продолжение мучений Никиты и четвертая — развязка, покаянье» (19, 357).

Четвертый акт клином врезается в действие, нарушает цельность драмы и вообще мелодраматичен, изображает «ужасы во вкусе В. Гюго». Кугель повторяет мысль о том, что мистическая предопределенность грехов и преступлений Никиты вкупе с мелодраматизмом лишают пьесу художественной силы. Недостатком драматической композиции, по его мнению, является и «повторность драматических толчков». Примером единства мотивов, необходимого, по Кугелю, для настоящего драматизма, он считает «Бориса Годунова»... «Единое пятно на совести» у Бориса является источником всего действия. Правда, у Шекспира чаще бывает множество мотивов. Так, в «Макбете» существенны «три момента»: совесть, забвение совести и пробуждение ее, — тогда как во «Власти тьмы» заключены только два последних: искупление и борьба за призрак утраченного счастья занимает две трети всей трагедии. Трагический финал и конечная цель всякой трагедии — сострадание подготовляет сложными перипетиями чувства. Наоборот, во «Власти тьмы» именно эти перипетии раскаяния и подавленности доведены до минимума» (20, 371).

Кугель находил недостатки и в языке персонажей. Ему представлялись излишними «провинциализмы»; он считал ненужными «речевые лейтмотивы» в виде излюбленных словечек у некоторых персонажей. «Фотографическое правдоподобие» речи, по его мнению, противоречит законам художественности. Впрочем, сцену между Митричем и Анюткой в четвертом действии критик считает гениальной.

Кугель заключает свой отзыв утверждением, что пьеса Толстого глубоко пессимистична, а пессимизм противоречит самой

522

сущности драмы. «Драма есть борьба. Но борьбы здесь не должно быть. Драма есть протест. Но здесь нет протеста. Есть стон, и это единственный живой голос угнетаемого добра. Из стона можно сделать лирический отрывок [...], но из стона не выкроишь драмы. Драма нуждается в энергии, в жизненных, молодых, свежих стремлениях, в глубокой вере в разумность и целесообразность усилий, напряжения воли, искания идеала» (20, 372).

Кугель словно забыл, что драма была создана за десять лет до его статьи. Уже Л. Оболенский объяснил, почему в пьесе Л. Толстого не могло быть «положительных героев, — по той простой причине, что их еще не было в жизни. Кугель судит неисторично, игнорируя конкретные общественные условия. Он разбирает пьесу с точки зрения той теории драмы, которой Толстой и не собирался следовать. Такая критика с позиций эстетического догматизма совпадала с отзывами тех, кто вовсе не принимал ничего из того нового, что внес Толстой в русскую драматургию.

О том, какое значение имела «Власть тьмы» именно в то время, когда она появилась, впервые очень выразительно написал А. Волынский: произведение «упало, как тяжелый, раскаленный метеор в грязное стоячее болото современной жизни, всколыхнуло на минуту его темную смрадную воду и, произведя зловещее кипение, стало опускаться на его илистое дно. Между буржуазным обществом и писателем, отдавшим свои силы на сложение протестантской морали, образовалась бездна, которая заполнится только в будущем, когда умственные и нравственные силы общества, пережив тяжелое брожение современной эпохи, окончательно переделают устаревшие жизненные понятия» (199-200).

С нашей точки зрения, и это понимание драмы Толстого является ограниченным, односторонним и не раскрывает сущности великой драмы. Но критик хорошо определил ту роль, которую она сыграла в пору мрачного безвременья.

КРИТИКА 1900-х ГОДОВ

Споры о «Власти тьмы» продолжались и в начале XX века. Обострение классовой борьбы в преддверии революции 1905 года и после нее естественно отразились в идеологической сфере. Даже признанное положение Толстого в мировой литературе не сделало критику менее острой. Вопросы, поднятые Толстым, продолжали глубоко волновать общество, и это объясняет горячность, с какой обсуждалась «Власть тьмы», а затем появившийся посмертно «Живой труп»,

523

В. ЯРМОКИН

Этот раздел обзора критики «Власти тьмы» мы начнем с курьезной, но отнюдь не безобидной фигуры реакционного публициста В. Ярмонкина, которому угодно было изображать из себя «идеалиста», защитника нравственной чистоты и возвышенных устоев. Выступая с серией писем-статей, часть которых была специально посвящена произведениям и учению Толстого, В. Ярмонкин отрекомендовался читателям как владелец поместья «Чиркове» Самарской губ., Бугульминского уезда и добавил, что ежегодно проводит в поместье пять месяцев. Сведения эти он сообщал, чтобы убедить читателей в своем знании деревенской жизни и крестьян.

Автор «Власти тьмы» представлялся ему ренегатом своего класса, ибо нападал на самые основы поместного строя, отрицал за дворянами право считать себя руководителями нации и видел именно в крестьянах нравственную основу для создания более совершенных форм жизни.

Надо отдать должное классовому чутью В. Ярмонкина. Он распознал революционный смысл творчества Л. Н. Толстого, восставшего против всего самодержавно-полицейски-помещичьего строя. «Л. Толстой — это оплеуха нашему времени и нашей цивилизации» (384)1. Для него Л. Толстой это «Стенька Разин или Пугачев новейшего покроя» (385).

Ярмонкин не стеснялся в выражениях, уверяя, что наступило «декадентское время», и драма Толстого как нельзя лучше отвечает его вкусам. «В драме Толстого решительно нет и тени таланта. Это просто нагромождение гнусностей, одна на другую, до получения громадной навозной кучи, когда уже окончательно захватывает ваше обоняние, так что вам дышать уже нельзя» (330). Ярмонкин отождествляет Толстого с его персонажами. «Власть тьмы» «это — прилив животного начала жизни, это — крайняя материализация чувств и потребностей человеческого организма, находящая в таких индивидуумах, как Толстой, лучших своих выразителей. Это — душевная болезнь, это — болезненное извращение представления о жизни» (331). Правда, Л. Толстой принимает иногда личину христианина, но это лишь проявление лицемерия писателя, который на самом деле полон ненависти к людям. Более того, в Толстом есть несомненный садизм, проявившийся в том, как изобразил писатель убийство Никитой ребенка. «Совершать убийство новорожденного таким путем, чтобы *подкладывать* его под доску и затем давить и давить так, чтобы «кости хрустели», может только сумасшедший. Очевидно, что самая обстановка преступления, в которой декаденты и хотели усмотреть великий талант «великого», есть плод

1 *В. Ярмонкин.* Письма идеалиста. Первая серия. СПб., 1902. «Письма идеалиста», по определению автора, «журнал без сотрудников», выходивший ежемесячно в 1901 — 1903 гг.

524

несомненного психического расстройства «великого», выражающегося в особой, но ужасной форме душевного разврата, в форме «ненавистничества»» (327).

Единственное положительное лицо драмы Аким: «В нем автор хотел изобразить всю свою «добродетельную» и, главное, доброжелательную душу. Но вышла, как и следовало ожидать, маленькая и бледная фигурка, в которой все кажется деланным, единственная фигура в драме, которая, хотя состряпана и крайне искусственно, но похожа на человека. Остальные фигуры — все звероподобные, с полным отсутствием человеческих черт» (321).

Охарактеризовав так главных действующих лиц, Ярмонкин доказывает, что, по замыслу Толстого, персонажи его драмы должны представлять все русское крестьянство. Но Ярмонкин отказывается признать их типичными русскими крестьянами. «Лев Толстой написал на них ложь, ложь и ложь!... Русский крестьянин, хотя несколько испортился после «великих» реформ и разрушения в его жизни всякого порядка, но в главной своей основе — в своем *сердце* он остался тем же, каким рисовали его Тургенев и другие наши воистину великие классики-писатели дореформенного периода. Русский крестьянин еще имеет в своей груди сердце, то любвеобильное русское сердце, которое уже не встретите вы ни в одной другой «цивилизованной» нации [...] Русское крестьянство — это нива, правда, страдающая от засухи, безмолвно жаждущая влаги, света, образования, но не исключительно подлая среда преступлений, как она выражена у «великого печальника Земли русской»» (340).

Ярмонкин видит самую враждебную себе силу в интеллигенции. «В народе, хотя я нет света образования, но и нет *«Власти тьмы»* [...]*.* Но эта «власть тьмы» не только существует, но все с большей и большей силой свирепствует в нашем интеллигентном мире. Здесь, в умах, чувствах и побуждениях не ищите никаких устоев, никакого направления» (341). И далее: «Да, есть «власть тьмы», но только по справедливости ее нужно назвать «властью интеллигенции»» (342).

Рассуждая о художественных особенностях драмы, этот черносотенный рецензент ограничивается несколькими придирчивыми замечаниями. Не нравится ему название «Власть тьмы». Полный душевный мрак царит только у Матрены: «Слова «власть тьмы» явились у автора вследствие властвующей в его душе мании величия, вследствие его желания создать что-то вроде Шекспировского, что-то стихийное, вроде ревности, корыстолюбия, властолюбия и т. п. Но для этого нужен был талант, а его уже давно, очень давно у автора нет. Приступы злобы и ненавистничества до такой степени охватывают автора всякий раз, когда он задумывает что-либо писать, что уже не только таланта, но и простой логики мышленья невозможно находить в его произведениях» (317).

525

Он находит, что второе название пьесы «Коготок увяз и всей птичке пропасть» — не соответствует содержанию. Он пишет, что Никита движим исключительно чувственностью, но его поступки будто бы не вытекают из его характера, а искусственно навязаны ему.

Действие драмы в целом и ее композиция представляются Ярмонкину надуманными. Он пишет, что «целый ряд преступлений является связанным крайне искусственно», что он «просто придуман автором», что одно преступление совсем не вытекает из другого. «В конце концов получается винегрет из надерганных случайностей» (318). Пьесу следовало бы назвать «Драматическими приключениями из жизни Никиты»: «Это было бы гораздо основательнее, так как в его якобы драме совершенно отсутствуют не только психология, но и простая логика мышления» (319).

«Перед вами рисуются четыре преступных характера совершенно немыслимых в жизни или, по крайней мере, представляющих исключение даже в преступной среде. Перед вами рисуется жизнь всего русского крестьянства прямо в клеветнической форме. Перед вами, наконец, каждая мерзость и каждая деталь мерзости разрабатывается чрезвычайно тщательно, с особой и возможно продолжительной остановкой на ругательствах» (329)..

Ярмонкин категорически отвергает мнение «декадентской» критики, которая готова «признать за «Властью тьмы», за этим безнравственным чудовищем, чуть ли не воспитательное значение» (328). «Больное воображение Л. Толстого», уверяет Ярмонкин, не может оказывать здорового впечатления на читателей и зрителей.

Дворянин и помещик В. Ярмонкин полностью и решительно отверг «Власть тьмы» как произведение «нехудожественное и безнравственное». Характерно, что при этом он попытался дать свое объяснение, почему именно бедствует народ. «Неудовлетворение потребностей рабочего, искусственно создаваемых корыстолюбием капитала, ожесточение сердца капиталиста, полная пустота души, требующая все более и более материи для своего пополнения, — делает нужду все ярче и сильнее» (332). Зато помещики, по уверениям Ярмонкина, — истинные радетели народного блага, носители лучших нравственных начал жизни. В. Ярмонкин упрекает Л. Толстого за пессимизм и грубый материализм, противопоставляет ему свой идеализм и оптимизм. «Только «идеализм», внедряющийся в нас, может вселить жизнерадостное настроение и дать грандиозный расцвет экономической жизни человека» (332). В заключение В. Ярмонкин призывает: «Поддерживать и пропагандировать в индивидуальной, общественной, политической и социальной жизни все то, что делает сердце любящим» (332). Так, обругав Л. Толстого, критик попросту присвоил одну из его любимых идей и выдал ее за стою!

526

И.АННЕНСКИЙ

Обратимся теперь к поэту и критику И. Анненскому, которого с большим основанием, чем Ярмонкина, можно назвать идеалистом. Его статья о «Власти тьмы» выходит в цикл этюдов «Три социальные драмы». (Две другие пьесы — «Горькая судьбина» и «На дне»). Заметим сразу, что именно социальную сторону «Власти тьмы» Анненский обходит, останавливаясь главным образом на вопросах идейных, точнее религиозно-нравственных и на художественной стороне произведения Толстого. В центре внимания идея непротивления, воплощенная в образе Акима.

Как подчеркивает Анненский, непротивление не имеет ничего общего с безразличием, наоборот, оно рождено глубоким нравственным потрясением от зрелища широкого распространения зла. Но Анненский остается приверженцем ортодоксального христианства, и толстовское отрицание церковного учения осуждается им. Толстой, как пишет Анненский, отверг половину евангельского учения. В этом последнем слиты две идеи: любовь и чудо, нравственное чувство и вера в неисповедимые пути всевышнего. Толстой отверг чудо и оставил лишь одну сторону вероучения — нравственный закон. Лишенное церковной санкции толстовское непротивление сближается с еретическими теориями Д. Штрауса и Дарвина. Это сказывается в образе Акима. В то время как большинству критиков в образе косноязычного мудреца виделось единственное положительное начало пьесы, Анненский оценивает Акима иначе и весьма неожиданным образом.

Акиму, по его мнению, недостает истинной религиозности. Он — толстовец, человек без церкви, опирающийся на свое внутреннее нравственное чувство. «Совесть — бог Акима *есть* в сущности начало отрицательное; она напоминает сократовского демона. Как известно, демон был внутренним голосом, который предостерегал Сократа: это, была очевидно, та стихия его души, которая не поддавалась диалектическому развитию»1. Анненский явно предпочитает сократовскую противоречивость простоте акимовского «тае». Он прав, когда полагает, что одним смутным чувством жизнь человека не может определяться. Но невозможно согласиться с критиком, когда он начинает иронизировать над положительным выводом, следующим из философии Толстого, призывавшего к опрощению и к труду. Анненский по-барски отвергает самый принцип благословенности труда. «Самая этимология слова труд, т. е. болезнь и работа, т. е. рабство, напоминают нам о том, что эти слова относятся лишь к физическому и подневольному труду...» (123). Такой труд исключает творчество. Не согласен Анненский с Толстым и в том, что труд

1 *И. Ф. Анненский.* Книга отражений. СПб., 1906, стр. 122.

527

объединяет людей. Он объединяет их лишь как «колеса в машине, где я перестает уже быть я» (123). Критик отказывается видеть в труде некую поэзию, что представляется ему таким же абсурдом, как поэзия войны. Поэзия возможна только в духовной деятельности. Это расхождение во взглядах объясняется тем, что Л. Толстой имел в виду единоличный труд крестьянина на земле, а И. Анненский — труд фабричного рабочего.

Драма Толстого в целом представляется Анненскому явлением не поэтическим, точнее — не музыкальным. Он напоминает, что «Власть тьмы» появилась почтя одновременно с сочинением Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Эти книги совершенно противоположны по духу: «В одной романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни, в другой — реалист Толстой низводил весь ужас действительности к убогой притче» (112). В принципе поэзия и музыка неотделимы. Во всяком случае, так было изначально. Но «если мы будем рассматривать поэзию как искусство, независимое от музыкального, и как такое, которое в праве даже преследовать цели выразительности, исключающие музыкальность, то я не побоюсь повторить [...]: что едва ли есть другая трагедия, столь чуждая музыке, как «Власть тьмы»» (113).

Анненский связывает музыкальность с большим душевным подъемом, смелым полетом фантазии, ощущением приподнятости человека над действительностью. Хотя Толстой в своих произведениях обнаруживает знание и тонкое понимание музыки, во «Власти тьмы» музыкальности нет. Есть и музыкальные произведения, лишенные той музыкальности, о которой говорит Анненский. Так, видимо, не случайно Толстого привлекла «Крейцерова соната» Бетховена: в ней есть «что-то отрицающее музыку: мелькает какое-то пространство, где пахнет йодоформом и что-то бесформенное с лицом, замотанным в белые тряпки приподнимается с подушек — выкрикивает злобно-прерывистое проклятие и опять падает туда же, чтобы тревожить мрак только тесной белизной уже близкой смерти» (114). Музыкальное начало, по Анненскому, связано с теми сторонами бытия, которые разуму недоступны. Дионисийское смутное чувство противоположно рассудку. Рассудочность всегда господствует в произведениях Толстого, даже в тех, которые касаются самого таинственного — смерти. Мистику и символисту Анненскому реализм Толстого претит. «Во «Власти тьмы» не только нет музыки, но если отдаться во власть этой драмы, то начинаешь стыдиться самой любви своей к музыке. Так и кажется, что существует на свете не Патетическая симфония Чайковского, не — музыкальная победа над мукой, а только эффектный дирижер [...] Драма Толстого — это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать. Это — действительность, с которой [...] нельзя жить, потому что в ней люди, единственно достойные жизни, осуждены чистить выгребные ямы, и не нахо-

528

дит этого даже особенно тяжелым. Это — действительность, в которой нет ни прошедшего, ни будущего, и где само настоящее кажется лишь дьявольской усмешкой Химеры, где самый Бог, который будто бы учит нас переносить эту действительность, создан фантазией человека, сознавшего всю ее бесцельную грязь и глупость, создан, чтобы все видели, до какого отупения могут дойти кроткие» (115).

Сила слова Толстого так велика, что он совершенно убеждает в ужасе той действительности, которую изображает в своем произведении. Анненский не оспаривает правдивости Толстого, хотя находит у него некоторые преувеличения (ему тоже представляется, что убийство новорожденного — неудачная выдумка). Главный упрек писателю делается за то, что картина, нарисованная им, является безысходной.

Насколько органичной является для этой драмы идея непротивления? По этому вопросу Анненский выражает мнение, заслуживающее внимания. Носитель идеи косноязычный мужик Аким, по мнению Анненского, недостаточно органичная фигура. Ему не хватает непосредственности. «Вместе с голосом Акима мне слышится еще чей-то голос, — пишет критик, — из-за плеча этого непротивленца выглядывает какой-то человек, для которого непротивление уже не является психической потребностью, хотя бы выросшей на почве вековой нищеты и бесправия. Этот человек только принял на себя личину убожества» (122). Не трудно догадаться, что Анненский имеет в виду самого Толстого.

Смирение Толстого представляется Анненскому надуманным, неискренним. «В учении Толстого есть одно недоразумение, или, может быть, даже противоречие, лишь иллюзорно прикрытое: это учение, ждущее от людей смирения, само основано на гордыне. Кто смеет стать между мною и моей правдой?» (119). Наблюдение И. Анненского глубоко верно. Оно обнажает одно из существеннейших противоречий позднего Толстого. В этом проповеднике смирения кипели гнев, возмущение, жажда активного воздействия на жизнь. Протест писателя выразился в той силе отчаяния, которая пронизывает финал драмы. Характеризуя последние действия Никиты, Анненский предвосхищает мироощущение героя Ж.-П. Сартра: «Никиту одолела нравственная тошнота» (124). «Последним и характерным впечатлением жизни, последним доказательством, что отныне она может быть для него только такою, — эмблемой ее тошнотности и физической принудительности, — сейчас стояла перед ним жена, подвыпившая и празднующая свою победу над разлучницей и им, Никитою... Анисья... Никите хочется высунуть язык этой жизни, этой сластолюбивой Анисье и всему своему ерническому существованию — на, мол, выкуси, — вот он ваш сахар» (там же).

Трактовка Анненского подчеркивает остроту нравственных проблем, поднятых Толстым. Она глубоко полемична. Вместе

529

с тем критик отдает должное силе толстовского изображения, хотя решительно несогласен с ним. Толстой будто бы нарисовал слишком мрачную картину: «Я вижу одно глубокое отчаяние. Вот она черная бездна провала, поглотившая вое наши иллюзии: и героя, и науку, и музыку,... и будущее... и, страшно сказать, что еще поглотившая...» (126). Не приемля выводов Л. Толстого, И. Анненский стремился, однако, с предельной объективностью выявить точку зрения писателя.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Иванов-Разумник назвал «Власть тьмы» первой в России действительно народной драмой. Связывая это произведение с общей морализаторской тенденцией искусства Л. Толстого 80-х годов, критик отвергает все толкования пьесы в пессимистическом духе. По его мнению, Л. Толстой здесь утверждает, что никакой «грех» человеческий не может стать стеной между человеком и истиной» (383)1. Сила добра способна победить зло. Если сначала Никита под влиянием матери, которая воплощает зло, погрязает в грехе, разврате и доходит до убийства, то в конце «в душе Никиты Аким победит Матрену. А когда это случится, надо лишь искупить грех страданием (постоянная тема Толстого) [...] И добро, семена которого вечно лежат в преступнике, начнет расти так же, как раньше росло зло; «власть тьмы» заменится «властью света», как с еще большим правом можно было бы назвать драму Толстого» (384).

Признавая, что с философией Л. Толстого можно спорить и принять ее или не принять, Иванов-Разумник считает, что «нельзя отвергнуть правды художественных образов и лиц. В этом отношении «Власть тьмы» одно из самых сильных произведений всей русской драматической литературы, может быть, даже самое сильное» (384). Критик отмечает также сценичность пьесы.

Ф. Д. БАТЮШКОВ

Память о первом впечатлении, произведенном «Властью тьмы», была еще свежа в 1909 году, когда Ф. Д. Батюшков писал свою статью «Лев Толстой как драматург». «Эта трагедия, в бытовой обстановке крестьянской жизни, явилась как бомба, брошенная среди спокойно жуирующего общества [...] Больше пяти лет прошло со времени написания пьесы, пока стали к ней отно-

1 «История русской литературы XIX в.». Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. V. М., 1910.

530

ситься с меньшей предвзятостью и оценивать в положительном смысле» (16)1

Однако даже и тогда не прекратился спор о художественных качествах этой драмы. Батюшков приводит мнение немецкого критика Цабеля, отрицавшего драматизм и сценичность «Власти тьмы». Батюшков согласен, что под правила «хорошо сделанной драмы» произведение Толстого невозможно подвести. «Это сцены, чередующиеся в порядке происшествий жизни, а не в силу какой-либо внутренней необходимости, вытекающей из заданья характеров, при столкновении человека с условиями жизни, или борьбе страсти с идеями долга< чести, справедливости, права и т. п. Толстой взял сюжет именно как факт жизни и представил его в наивозможно подлинных чертах действительности, но с известным моральным освещением» (22).

Это не означает, однако, что «Власть тьмы» не имеет своей внутренней композиции. Действие пьесы отнюдь не хаотично. Толстой создал в ней три «интриги»: в них последовательно рисуется эволюция Никиты как нравственной личности. Сначала бескорыстная привязанность к Марине, потом сближение с богатой хозяйкой, основанное на расчете и, наконец, Акулина — «это своего рода Донна Анна, в которой Никита встречает свою Немезиду. Стало быть, эти три женщины — Марина, Анисья, Акулина — рисуют с разных сторон характер увлечений Никиты, и они все три необходимы в пьесе» (23). Параллельно этому развивается линия Матрены и Акима. «Сперва побеждает Матрена, в конце торжествует Аким. И все перипетии драмы связаны с попеременным выступлением то Матрены, то Акима, так что оба лица органически сливаются с действием, приобретая и символическое значение» (23).

Даже такие, казалось бы, эпизодические фигуры, как Митрич и Анютка, имеют вполне определенное место в композиции драмы. «Они представляются как бы в положении хора в античной трагедии. Переживая перипетии драмы, сообщая о своих впечатлениях, они служат для фона картины, для резонанса, и до некоторой степени, как античный хор, являются посредниками между зрителями и персонажами драмы» (23 — 24). «Власть тьмы» представляется Батюшкову стройным произведением, созданным по определенному внутреннему плану. Несмотря на впечатление, будто сцены нанизаны в случайной последовательности, на самом деле у Толстого все было обдумано, и случайное писатель подчинил композиции, в которой главным было стремление к жизненной правдивости.

Батюшков не фетишизирует тех элементов пьесы, которые связывают ее с крестьянской средой. «Власть тьмы» отнюдь не просто драма из народной жизни. Писатель вовсе не хотел изобразить крестьян как воплощение «тьмы». Преступления, по-

1 «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. I.

531

добные тому, которое совершает Никита, случаются и в «культурной» среде. Но там «все производится шито-крыто [...] Факт тот же, но он затушеван, заслонен, тщательно замаскирован утонченностью приемов. А Толстому нужно было показать его во всей наготе и грубости, по существу, заставить и отца быть соучастником умерщвления своего ребенка» (17 — 18). Сравнительная первобытность нравов крестьянской среды давала Толстому возможность показать все «резче, откровеннее, рельефнее» (17).

Желая доказать, что характеры «Власти тьмы» имеют обобщающее общечеловеческое значение, Батюшков доходит до крайности и даже отрицает, что Никита и Матрена могут считаться типичными представителями крестьянской среды. Они для него люди вообще. Матрену, например, он характеризует так: «...демонический характер; она олицетворяет три свойства — ум, волю и практический расчет, при полном отсутствии нравственного чувства» (19). Нравственная характеристика Матрены верна. Но можно ли отвлечься от всего ее облика расчетливой крестьянки? Мне кажется гораздо более правильной та социальная характеристика Матрены, которую дал Л. Оболенский1*.*

В рассматриваемой статье Ф. Батюшков коснулся также «Плодов просвещения». Его разбор комедии Л. Толстого мы откладываем до другой главы (см. стр. 537). Здесь же я ограничусь тем, что приведу его сопоставление трагедии и комедии в творчестве Л. Толстого. По мнению Батюшкова, писатель по-разному подходил к этим двум видам драмы. Во «Власти тьмы», то есть в трагедии, Толстой «изображал человека вообще лишь под крестьянской одеждой» (27); в комедии же он показывал «людей в специфических особенностях различных классов» (27).

Батюшков считал, что в повествовательных произведениях оба эти элемента — нравственно-человеческий и социальный — сочетались органически, поэтому Толстой-эпик был сильнее Толстого-драматурга.

Вся эта концепция искусственна. Толстой и в драме не отделял общечеловеческого от социально-типичного. Что же касается вопроса о превосходстве эпического дарования писателя над драматическим, то Ф. Батюшков пытался решить его до появления «Живого трупа». Не прошло и двух лет, как была поставлена эта пьеса. Она породила новые споры о драматургии Л. Толстого, а вместе с тем дала и больше оснований для суждения о его качествах как драматурга

1 См. выше, стр. 511 — 51.3.

532

СОВРЕМЕННИКИ О «ПЛОДАХ ПРОСВЕЩЕНИЯ» И «ЖИВОМ ТРУПЕ»

«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ».

ПЕРВЫЕ ОТКЛИКИ

У значительной части критиков «Плоды просвещения» встретили резкое осуждение. С. Васильев в «Русском обозрении» попросту писал, что «Плоды просвещения» «не есть произведение художественное»; «трудно представить себе что-либо менее жизненное»1, — безоговорочно утверждал он. Для него эта пьеса — сатира без жала, комедия без комизма, тенденциозная карикатура, всего лишь — водевиль. Пьеса показалась Васильеву слишком натуралистической: «В конце концов вся комедия представляет длинный ряд протокольных записей, не приведенных в стройное художественное единство, не переработанных в органическое целое. Все фигуры стоят на одной плоскости. Нет перспективы, нет планов, пропорций и отношений» 2.

В. Буренин, отзываясь о постановке комедии в 1890 году, считал слабым спектакль, но некоторые его замечания били и по самой пьесе: «Когда вы смотрите пьесу на сцене, ее лица представляются вам только карикатурными, и вместо злой и меткой сатиры почти во всех сценах перед нами шарж»3. Господа, увлекающиеся спиритизмом, выглядят идиотами, а над такими не следует изощрять сатирический смех.

В «Петербургском листке» было выражено мнение, что в сокращенном виде пьеса оказалась бы недурным фарсом. В отличие от В. Буренина, считавшего, что у пьесы все же есть достоинства, в «Листке» утверждалось, что только актеры спасли «Плоды просвещения» от провала.

Критик газеты «День» считал, что пьеса в чтении скучновата, но на сцене получается смешной. Но это «не комедия, а ряд сцен, набросанных небрежной рукой великого мастера и без нужды растянутых на четыре действия» (40) 4. И завязка и развязка пьесы, особенно сцены спиритизма, имеют водевильный характер. «Это мастерская шутка, местами впадающая в шарж и густо накрашенную карикатуру; как шутка она весело смотрится, но следа не оставляет...» (40)

Князь Мещерский в газете «Гражданин» тоже определил пьесу как небрежно набросанный фарс или оперетку без музыки.

1 Цит. по журн. «Книжки „Недели”», май, 1891 г., стр. 236.

2 Там же, стр. 237.

3 «Новое время», 1890, № 5301, 30 ноября.

4 Отсюда по стр. 536 цит. по кн. «Театр Льва Толстого». Премия «Театрального мирка». Бесплатное приложение на 1892 год, СПб., 1892, стр. 40.

533

«...Глупость дана на удел гр. Толстым исключительно господам, а разум и разумие — исключительно мужичью» (30) Но сиятельного рецензента это даже не возмущает, потому что и он, подобно критику «Дня», комедией нисколько не взволнован: «...когда падает занавес после конца пьесы, вы себя чувствуете свободным от всяких внутренних впечатлений: ваш психический мир в этой пьесе нисколько не участвовал, вы ни на кого не сердиты, вам никого не жаль, вы ни в ком не разочаровались и никого не полюбили» (39 — 40).

Театральный критик «Новостей» Коломенский Кандид (В. О. Михневич) прямо заявил: «О «Плодах просвещения» гр. Л; Н. Толстого как о комедии нельзя говорить серьезно. Ни одно из основных, органических условий комедии, какова она должна быть, здесь не соблюдено» (36). Л. Толстой построил пьесу по образцам, ставшим уже штампами. Он не осмелился обойтись без любовной интриги, которая в пьесе банальна и водевильна. Горничная Таня — типичная субретка. «Вводя это лицо со всеми рутинными субреточными качествами, взяв на прокат рутинные приемы для внешней постройки своей пьесы и относясь с полным пренебрежением к требованиям современной комедии, граф Толстой остался только верен самому себе» (37), — а именно использует отрицаемое им искусство для нравственной проповеди.

Встречались в тогдашней критике высказывания, будто Толстой выступал в «Плодах просвещения» вообще против всякой науки и культуры. Анонимный автор статьи в «Театральном мирке» считал, что пьеса «служит ярким выражением его (Л. Толстого) антипатии к науке» (16). В. Михневич не согласен с таким примитивным толкованием. «...Просвещение тут не при чем [...] В сущности, Толстой осмеивает и казнит — вполне к тому же заслуженно — праздное и суеверное увлечение спиритизмом и гипнотизмом, которое, конечно, может быть отнесено к «плодам» невежества или умственного помрачения, но никак не просвещения» (37). Другой оттенок трактовки пьесы мы находим в статье «Петербургской газеты», где говорится, что «Толстой показывает, какой получается мыльный пузырь от изучения наук и искусств не ради приносимой ими пользы, а вследствие рутины и общепринятого правила посвящать жизнь на изучение непригодных к практике жизни «премудростей». Толстой привел в пьесе образцы интеллигентных заблуждений и суеверий, доходящих до комизма и приносящих только вред и зло окружающим» (37 — 38).

В. Михневич соглашался с тем, что местами Л. Толстой впадал в шарж и карикатуру, но отнюдь не считал пьесу бессодержательной. Он находит подлинную сатиру в изображении «пустой, безалаберной и пошлой жизни, какою живут наши разоряющиеся светские культурные семьи» (37). Сатира становится еще более резкой, благодаря тому, что «светским

534

шелопаям» противопоставлены «деревенские мужики — пахари»; «перед нами проходит ряд комических столкновений этих двух миров между собой, причем, конечно, смешными и жалкими оказываются не мужики, а господа» (38).

Хотя Михневич разделяет мнение, что действие «Плодов просвещения» несколько растянуто, он находит, что основной конфликт набросан «смело, широко, сильными взмахами мастерской кисти, но эскизно, без всякой отделки и растушевки. Ни одно из действующих лиц не выступает выпукло на полотне, некоторые из них едва намечены, но каждый штрих чрезвычайно характеристичен. По этим штрихам легко догадываетесь об остальных чертах данного лица, и оно само собой дорисовывается в вашем представлении. Удивительная сила художественной изобретательности» (38).

В статье «Наша сцена с точки зрения художника» («Артист», 1892, № 19) автор, подписавшийся инициалом «Ч.», тоже усвоил ходкое определение комедии Толстого как карикатуры, но оговаривает, что это «карикатура, набросанная смелой и опытной рукой могучего художника» (57), к тому же в комедии «рядом с утрированным комизмом положений — на каждом шагу характерные, выхваченные из жизни черты» (57). Эту жизненносгь комедии, воплощенную прежде всего в персонажах, взятых как бы непосредственно из действительности, блестяще сумели передать актеры Малого театра в Москве, в особенности А. Ленский (Кругосветов) и Н. Рыбаков (Звездинцев). Впрочем, образы крестьян критика не удовлетворили: «Мужики оттенены автором в комедии не вполне удачно» (60).

А. Волынский не находил в «Плодах просвещения» той мощи, которая так потрясла во «Власти тьмы», все же сила гения Толстого проявилась и здесь: «Поистине тут пахнет Русью! — писал он. — Какие типичные экземпляры из современной, типичной действительности! С одной стороны, люди без всякого дела, с другой — люди, либо приобревшие оседлость в барском доме, либо от барского дома и барского усмотрения ожидающие себе спасения. И те, и другие обрисованы превосходно». (158)1. Критик отмечает подлинный комизм пьесы, характеристику действующих лиц, блещущую остроумием.

Ив. ИВАНОВ

Среди первых статей о комедии выделяется рецензия Ив. Иванова («Артист», 1892, № 19), по достоинству оценившего произведение Л. Толстого. Хотя тема, на первый взгляд, кажется ничтожной, писатель вложил в сюжет глубокие мысли. «Из ничего явилась пьеса, поражающая богатством комизма, тонкостью наблюдений, реальной правдой жизненных красок. Сила таланта

1 «Северный вестник», 1891, № 1, отдел II.

533

шла здесь рядом с ясным, всею жизнью усвоенном представлением об известной среде, известных людей. Фантазия играла здесь самую второстепенную роль; все дело было в полноте впечатлений и точности их передачи» (45)1. Правда, название пьесы представляется критику неточным. «Гр. Толстой изобразил плоды не *просвещения, а* напротив — *плоды, застоя, полного нравственного одичания...»* (46).

Л. Толстой замечательно показал паразитизм так называемой культурной дворянской среды. «Младенческое самодовольство, органическая пошлость, гнетущая пустота и бесцельность существования — висят над этим миром в виде неотвратимого первородного греха» (49). Барству Толстой противопоставил мужиков с присущей им простотой и искренностью взглядов на жизнь. Это противопоставление образует центральный конфликт комедии. «Гр. Толстой с усиленной тенденцией рисует две противоположные друг другу картины. На одной — паразиты тепличной культуры, на другой — люди без всякой культуры, «дети природы», всеми силами, всем своим существом отрицающие уродства и пустоцветы великосветской «образованности» (49).

Кроме господ и мужиков в комедии выведены также господские слуги, занимающие срединное место между этими двумя классами. Горничная отнюдь не кажется Ив. Иванову слепком с типа субретки, она, лакей, дворецкий, кухарка — образы жизненные, и они «очерчены часто немногими штрихами с необыкновенной полнотой и художественной силой» (52).

Критик отвергает мнение тех, кто упрекал Толстого в карикатурности. Карикатурны, считает он, «сами люди, а не изображение их» (51). Характеристики персонажей вполне художественны. Но действие пьесы бедно. Ее содержания хватило бы на два акта. Остальное заполнено суетой. «Многочисленные явления комедии чаще всего не связаны между собой никаким мотивом, одна картина сменяет другую случайно, автор совершенно произвольно заправляет калейдоскопом своей сцены. Так пишутся не комедии, а водевильные жанровые картинки» (52). Таким образом, даже и критик, вполне оценивший идею «Плодов просвещения» и относящийся к ней с явным одобрением, нашел у Толстого композиционные недостатки.

Такая оценка характерна для дочеховского периода русской драматургии. Но вот прошли годы, отмеченные появлением сценических шедевров Чехова, изменился театральный климат, и отношение к драматургии Толстого стало иным.

1 Цит. по кн. «Театр Льва Толстого». СПб., 1892

536

Ф. БАТЮШКОВ

В 1909 году Ф. Д. Батюшков писал о том, что в «Плодах просвещения» Л. Толстой «выказал особую виртуозность» (25)1. Правда, по сравнению с «Властью тьмы» комедия Л. Толстого произведение не столь глубокое. Если там автор добирался до самой сущности человеческой природы, то здесь он ограничивается картиной быта. Глубокой обрисовки характеров в «Плодах просвещения» нет. Действующие лица, принадлежащие как к верхним слоям общества, так и к его низам, «не столько занимают нас своим индивидуальным душевным складом, свойствами их человеческой природы, как именно сословными, типическими в смысле различной «породы» людей чертами, которые, конечно, схвачены очень метко, жизненно, правдиво...» (25 — 26).

Мастерство изображения быта в «Плодах просвещения» такое, что «пьеса держится независимо от тенденций автора, от его личных симпатий к деревне и отрицательного отношения к городской культуре» (27). Ф. Батюшков при этом подчеркивает, что изобличаются «не просвещение, не наука, не культура в их серьезном значении, а та поверхностная полуобразованность, которая столь характерна для представителей высших слоев нашего общества, и некоторая наклонность к схоластическим приемам мысли, от которой не свободны многие представители профессиональной науки» (25). Критик не может не заметить явного противопоставления господ и слуг, отчасти даже города и деревни, причем совершенно очевидно, что симпатии автора на стороне низов и что он тяготеет к сельскому укладу жизни.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Иванов-Разумник высоко оценил сценические достоинства «Плодов просвещения», особенно остановившись на комизме пьесы. В 80-е годы, когда Л. Толстой создал комедию, в глазах современников он был прежде всего суровым моралистом. Будь он в самом деле ограничен в своем жизневосприятии, Л. Толстой «не мог бы написать такого брызжущего остроумием, юмором и жизнью произведения» (384)2. Но в том-то и дело, что Л. Толстой глубоко и всесторонне принимал мир, поэтому он и мог написать такую «радостную и светлую комедию» (385). В ней все «под освещением беззлобного смеха и любовной насмешки» (385). Тема комедии отнюдь не ограничена осмеянием спиритизма; Л. Толстой мог взять любое другое явление, лишь бы оно отвечало основному замыслу: «...смешная бессмысленность жизни

1 «Ежегодник императорских театров», 1909, № I.

2 «История русской литературы», т. V. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., «Мир», 1910.

537

людей «средне-высшего круга» — вот тема комедии, в которой Толстой смотрит на свой бывший круг только с веселой и беззлобной усмешкой далеко уже ушедшего человека» (385).

«ЖИВОЙ ТРУП».

ГАЗЕТНЫЕ РЕЦЕНЗИИ

Так как «Живой труп» не был подготовлен Л. Толстым к печати, то широко распространилось мнение о том, что пьеса не была им завершена и поэтому ее не следовало ставить. После постановки Александрийского театра в Петербурге (1911) многие укрепились в отрицательном отношении к пьесе. «Биржевые ведомости» опубликовали целую подборку мнений. Критик А. Измайлов прямо заявлял, что «пьеса не удалась», потому что ее писал усталый, дряхлеющий Толстой. Писатель К. С. Баранцевич считал, что «пьеса набросана, но не написана». Драматург В. А. Рышков назвал ее «конспектом», в котором «некоторые роли далеко не отделаны»; хотя в отдельных сценах и есть содержательные места, все же это — не пьеса, а «инсценированный роман». Только режиссер А. Н. Долинов имел смелость заявить: «Пьеса мне очень понравилась. Говорят, что она эскизна, — может быть, но мне именно и нравится ее простота, сжатость, стремительность... Обыкновенно в пьесах основная мысль разжижается, в «Живом трупе» этого нет»1.

Мнение А. Н. Долинова было единичным. Отрицательные оценки во многом были обусловлены постановкой Александрийского театра, которая была неудачной, как это убедительно показала в своей рецензии Любовь Гуревич2. Постановка Московского Художественного театра многих переубедила в пользу последней пьесы Л. Толстого. Многих, но не всех.

А. КУГЕЛЬ

А. Р. Кугель даже после московского спектакля остался убежден в неполноценности «Живого трупа» и старательно доказывал это.

Он находил, что в «Живом трупе» очень наглядно проявилось противоречие между Толстым-мыслителем и художником: «В истории «Живого трупа» мораль и философия Толстого дают трещину» (744)3. Л. Толстой оставил пьесу недоконченной именно потому, что «она одним концом, одной стороной разрушала то, что создавала другой стороной, другим концом. Учение о том,

1 Все эти отзывы — в газ. «Биржевые ведомости», 1911, 29/IX, стр. 3 — 4.

2 «Русские ведомости», 1911, 1/Х.

3 «Театр и искусство», 1911, № 40.

538

что «сила — внутри нас», что любовь — всеисцеляющее начало, опровергается и оспаривается в «Живом трупе» всячески» (744).

Несколько иначе определил внутреннюю противоречивость драмы С. Н. Адрианов. Сведения о процессе Гимеров, послужившие основой сюжета, Л. Толстой обрабатывал в двух направлениях: «морально-публицистическом и художественно-психологическом. Первое направление подсказывалось теоретическими взглядами Толстого последних десятилетий; второе шло из бессознательных глубин его гениальной натуры, таивших, как то и естественно, гораздо больше приближения к истине, чем формулы и схемы его теоретического мышления (400)1. С. Н. Адрианов считал, что художник в этой пьесе победил моралиста, благодаря чему «и в настоящем своем виде «Живой труп» содержит прекрасные ценности, художественные и психологические» (399).

В отличие от С. Н. Адрианова, А. Р. Кугель считал, что противоречие между мировоззрением и художественными стремлениями Л. Толстого обусловили неудачу пьесы. Ее несовершенства Кугель находит очевидными. «Живой труп» — конспект пьесы или всего-навсего необработанная записная книжка писателя, но не законченное художественное произведение. По своему пониманию драмы Л. Толстой был старовером. «Старая, рутинная форма, экономизирующая силы и доведенная до высшей, математической прозрачности, поэтому была ему крайне дорога» (743) 2. Это утверждение согласуется с тем, что мы выяснили из высказываний самого Толстого. Но Кугель не понял, что показавшаяся ему хаотичной и незавершенной пьеса создана Толстым в новой манере. Критик, правда, уловил, что форма «Живого трупа» — нетолстовская: «Уже самая внешняя форма «Живого трупа» и деление его на 12 картин и 6 действий — крайне непохожи на Толстого (743). Но вывод он сделал неверный. Ему казалось, что Толстой был неспособен к созданию новых форм.

Постановка пьесы в МХТ, по мнению Кугеля» подтвердила его оценку: «...сцены «Живого трупа» разделяются на две группы: одни, каковы бы ни были их достоинства в литературном отношении или, вернее, как бы значительны ни были зачатки их литературных достоинств, поражают своей сценической ненужностью и однообразием повествовательных — отнюдь не драматических — приемов; другие, будучи сжаты и сильны в драматическом отношении, поражают искусственностью построения и мелодраматизмом» (745). В пьесе, однако, есть гениальные озарения — два-три монолога Феди, образ Александрова, противоречия закона, карающего за симуляцию самоубийства и требующего настоящей смерти, наконец, выстрел Феди в финале, но все это, считает Кугель, не следовало преподносить публике в окружении драматически необработанных сцен.

1 «Вестник Европы», 1911, № 11.

2 «Театр и искусство», 1911, № 40.

539

Н.ЭФРОС

Противоположный взгляд выразил литературный оруженосец МХТ Н. Эфрос. Он оправдывал постановку пьесы. Русский репертуар обогатился; только человек, лишенный чувства художественности, мог бы отвергнуть рукопись этого произведения: «на нем печать огромного таланта, печать гениальности. Потому что если не все, то многие сцены драмы из тех, которым нельзя внимать без волнения. [...] Только один Толстой мог, при весьма простом аппарате, какой в этой драме, так, с такою мощью и напряженностью выразить протест против многих, моральных и социальных, неправд» (6)1.

Хотя пьеса небезупречна, невозможно отрицать ее психологическую правдивость, жизненность персонажей, естественность в развитии действия. В том виде, в каком она оставлена Толстым, пьеса содержит «все существенные элементы драматического произведения, даже больше того — произведения для театра» (6). Спектакль МХТ не захватывал непрерывно, были в нем моменты спада. Но были и волнующие эпизоды, большие потрясения, для которых и существует театр. Более того, по словам Эфроса, «мы переживаем на спектакле всю жизнь целой группы связанных между собой людей, мы переживаем всю их трагедию, участвуем в ней своими чувствами и сочувствиями, — волнуемся, страдаем, любим, плачем, совершается в нас «очищение страстей» — в нем еще Аристотель видел существо трагедии...» (6).

Эфрос апеллирует к классике и по другому поводу. Он отвергает упрек в дробности действия «Живого трупа» ссылкой на Шекспира, который тоже писал «во многих и очень отрывистых картинах» (6).

С. ВОЛКОНСКИЙ

С. Волконский отметил совершенно особый характер «Живого трупа». Это не пьеса, а «прямо куски жизни. Люди обмениваются словами, кто поплачет, кто закурит папироску... И вот, что удивительно в этой пьесе [...], что даже слова не важны, не самое главное; важно не то, что они говорят и не то, что они делают — они ничего не делают, — а важно то, что с ними происходит» (10)2. Пьеса получилась такой, потому что была написана после Чехова. Волконский приписывает это не непосредственному влиянию Чехова, а тому, что возникло новое веяние в драме, и Чехов был «предшественником» Толстого как автора «Живого трупам. «...Письмо этой вещи совсем особенное: именно «театра» нет; в

1 «Студия», 1911,№ 1.

2 «Студия», 1911, № 11.

540

смысле жизни — все, а в смысле приемов сцены — ничего» (10). Волконский сравнивает «Живой труп» с квартетом в музыке — «какое-нибудь анданте Моцарта: шестнадцать струн — и вся душа» (10).

А. РОСТИСЛАВОВ

Против мнения Кугеля выступил также А. Ростиславов. Надо отдать должное Кугелю. Он сам предоставил страницы своего журнала критику, расходившемуся с ним во взглядах. Он не раз поступал так. Впрочем, печатая статью Ростиславова, редактор «Театра и искусства» сопроводил ее таким примечанием: «Разумеется, высказанные А. А. Ростиславовым мысли и его «эмфаз» пред «Живым трупом» являются лишь его личным взглядом. Редакция его не разделяет и отношение к «Живому трупу» сохраняет холодное» (907)1.

А. Ростиславов полемизирует со всеми, кто судил о «Живом трупе» по канонам традиционной драматургии. По его мнению, критика не поняла главного — новаторской формы «Живого трупа». Пьеса свободна от мелодраматизма, театральности, актерам она открывает возможность «развить всю глубину психологических переживаний и их выразительности *не в словах, а за словами.* Тут совершенно особая и новая прелесть недосказанности, намеков, чуть уловимых интонаций, чуть уловимой мимики, маскируемых словами, а не согласующихся с ними, как это было при старых формах. Тут своего рода утонченная пантомима, тесно связанная со словами, но не в грубом смысле их непосредственной передачи. Это тончайший реализм, исключительно свойственный Толстому, где каким-то чудом обыденностью и простотой слов передается внутреннее богатство жизни» (907).

Ростиславов много говорит о «грамофонности» языка современного человека, подразумевая под этим обилие речевых штампов, в сущности ничего не выражающих. Действительное душевное состояние человека нужно обнаружить, пробившись через эту грамофонность. «Между близкими людьми как бы флюиды, благодаря которым угадывается без слов или за обыденными словами то, что чувствуется. Молча сопереживаются целые драмы, все их оттенки в то время, как на вид идут обыденные заботы, говорится о самых простых вещах» (908). В связи с этим возросло значение мимики, как средства выразительности, раскрывающего действительное состояние персонажа. Иногда слов вообще не нужно, достаточно жеста, чтобы зритель увидел переживания действующего лица пьесы.

Ростиславов находит, что «вот эту-то прелесть намеков и маскирующую их реалистическую обыденность слов и форм жизни так изумительно передает Толстой. В самых простых сло-

1 «Театр и искусство», 1911, №47

541

вах, в грамофонных разговорах, шаблонно выражающих чувства и мысли, он рисует скрывающуюся за ними сущность, многообразие живых людей, заставляет верить в как бы идущие друг от друга флюиды, передает самую атмосферу жизни, а не ее театральный манекенный драматизм» (908).

Нетрудно увидеть, что Ростиславов приближает стилистику «Живого трупа» к драматургии Чехова. Правда, он нигде не называет последнего, но явно, что его понимание пьесы Толстого во многом было обусловлено вкусом к драме нового типа, воспитанным Чеховым и теми постановками его пьес, которые создал МХТ.

Вл. КРАНИХФЕЛЬД

Один из наиболее решительных оппонентов А. Кугеля, Вл. П. Кранихфельд, отвергал мысль о том, что пьеса была недокончена из-за противоречий между Толстым-художником и моралистом. Пьеса видится Кранихфельду как произведение внутренне целостное. Ее недоконченность преувеличена критиками. Неотшлифованность даже делает ее более привлекательной, чем пресные законченные пьесы, заполняющие репертуар.

Кажущаяся недосказанность, пробелы, оставленные Л. Толстым, могли быть преднамеренными. Вл. Кранихфельд напоминает слова из этюда «О Шекспире и о драме»: «Можно, не нарушая иллюзии, не досказать многого — читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия...»1 Л. Толстой достиг того, что читатель «Живого трупа» «не видит автора, не слышит его подсказок, не замечает никаких с его стороны подчеркиваний. Перед нами развертывается в пьесе настоящая, нами же творимая жизнь, с нашей лживой моралью и лицемерным правосудием. Художник только *показал* нам эту жизнь, а выводы предоставил сделать самому читателю...» (25)2.

Бракоразводный процесс — только внешняя оболочка драмы. Существо драмы составляет духовная борьба в сознании Феди, Лизы и Каренина — «борьба добра со злом». Драма построена так, что мы видим нарастание неразрешимого конфликта. В ее действии две стадии; до мнимой смерти Феди и стремительно возникающая катастрофа, требующая от Феди действительной смерти.

Хотя Протасов в какой-то мере прав, говоря, что он не герой, «но порывы его артистической натуры делали его способным в отдельных случаях принимать безотменные героические решения» (12). И в самом деле, кто, как не он, решает уйти из семьи

1 *Л.* *Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 35. М., 1950, стр. 251.

2 *Вл. П. Кранихфельд.* В мире идей и образов, т. III. П., 1917. Первоначально опубликовано в журнале «Современный мир», 1911, № 10.

542

и превратить себя в «живой труп», отказывается от Маши и, наконец, решается на самоубийство. Двигателем действия является именно он.

При всех разногласиях в оценке художественных качеств «Живого трупа», для большинства критиков была ясна идейная значительность последней драмы Толстого. Однако и в этом не было единогласия. Каждый толковал пьесу по-своему.

В. РОЗАНОВ

В. В. Розанов предложил религиозно-искупительную трактовку «Живого трупа». Созданная в пору религиозно-нравственных исканий Толстого, намечавшего новый путь в жизни посредством опрощения, эта пьеса, однако, вырвалась у автора «против всяких чаяний, против всяких особенно «планов жизни», «распланирования цивилизации и он (думаю) от того ее и не хотел публиковать, что она очень сильна, страшно убедительна и вместе подрывает в корне всякие «планы» и «улучшения»» (389)1.

Федя для В. Розанова типично русский характер; хоть он и «пропащий» человек, но выше всех тех благополучных людей, которые не принадлежат к числу пропадающих. «Боже, до чего это *русская пьеса,* до чего она будет *непонятна* и *непостижима* на Западе! Между тем русского без этих движений души или в этом роде, — и понять нельзя» (393). Федя представитель особого типа русской «святости». «Ибо Федя, кроме мечтателя и -забулдыги, есть и праведный человек; отдаленно «в тумане», это — божий человек» (393). Своей смертью Федя «всех оправдал, всех отпустил, все «искупил» (394).

Ю. АИХЕНВАЛЬД

Если Розанов нашел в «Живом трупе» идею религиозного искупления, то для Ю. Айхенвальда это пьеса мистико-символистского характера в ином, лишенном религиозности духе.

«Живой труп» — произведение с истинно толстовскими искрами, при всем том, что в пьесе критик видит явные признаки недоработанности — «недостаточную внутреннюю очерченность событий и характеров, отсутствие в них пластики, малую выразительность речей» (2)2*.* В чем же тогда проявляется толстовская художественность? Критик отвечает: «Только он (Л. Толстой) умеет так сразу и решительно вводить в самую средину сюжета и жизни вообще; только его достоянием являются все эти правди-

1 Статья написана в 1911 г. Цит. по кн.: *В. В. Розанов.* Среди художников. СПб., 1914.

2 «Студия», 1911, № 1.

543

вые и простые черты, живой реализм, естественность диалога; только у него слышится это теплое дыхание веры в человека, дуновение чистоты, которое веет даже над головой цыганки» (2). При всем глубоком драматизме, Толстой все же сделал так, что «Живой труп» оставляет примирительное и светлое настроение; и когда Федя Протасов с пулей в сердце говорит о том, как ему хорошо, в это веришь, благодаря подлинно толстовской гуманной трактовке сложного сюжета.

Ю. Айхенвальд любил обыгрывать писательские определения, принимать или оспаривать их. Название драмы дает ему отличный повод для этого. Из названия следует, что «живой труп» это Федя, но в том-то и вся сущность пьесы, что «Федя не мертвая, а живая душа» (3). Он вообще не склонен довольствоваться ничем мертвенным. Его не устраивает «мертвая видимость брака» (3). Феде нужна в жизни игра, «изюминка», вызывающая брожение, «тесно ему и душно среди всяческих условностей и лжи, в оцепенелых рамках пошлости» (3).

Человек живой и созданный для жизни широкой, Федя затеял роковую игру со смертью. Он хотел избегнуть трагедии — «хотел не умереть действительно, а только сыграть в смерть» (3). Эта игра со смертью опасна, и симуляцией смерти невозможно решить запутанную жизненную проблему. Увлеченный идеей смерти, Ю. Айхенвальд убежден; что «и реальность и искусство одинаково от героя требуют внутреннего усилия, катастрофы, муки» (3). Попытка Феди обойтись без страдания, считает критик, не могла остаться безнаказанной. Он согрешил против смерти, попытавшись сыграть с ней водевиль с переодеванием: «он *притворился* мертвым: за это он умер взаправду — из живого трупа сделался труп мертвый» (4). Вот таким-то образом под пером Толстого история Феди Протасова превратилась «из анекдота — в трагедию» (3).

Н. ЭФРОС. А. РОСТИСЛАВОВ. Вл. БОЦЯНОВСКИЙ

Нравственно-этическую трактовку «Живого трупа» предложил Н. Эфрос. Он выделил две стороны личности Феди Протасова. Внешне он человек широкой натуры, добрый, бесшабашный и беззаботный. Таким он предстает в первой части драмы. Но существенно в образе Феди нечто другое, глубоко внутреннее, что обнаруживается по мере развития сюжета. У Протасова «доведенная до чуткости почти болезненной совесть, которая накрик кричит от всякого прикосновения лжи, от всякой этической или общественной неправды» (6)1. Из этого вытекает определение критика: «Пьеса есть трагедия совести. От того, что все в действительности непрестанно бередит такую совесть, нещадно по

1 «Студия», 1911, № 1.

544

ней бьет, что куда ни ступи, в какое дело ни уйди, непременно надо или задушить в себе эту совесть, ее ущербить, или уйти от дела и жизни, — Федя Протасов оказывается в положении человека лишнего, которому нет места в рамках жизни, в рамках его круга» (6).

А. Ростиславов видит сущность драмы Протасова в его постоянной неудовлетворенности и беспокойных исканиях. Это та «изюминка», которая составляет основу его характера. У остальных персонажей подобной «изюминки» нет. Отсюда, от чувства несоответствия жизни его смутным идеалам, у Феди возникает чувство стыда. Но в особенности его терзает незнание того, «как сознательно отнестись к своим исканиям, удовлетворить гложущую потребность в «ином». И вот естественный результат такой основной, но бессознательной непримиренности с жизнью — слабость, падение, внешняя непорядочность» (909)1. Благодаря своей душевной честности люди, подобные Феде, даже в падении сохраняют какую-то привлекательность.

Если некоторые критики находили в «Живом трупе» черты, родственные творческой манере А. Чехова, то Вл. Боцяновский увидел в произведении Л. Толстого идейную полемику против автора «Дяди Вани» и «Трех сестер». Последний рисуется ему как певец сумеречной жизни и интеллигентского нытья.

Л. Толстой изобразил в герое «Живого трупа» давно известный литературе тип «лишнего человека». В отличие от писателей, относившихся к «лишним людям» с более или менее явным сочувствием, Льву Толстому этот тип «глубоко враждебен. Толстой, работавший всю жизнь, всю жизнь боровшийся, любивший жизнь, не мог одобрять этой мягкотелости, дряблости всех этих нытиков» (810)2. По этой неожиданной трактовке, Толстой, своей пьесой хочет казнить лишних людей, ибо лишний человек «для него не просто лишний, ненужный, а вредный» (810). Название трупа вполне подходит Феде Протасову, он «настоящий труп, заражающий трупным ядом все, к чему они ни прикоснется, хотя бы с самыми добрыми намерениями» (811). Мало того, что он загубил свою жизнь; желая помочь Лизе и Каренину, он разбил и их жизнь; он доставил страдание и полюбившей его Маше.

Человечность Толстого побудила его не делать Федю отвратительным. Он чувствовал и выявил в нем живые черты, наделил обаянием, и «получился тот многогранный облик, каким только и мог быть в действительности Федя Протасов» (811). Неразрешимое противоречие, изображенное Толстым, состоит в том, что «Федя — удивительный, прекрасный человек, но в то же время он все и вся мертвящий труп, как ни прекрасна его душа, но от него, как и от других, веет трупным запахом. — У других нет изюминки для него, у него нет ее для других, и в этом весь ужас» (812).

1 «Театр и искусство», 19.11, № 47.

2 «Театр и искусство», 1911, № 43.

545

С. АДРИАНОВ

С. Н. Адрианов видит в «Живом трупе» «столкновение абсолютных этических требований индивидуального сознания с коренной антиэтичностью органов государственности, с мерзостью консисторского бракоразводного процесса» (400)1. Но это определяет лишь внешний драматизм произведения, в котором имеется еще и глубинный трагический конфликт, не решаемый ни социальными реформами, ни моральной проповедью.

Федя Протасов — личность ищущая, хотя сам не мог бы определить, чего собственно он ищет. Адрианов считает, что Федя ищет «абсолютной цельности и яркости переживаний и поступков, так, чтобы они в каждый данный момент захватывали, заполняли всю его душу без остатка, поднимали бы ее на предельную высоту, напрягали бы до полного проявления скрытые в ней возможности» (405).

Он обречен жить в среде, где приняты компромиссы, тогда как сам он ищет прямых и абсолютных решений нравственных противоречий. Он не может заглушить в себе жажду правды, и ему стыдно перед судом этой правды. Беда, однако, в том, что «он «не герой», не творец новых форм жизни, хотя бы для себя лично. Все, что он может сделать, это — уйти от «стыдного» дела в безделье, которое тоже, конечно, не дает удовлетворения и потому — стыдно» (405). Федя неспособен устроить ни свою жизнь, ни жизнь других.

И все же, при всем его бессилии, Федя — личность подлинно трагическая. В его судьбе обнаруживается «трагический разлад между прозрением и исполнением, между знанием и волей. Путь ясен, но нет силы пойти по этому пути; небо близко, но нет крыльев» (407). Федю нельзя поставить рядом с героями классических трагедий, которые вступали в прямую борьбу с враждебным им миром. Такого героизма он лишен. «...Но он настоящий герой трагедии, обреченный на гибель неизбежную, но просветленную и просветляющую...» (407). И в этом отношении Адрианов склонен приравнивать Федю не к героям типа Гамлета, а к образам христианских великомучеников и чуть ли не к самому Христу.

Рассуждая так, Адрианов вступает в противоречие с собственной концепцией. Он ведь считал, что в творчестве самого Толстого было столкновение между художником и проповедником новой религии любви2, причем Толстой, как ему представляется, оказался перед лицом дилеммы: вознося «грешного» Про-

1 «Вестник Европы», 1911, № 11.

2 См. выше, стр. 539.

546

тасова, он должен был унизить «чистого» Каренина. Толстой — создатель «Крейцеровой сонаты» — не мог примириться с тем, что финал «Живого трупа» опровергал идею этой повести. Иначе говоря, со святостью и нравственной чистотой не все получилось ладно в «Живом трупе». Тем не менее Адрианов все же хотел придать трагизму Феди христианский оттенок, сближаясь в этом с Розановым.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

Для Д. Овсянико-Куликовского «Живой труп» — социально-политическая драма. Он так же, как и другие, различает в пьесе художественную идею и тенденцию. «Тенденция ясна: это все то же. сектантское неприятие мира, отрицание существующего строя жизни и господствующей морали — с точки зрения вероучения Толстого. — Но сюжет обработан так, что эта тенденция не навязывается читателю: он волен игнорировать ее» (216)1.

Что же касается художественной идеи пьесы, то она вырисовывается в характеристиках трех персонажей: Феди, Каренина и Абрезкова. Федя — «отщепенец», органически не приемлющий того мира, к которому он принадлежал. Он не революционер, вообще не человек убеждений. Его отрицательное отношение к своей среде не головное, а инстинктивное. «...Этот человек так устроен, что ему в его мире все — *противно* и от всего — *стыдно»* (218). Его не удовлетворили бы ни труд, ни религиозное сектантство, ни революционная деятельность.

Толстой не анализирует своего героя с социально-психологической точки зрения. Его подход к нему чисто моральный. «По замыслу Толстого, Федя Протасов — натура *моральная,* по преимуществу, из числа тех, которых глубоко оскорбляет ложь и фальшь существующих отношений, душа, тонко чувствующая, исключительно честная и правдивая» (219). Именно это и делает его непригодным для жизни в обществе, причем, «в существе дела, это не он «не приемлет мира», а скорее «мир» его не приемлет» (221).

Каренин, что называется, хороший человек, но если ему и нельзя предъявить моральных упреков, то все же он человек неполноценный. Д. Овсянико-Куликовский определяет его как «превосходно дрессированного человека, каждый шаг и жест которого предопределены воспитанием, традицией, установленным порядком быта его среды» (221). Для этой среды типичны консерватизм, косность мысли, атрофия культурного творчества. Стоит людям, вроде Каренина, выйти за пределы своего кру-

1 *Д. Н. Овсянико-Куликовский.* Собр. соч., т. III. Толстой, Изд. 6-е. М., 1923. Цит. часть первоначально напечатана в газ. «Речь», 1911, 16 (29) октября.

547

га, как обнаруживается их слабость и неприспособленность к жизни в иных условиях.

Абрезков тоже принадлежит к этой среде, но не связан традициями. Он человек свободомыслящий и способный понять если не все, то многое. Каренин и Абрезков, таким образом, представляют ту среду, которая была средоточием дворянской культуры. В образе Феди Протасова Толстой «показывает нам на самопроизвольное естественное зарождение морального бунта против лучшей в России культуры Карениных и Абрезковых» (223, автор выделил эти слова разрядкой). Такое толкование основного конфликта «Живого трупа» соответствует логике всего творческого пути Толстого: «...из лучшей в России культуры верхних слоев есть только два выхода: один вниз, другой вверх. Первый ведет к падению, гибели, «на дно», второй — к «воскресенью» (224). Федя пошел ко дну, но сам Толстой «поднялся на высоту, с которой можно *все* осудить и все простить» (224).

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Признавая некоторую незавершенность пьесы, Иванов-Разумник считал, что это не мешает ей быть «поистине великим произведением великого художника» (397) Он не видит в ней признаков старения гения Л. Толстого и награждает ее эпитетом «молодой драмы великого старика» (398).

Как ни значительны социальные мотивы «Живого трупа», главное в нем не обличение несправедливости суда и законов. Трагедия здесь подобна той, которую Л. Толстой изобразил в «Анне Карениной»: можно ли строить свое счастье на чужом несчастье? Лиза и Виктор спокойно принимают страшную жертву — смерть (пока еще мнимую) Феди. Они могут «пойти по очищенному пути и быть счастливыми, так же как когда-то Вронский с Анной Карениной. И за это — неизбежна кара. В «Анне Карениной» была кара внутренней трагедии, в «Живом трупе» — кара более ужасная, ибо нелепая, бессмысленная, — кара внешнего закона» (397).

Трагедия Феди иная. Он готов был пожертвовать внешним благополучием и покинуть свою среду, к которой душой все равно не принадлежал. Но жертва была неполной. Высший закон жизни, определяемый критиком как «божественная справедливость», не удовлетворяется жертвой наполовину: «...жертва собою должна быть до конца» (397). И Федя находит силы принести ее.

В финале обнаруживаются разные душевные состояния героев. Для Лизы и Каренина он типично толстовский: «...суд люд-

1 «История русской литературы XIX в.», т. V. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., 1910.

548

ских законов для них кончается, начнется сознательный или бессознательный суд своей совести» (397). Их трагедия только начинается теперь.

С Федей происходит обратное: его душевным мукам приходит конец. Недаром его последние слова «как хорошо!» Иванов-Разумник толкует их в таком смысле: «Все хорошо, все справедливо, что идет из глубины души человеческой; благословенны и страдания, ибо ими растет человек» (398). Федя достиг душевного очищения, Лизе и Виктору еще предстоит достигнуть его.

Таким образом, через нелепости и ужасы жизни пробивает себе путь истинно человечное начало. «Несправедлива и нелепа только вся внешняя «справедливость» — суд, законы, внешняя «правда»; но божественная справедливость независима от них» (398). Так в современной трагедии осуществляются общие основы этого вида драмы: божественная справедливость, кара, очищение.

Е. АНИЧКОВ

Евгений Аничков искал ключ к пониманию «Живого трупа» в форме самой драмы. Он считал, что с незаконченной рукописью пьесы обошлись неправильно. Толстой «любил *простые* формы, а простые, значит привычные» (25)1. Поэтому неверно было делить его пьесу на шесть актов. «Живой труп» делится на обычные пять действий, но еще лучше, игнорируя деление на акты, оставить только деление на картины.

Построение «Живого трупа» подлинно драматично. Обычно Толстому не только в эпических жанрах, но и во «Власти тьмы» присуща повествовательная манера. Но с годами драматизм усиливался: «Чем ближе к трагическому моменту почти полного разрыва Льва Толстого с его собственным искусством, чувствуется едва ли осознанное им самим, но тем еще более ценное стремление к катастрофичности [...] «Живой труп» построен тоже катастрофически» (27).

В отличие от критиков, находивших в пьесе ту или иную социальную проблему, Аничков ограничивает трагический смысл произведения интимными отношениями в пределах треугольника Федя, Лиза, Каренин. Идиллическое решение конфликта невозможно. Пьеса подчиняется общим законам трагедии. Перед последним актом наступает кульминация — высшее напряжение действия. В последнем акте происходит развязка, у которой могут быть два варианта: «...либо суд судьбы над героями, когда трагедия соблюдает поэтическую справедливость, либо гибель тупая и неосмысленная, неотвратимая гибель, в том слу-

1 «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. VI.

549

чае, когда драматург, отвергнув поэтическую справедливость, не хочет прикрасить или закрыть несправедливость жизни» (30). Сущность трагедии, считает Аничков в сопоставлении двух картин: той, где Федя спьяна пробалтывается Петушкову, что он «живой труп» и благополучного семейного очага Карениных в деревне.

«Живой труп» не представлялся Аничкову современной пьесой. Здесь изображена «прежняя толстовская Россия», примерно той поры, когда наступил духовный кризис в сознании самого Толстого. Федя «как бы представляет самую первую стадию развития мыслей Толстого 80-х годов» (32). Федя не пошел дальше, «он ни одного усилия не сумел еще сделать, чтобы от «покаявшегося дворянина» через «народничество» пойти на поиски за тем «царством божиим», что всегда внутри нас»» (33). Критик не находит в пьесе широких горизонтов мировоззрения позднего Толстого, он настаивает на том, что главное значение в ней имеет проблема развода, и подробно останавливается на этом. Многообещающее начало статьи не завершилось раскрытием существа катастрофичности «Живого трупа».

К. АРАБАЖИН

К. И. Арабажин создал первое монографическое исследование «Живого трупа», охватившее ряд важнейших проблем, связанных с пьесой.

Он одним из первых указал на сознательный характер исканий Толстого в области драматургической техники в период создания пьесы. И он же с большой ясностью поставил вопрос о значении чеховской драматургии для автора «Живого трупа». Арабажин приводит теперь уже общеизвестную запись из дневника Толстого: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотел написать драму «Труп», набросал конспект». Следующее за этой цитатой рассуждение заслуживает большого внимания.

«Конечно, Толстой не мог сочувствовать чеховским героям, должен был «возмутиться». Драма маленьких страстей, невыявленных страданий, не ярких переживаний, — драма коллективного страдания, — «жизни, лежащей на смертном одре», не могла быть понятна писателю, меряющему все своим личным крупным масштабом, привыкшему к большим ярким образам родовитого барства. Толстой не любил и не знал нашей интеллигенции. В громадной эпопее «Анна Каренина» он почти игнорирует ее. Унылые, безвольные, безрадостные люди чеховской драмы, — их Толстой не мог ценить, хотя Чехова и любил. Не ясен был Толстому трагизм чеховской драмы; но что-то тянуло его к ней: это удивительная простота форм, отсутствие рисовки, крика, громких тирад, неестественных и превыспренних положений.

550

Чем-то чистым веяло от этой драмы. Он «возмутился», но, вернувшись домой, *сейчас же* и конечно под обаянием Чехова стал писать драму, такую же простую, чистую, задушевную» (71 — 72)1.

К. Арабажин считает влияние Чехова несомненным, хотя все не сводилось только к этому. Критик напоминает свидетельство сына Толстого Льва Львовича о том, что отец давно мечтал о новых формах драмы и думал написать пьесу в 15 — 20 картинах. И. Тенеромо рассказывал, что Толстого очень интересовала вращающаяся сцена и те возможности, которые она открывала для драматургии. В итоге исканий и возник «Живой труп» — «первая пьеса Толстого в новых формах, — простая по изложению, душевная, интимная, как чеховская драма, без монологов в публику, которые нам кажутся теперь такими неестественными, без «героев», с массой действующих лиц, наполняющих в наши дни шумный поток жизни, — пьеса решительно толстовская по идее, по настроениям автора, по языку и притом очень хорошая пьеса» (73).

Как и некоторые другие критики, Арабажин видел в пьесе проявления мучительной борьбы между Толстым-художником и проповедником. По его мнению, художник победил. Он вообще считает пьесу произведением в сущности законченным, разве что немного неотделанным. «То, что Толстой дал нам в «Живом трупе», — отнюдь не схема или конспект. [...] Мы имеем дело с законченной в сценическом отношении пьесой, написанной мастером дела. Пьеса отличается удивительной сжатостью языка и сгущенностью действия» (78). Критик показывает на ряде примеров, как две-три фразы, которыми обмениваются действующие лица, дают актерам возможность создать целый сценический эпизод. Не только главные, но и второстепенные персонажи обрисованы достаточно четко. Хотя действующих лиц много, Толстой не отвлекает внимания зрителей от главных персонажей.

Действие пьесы построено по традиционным канонам: «Тут и экспозиция (1-я и частью 2-я картина) и, нарастание затруднений и перипетии, и катастрофа, и наконец смерть, дающая «очищение этих и тому подобных страстей» (Аристотель). Все строго обдумано и в смысле психологического развития действия и нарастания интереса» (85).

Слабее всего в пьесе ее идейная сторона. Арабажин упрекает Толстого за анархизм. «Только в отказе от всякого общения с государством представляется Толстому выход из неурядиц жизни и ее неправд. Положительное содержание «бунта» против неправд жизни поражает своей социальной немощью и полным отсутствием общественных инстинктов» (86). Отношение Толстого к обществу Арабажин называет односторонним, так как писа-

1 «Ежегодник императорских театров», 1911, выя. VI.

551

тель лишь отрицает, не ища в самом обществе сил для его нравственного обновления.

Пьеса несколько пресна. Ей недостает «изюминок». Правда, в ней есть такое бродило, как Федя, но остальные персонажи, за исключением чиновников, все слишком нравственны и добродетельны. Причиной этого было, то, что пьесу писал «маститый старец», «всячески стараясь отбросить «игру» творчества; явна тенденция дать пьесу простую, спокойную, высоконравственную, чистую, как горные снега» (88).

Обсуждение «Живого трупа» и споры вокруг него помогли раскрыть богатство содержания и новизну формы пьесы. Наряду с суждениями поспешными и несправедливыми, много было ценных наблюдений и глубоких мыслей. Напомним, что все это были отклики на свежее произведение, впервые обнародованное, и статьи писались вскоре после премьер — петербургской и московской. Пьесу еще не окружал ореол классического произведения, и можно было спорить о степени ее завершенности. Большая часть критиков подошла к правильному пониманию пьесы и подготовила почву для последующих оценок ее идейного смысла и художественного значения.

А. П. ЧЕХОВ О ДРАМЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСТВА

Творчество Чехова-прозаика и драматурга неразрывными узами связано со всей предшествующей и современной ему литературой. Такой художник не мог появиться вне традиции Пушкина и Гоголя. [Духовная общность Чехова с гуманистическим и реалистическим направлением русской литературы, может быть, ни в чем не сказывается так сильно, как в его отношении к Л. Толстому. «Я боюсь смерти Толстого, — писал А. П. Чехов М. О. Меньшикову. — Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место. Во-первых, я ни одного человека не любил так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру. Во-вторых, когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются. В третьих, Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный и, пока он жив, дурные вку-

552

сы в литературе, всякое пошлячество, наглое и слезливое, всякие шершавые, озлобленные самолюбия будут далеко и глубоко в тени. Только один его нравственный авторитет способен держать на известной высоте так называемые литературные настроения и течения. Без него бы это было беспастушное стадо или каша, в которой трудно было бы разобраться» (12, 396)

Здесь дана не только характеристика того места, какое по праву занимал Л. Н. Толстой в русской литературе конца XIX — начала XX века, но также выражена общественно-нравственная позиция самого Чехова, его высокое понятие о значении писателя в жизни русского общества.

Однако, хотя Чехов и неотделим от основной линии развития русской литературы, он занимает в ней особое положение. Его литературно-эстетические взгляды противоположны тем стремлениям к учительству, к непосредственному воздействию на общество, которые были свойственны едва ли не большинству его предшественников и современников. Именно самый почитаемый им писатель — Л.Толстой — довел проповедническую миссию литературы до высшей точки.

А. П. Чехов уже с юности был поборником «объективности» художественного творчества. В письме к брату, говоря о сущности писательского ремесла, он настоятельно указывал на необходимость отказа от субъективного, личного момента в творчестве. Он советовал: «...выбрасывать себя за борт всюду, не совать себя в герои своего романа, отречься от себя хоть на ½ часа» (11, 15). И дальше: «Субъективность ужасная вещь. Она не хороша уже тем, что выдает бедного автора с руками и ногами [...] Не будь этой субъективности [...], из тебя вышел бы художник полезнейший [...]. Из твоего материала можно ковать железные вещи, а не манифесты» (там же).

Такое требование объективности совпадает с эстетикой реализма, как она утверждалась в России, начиная с Пушкина. Но у Чехова объективность доводилась до полного отказа от высказывания своих взглядов, отношений, впечатлений. Никаких манифестов, никаких общественных и идеологических деклараций. «Мне кажется что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (11, 232).

Чехову ни в коей степени не был свойствен нигилизм по отношению к обществу, науке и культуре. Он призывал не смешивать задачи искусства с задачами других видов общественно-полезной деятельности. «В разговорах с пишущей братией я всегда настаиваю на том, что не дело художника решать узко-

1 *А. П. Чехов.* Собр. соч. в 12 томах. М., ГИХЛ, 1954—1957. Далее в тексте в скобках указывается номер тома и страницы.

553

специальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты; их дело судить об общине, о судьбах капитала, о вреде пьянства, о сапогах, о женских болезнях... Художник же должен судить только о том, что он понимает; его круг так же ограничен, как и у всякого другого специалиста, — это я повторяю и на этом всегда настаиваю» (11, 287).

В этом смысле даже Л. Толстому Чехов не прощал ухода от писательских задач к проповедничеству. Высоко ценя «Воскресение» как «замечательное художественное произведение» (12, 396), Чехов, тем не менее, отмечал, что «конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст евангелия, — это уже очень по-богословски [...] Надо сначала заставить уверовать в евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уже решать все текстом» (12, 396 — 397).

Означает ли это отрицание идей в искусстве? Или объективизм, равнозначный безразличию по отношению к судьбам человечества? Отвечая на упреки подобного рода. Чехов писал А. Плещееву: «Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий... Но разве в рассказе1 от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» (11, 272 — 273).

Только непонимание природы художественного творчества способно породить представление, будто писатель может быть безразличен к тому, что он описывает, изображает. «Что в его (писателя. — *А. А.)* сфере нет вопросов, а всплошную одни только ответы, может говорить только тот, кто никогда не писал и не имел дела с образами. Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. Чтобы быть покороче, закончу психиатрией: если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» (11, 287).

Высказывая эти мысли в переписке с А. С. Сувориным, Чехов пояснял: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса.* Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные,

1 Речь идет о рассказе А. Чехова «Именины» (1888).

554

каждый на свой вкус» (11, 287 — 288). Мысль, высказанная Чеховым, кажется простой и естественной, между тем речь идет о важнейшем принципиальном вопросе в искусстве. Веками в условиях самодержавно-крепостнического строя утверждалась авторитарная мораль. Возникшая в противовес ей идеология освободительного движения выдвинула этику, по-своему не менее императивную. Столкновение двух социально-идеологических направлений привело к резкому размежеванию в литературе. Критерии оценки явлений искусства подчас становились идеологическими, а не художественными, «направление» считалось более важным, чем степень художественности. Враждующие лагери общественной мысли и литературы подчас выдвигали на первый план категорические «ответы» на кардинальные вопросы российской действительности, что мы видели на примере таких критиков как Дружинин и Ап. Григорьев, Шелгунов и Скабичевский.

Против авторитарности мнений, даже если они исходили от такого писателя, как Л. Толстой, и высказывался Чехов. На первый взгляд может показаться, что его позиция — это позиция наблюдателя, которого даже можно обвинить в равнодушии. На самом деле Чехов занял в этом вопросе наиболее демократическую позицию. В то время как другие писатели считали, что они обладают правом поучать народ, так как им одним открыты пути спасения общества, Чехов отказывается занять позицию пророка, вещателя истины, человека, владеющего единственным правильным ответом на вопросы, волнующие общество.

Это любопытным образом сказалось на его оценке театральной публики. Суворин как-то высокомерно заявил Чехову, что низкий уровень драматургии и театральной культуры обусловлен тем, что у русских театров плохая публика. Против этого Чехов решительно возразил. Нисколько не идеализируя зрителей тогдашнего театра, Чехов отнесся к ним с терпимостью и широтой подлинного гуманиста, без сюсюкающего филантропического народолюбства, но и без аристократического или буржуазно-интеллигентского высокомерия. «В скверности наших театров виновата не публика, — писал Чехов Суворину. — Публика всегда и везде одинакова: умна и глупа, сердечна и безжалостна — смотря по настроению. Она всегда была стадом, которое нуждается в хороших пастухах и собаках, и она всегда шла туда, куда вели ее пастухи и собаки. Вас возмущает, что она хохочет плоским остротам и аплодирует звонким фразам; но ведь она же, эта самая глупая публика, дает полные сборы на «Отелло» и, слушая оперу «Евгений Онегин», плачет, когда Татьяна пишет свое письмо» (11, 298 — 299). В том конкретном случае, о котором шла речь, по мнению Чехова, «публика, как она ни глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благодушнее Корша1,

1 Ф. *А. Корш* (1852 — 1923) — театральный антрепренер, основатель известного частного драматического театра в Москве (ныне там помещается филиал МХАТ).

555

актеров и драматургов, и Корш и актеры воображают, что они умнее» (там же).

Там, где у Чехова нередко склонны видеть объективизм, на самом деле, проявляется новое отношение к читателю и зрителю, в известном смысле более уважительное, чем у его предшественников и современников. Чехов оставляет на их долю суждение о тех жизненных фактах, которые он воссоздает как художник, ограничивая свою задачу как будто бы только сферой искусства, на самом же деле придавая искусству большую действенную силу остротой постановки жизненных вопросов. Чехов отнюдь не отказывался от задачи суда над жизнью. Однако функцию судьи он перелагал на читателя и зрителя. Это очень ясно выражено в письме тому же Суворину. «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч, — писал Чехов в 1890 году. — Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь, чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (11, 428 — 429).

Расчет на читателя, на его ум и совесть — важнейший момент в художественных взглядах Чехова. Это — поворотный пункт в эстетике литературы и драмы, по сравнению с теми предшествующими теориями, которые выдвигали на первый план откровенную тенденциозность. Нельзя сказать, что подобной позиции не было до Чехова. Но «чистое» искусство и отсутствие тенденциозности, декларированные сторонниками художественности, также представляли собой вполне определенную общественно-политическую тенденцию. Чехов отнюдь не был сторонником искусства для искусства. Творчество имело, по его мнению, смысл только в том случае, если оно служило человечеству и человечности. Отвергая всякого рода проповедничество, в частности, толстовское, Чехов вместе с тем отнюдь не становился на позиции позитивистов-натуралистов, в глазах которых наука и всякое действительное знание означали конец любой нравственности.

Для понимания взглядов Чехова большое значение имеет его критика французского натуралиста Поля Бурже. Он с сожале-

556

нием отмечал, что роман последнего «Ученик», а также другие произведения такого рода «служат злу, так как разрушают», «компрометируют в глазах толпы науку, которая, подобно жене Цезаря не должна быть подозреваема, и третируют с высоты писательского величия совесть, свободу, любовь, честь, нравственность, вселяя в толпу уверенность, что все это, что сдерживает в ней зверя и отличает ее от собаки и что добыто путем вековой борьбы с природою, легко может быть дискредитировано «опытом», если не теперь, то в будущем» (11, 404). В этих строках выражена целая философия истории и культуры, глубоко гуманистическая в своем существе. Взгляды, выраженные в этих словах, лучше всего опровергают мнение о равнодушии Чехова. Отказываясь от позитивистского нигилизма в вопросах культуры и нравственности, отвергая сентиментальную филантропию, Чехов утверждал свой путь в искусстве — постижение художником объективной истины о жизни и человеке. В этом смысле писатель допускал, что искусство способно открывать законы жизни не хуже науки1.

В заключение данного раздела приведу одно раннее высказывание Чехова, которое суммирует его взгляды на то, каким должно быть художественное произведение. Требованиям искусства, по его мнению, отвечает такое произведение, для которого характерны: «1) отсутствие продлинновенных словоизвержений политико-социальво-экономического свойства; 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность; беги от шаблона; 6) сердечность» (11, 94).

ДРАМА

Общие положения о литературном творчестве, высказанные Чеховым, в полной мере выражали те художественные принципы, которые лежат в основе его драматургии. О вопросах драмы Чехов высказывался еще менее систематично, чем о литературе в целом. Его суждения были чаще всего откликом на пьесы других авторов или рассуждениями, касавшимися непосредственно отдельных моментов его собственных драматических произведений. Говорить о теории драмы применительно к Чехову затруднительно, поскольку писатель избегал касаться некоторых проблем, имеющих центральное значение. Таков, например, вопрос о природе драматизма в целом, о трагическом и комическом в современной драме. Верный себе, Чехов не пытался даже сфор-

1 Высказывания Чехова о взаимоотношении литературы и науки, ста, его собственного творчества в связи с наукой — в письмах 15.V 1889, Г. Россолимо — П.Х 1899.

557

мулировать свое понимание этих вопросов, отдав все силы созданию новой драмы.

Высказывания Чехова о драматическом искусстве не дают полного представления обо всем, что определило характер его собственного творчества, но из них можно извлечь несколько опорных пунктов, позволяющих охарактеризовать контуры драматургической теории писателя.

Еще только начиная литературный путь, Чехов ощутил застой в театральном мире, а вместе с тем и необходимость преобразования драматического искусства. В статье ««Гамлет» на Пушкинской сцене» (1882) Чехов писал: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера гнетущая, Аршинная пыль, туман и скука... Смотришь на сцену, зеваешь да потихоньку бранишься»1. Размышляя о том, каким же средством можно освежить сцену, Чехов дает такой ответ: «Глупостью не освежишь театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись. Надо освежать другой крайностью; а эта крайность — Шекспир»2. Шекспир является для Чехова синонимом искусства, глубоко проникающего в сущность жизни.

Современная драматургия не удовлетворяла молодого Чехова по разным причинам. В отзывах о пьесах 1880-х годов молодой писатель точно выявляет мелочность и плоскость драматургии тех лет, ее отдаленность от жизни. Типичная характеристика содержится в письме А. Чехова брату: «Современные драматурги начиняют свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами, — пойди-ка найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам» (11, 162). Говоря о пользовавшейся успехом пьесе И. Щеглова «Дачный муж» (1888), Чехов отмечал: «Пьеса очень легка и смешна и в то же время раздражает: к турнюру3 дачной жены прицеплена мораль... Нельзя жевать все один и тот же тип, один я тот же город, один и тот же турнюр. Ведь кроме турнюров и дачных мужей на Руси есть много еще кое-чего смешного и интересного. Во-вторых, надо бросить дешевую мораль»4. Частный случай дал Чехову повод для обобщающих суждений о шаблонных типах тогдашней драмы (этим грешил не один лишь Щеглов), о морализаторстве, присущем едва ли не всей тогдашней популярной драматургии.

Чехов обычно протестовал, когда в высказываниях его персонажей искали его собственные мнения, но он не возражал, когда очень многие критики утверждали, что в словах Треплева

1 Цит. по кн.: «Чехов и театр». Сост. Е. Сурков. М., 1961, стр. 173—174.

2 Там же.

3 Фасон дамского платья конца XIX в., отличался выпуклым возвышением задней части юбки ниже талии, для чего там подкладывалась подушечка.

4 «Чехов и театр», стр. 34

558

в «Чайке» звучит голос самого Чехова, осуждающего мещанский и псевдоаристократический театр. «...Современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью» (9, 232). Он заключает свою речь возгласом: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» (там же).

Разумеется нельзя отождествлять слова персонажей и мнения автора. Но в словах Треплева звучат мысли, близкие и Чехову и всем, кто в те годы сознавал необходимость обновления театра и драмы.

Новая драматургия развивалась в те десятилетия и на Западе. Чехов был знаком с произведениями Ибсена, Гауптмана, Бьернсона и Метерлинка. Как известно, в 1860 — 1870-е годы Ибсен сыграл важнейшую роль в обновлении европейской драмы, утвердив в ней реализм. Но Чехов представляет следующую стадию в развитии реализма в драме. В его глазах пьесы Ибсена далеки от жизни. «Чехов Ибсена не любил, не принимал в целом. Ибсеновские пьесы, по мнению Чехова, и не жизненны, и не сценичны»1. Мнение исследователя подтверждается воспоминаниями К. Станиславского2, О. Книппер-Чеховой3.

Чехову, зачинавшему новый этап развития европейской драмы, автор «Дикой утки» и «Привидений» представлялся «сложным, непростым и умствующим»4.

Ибсен обновил тематику европейской драмы, приблизил ее к современной жизни, но как художник он во многом следовал требованиям «хорошо сделанной пьесы». Норвежский драматург любил хитроумно построенное действие с неожиданными театральными эффектами. Чехов стремился преодолеть всякую театральность. Поэтому чаще положительными были его отзывы о Гауптмане5.

Письма Чехова содержат множество критических замечаний о тех, кто повторяет старые темы и избитые эффекты. Обновление драмы мыслилось ему с помощью сюжетов, взятых из жиз-

1 *Т. К. Шах-Азизова.* Чехов и западноевропейская драма. М., 1966, стр. 26

2 *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 5, стр. 343; там же, стр. 352; т. 7, стр. 344

3 «Чехов и театр», стр. 330.

4 Там же.

5 *А. П.* *Чехов.* Собр. соч., т. 11, стр. 80, 86, 145, 160, 161, 177, 337; т.12, 361, 378, 379, 382, 383.

559

ни, лишенных шаблона, близких к действительности, но отнюдь не злободневных в узком смысле слова.

«Науки и искусства, — говорит художник в рассказе «Дом с мезонином» (1896), — -когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему — они ищут правды и смысла жизни, ищут бога, душу, а когда7их пристегивают к нуждам и злобам дня, к аптечкам и библиотечкам, то они только осложняют, загромождают жизнь» (8, 102). Загромождают, потому что «Весь ум, вся душевная энергия ушли на удовлетворение временных, преходящих нужд» (8, 102 — 103).

Быть близким к жизни, но не погрязнуть в обывательских интересах, суметь разглядеть то, что составляет подлинные драмы и комедии современного человека, — так мыслил Чехов назначение художника. Он безжалостно осмеивал литературные шаблоны, которыми подменяли настоящее изучение реальности.

Требования, предъявляемые им к новой драме, Чехов излагает в письме к брату следующим образом: «Мой совет: в пьесе старайся быть оригинальным и по возможности умным, но не бойся показаться глупым; нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится писать глупостей. Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Краткость — сестра таланта. Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (11, 349).

Фамильярный тон Чехова как нельзя более соответствует его антидогматизму. Все, что он советует, нарушает не только шаблоны, но и каноны драмы. Чехов остро чувствует, что необходим разрыв со старыми драматургическими приемами и призывает брата к смелости. Сказанное Александру Чехову для нас существенно как выражение творческих принципов Чехова Антона. Именно он воплотил в своих пьесах то, о чем сказано в этой важной драматургической декларации.

Самым существенным в ней является отрицание фабулы, то есть искусственно построенного действия со всякими театральными неожиданностями и эффектами. Чтобы оценить смелость этой новации, надо вспомнить, что Чехов писал в те годы, когда «хорошо сделанная пьеса» владела сценами Европы и Америки и в теории считалось незыблемой. Признанный теоретик драмы второй половины XIX века немецкий драматург Густав Фрейтаг придавал, важное значение фабуле и в своей «Технике драмы» (1863, русск. перевод 1891 — 1893) учил тому, как такую фабулу строить. Чехов решительно порвал с такого рода драматургией.

Свободное построение драмы, свойственное ему, отнюдь не означало хаоса и бессистемности. Только система была иной, чем та, которая господствовала до Чехова.

А. Роскин, имея в виду бесфабульность пьес Чехова, их намеренную антитеатральность и отсутствие внешнего драматизма,

560

определял метод писателя термином «повествовательная драматургия»1 A. П. Скафтымов, сопоставляя Чехова с его предшественниками, говорил, что в дочеховской бытовой драме быт все же заслоне», события ми. «Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневное-обиходное течение жизни отступает на дальний план...»2 В отличие от этого «Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни»3. Н. Берковский уточнил характеристику А. Скафтымова: «События у Чехова не отводятся на периферию, но уходят вглубь, в глубокий тыл показанного, часто творятся они не на сцене, а где-то в закулисном пространстве, откуда мы получаем намеренно скудную отрывочную информацию. В драмах Чехова события — фон, а быт выносится на передний план, вопреки традиции, где фон занят бытом, события же выдвинуты вперед»4. Как тонко подметил Н. Берковокий, Чехов обладал мастерством построения фабулы, но намеренно отказался от этого по соображениям глубоко философского характера: фабула вытесняла «всякую возможность поэзии, всякую свободу, хотя бы и самую малую» 5. Н. Берковский поясняет далее, почему Чехов отодвигает события на второй план: «Принято думать, что цвет драматической жизни в событиях. Чехов-драматург исходит из убеждения, что события — праздник не лучших, но низких и низших сил жизни, что низшие силы — хозяева событий, по их инициативе события возникают, и они до конца направляют их, как хотят. По Чехову, мирный быт выше, лучше событий... Быт, взятый в своем мирном течении, содержит в себе не одни низости, стремление к власти, к собственности, к захватам, но и добрые силы. Фабула — это испытание, экзамен. Фабула дает окончательную форму движениям жизни, воплощает их. Добрая жизнь к испытанию еще не готова, она может теплиться, гореть малым пламенем, пребывать в неоформленном состоянии, недовоплощенном» 6.

Отсюда не следует делать вывода об отсутствии драматического напряжения в пьесах Чехова. Он есть в его сценических произведениях, но имеет не внешний — событийный характер, а внутренний, психологический. Чехов принимал во внимание усло-

1 *А. Роскин.* А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959, сто. 240.

2 *А. П. Скафтымов.* Статьи о русской литературе. Саратов, ,1958, стр. 318 — 319.

3 Там же, стр. 320.

4 *Н. Берковский.* Литература и театр. М., 1969, стр. 148 — 149.

5 Там же, стр. 149.

6 Там же, стр. 150.

561

вия сцены, возможности зрительского восприятия и учитывал эти факторы при создании пьес. Он советовал брату: «...сходи раза три в театр и присмотрись к сцене [...] Первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут. Гвоздь пьесы — III акт, но не настолько гвоздь, чтобы убить последний [IV] акт» (11, 360). Совершенно очевидно, что хотя Чехов избегает применять традиционные обозначения частей драмы, он имеет в (виду такие ее компоненты, как экспозиция и завязка, кульминация и развязка. Однако Чехов не раскрывает, какие принципы должны определять каждый из этих моментов драматического действия. Тем не менее в переписке писателя много конкретных замечаний, связанных с композицией драмы в целом и ее отдельными частями. Так, о композиции «Чайки» Чехов писал: «Начал ее forte и кончил pianissimo1 вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть» (12, 93). Чехова заботит начальный этап драмы. О «Трех сестрах»: «Пьеса начата, кажется хорошо, но я охладел к этому началу, оно для меня опошлилось» (12, 419). Вообще произведение, по-видимому, замысливалось Чеховым в главных контурах целиком. Продолжая то же письмо, он объясняет, почему кажущаяся неудача с началом мешает ему: «Пьесу ведь надо писать не останавливаясь, без передышки...» (12, 419). Вот почему и конец автору надо знать уже *в* начале работы. «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца, — пишет Чехов А. Суворину. — Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет. Называется моя будущая комедия так: «Портсигар». Не стану писать ее, пока не придумаю конца такого же заковыристого, как начало (11, 572).

Как в значительной части высказываний Чехова, здесь сформулирована творческая задача, но решение ее не дано, его надо искать в самих пьесах Чехова, в их концовках. Нет необходимости напоминать читателю, насколько нешаблонны финалы «Чайки», «Трех сестер», «Дяди Вани», «Вишневого сада». Но стоит отметить, что во всех чеховских шедеврах финал содержит изображение отъезда, которым завершается цикл событий и переживаний героев.

Требование экономии, столь важное в жанре рассказа, как можно было видеть выше в одном из советов брату, прилагается Чеховым и к драме. С этой точки зрения он находил недостатки даже в признанных шедеврах. «Женитьба» Гоголя оценивается им как «превосходная пьеса», но — «Действия длинны до безобразия» (А. Суворину, 20.11 — 1889). О «Мещанах» Чехов писал М. Горькому после прочтения первых трех актов: Пьеса «очень хороша, написана по-горьковски, оригинальна, очень интересна,

1 Forte — сильно, громко; pianissimo — тишайше (итал., музык. термины).

562

и если начать с того, что говорить о недостатках, то пока я заметил только один, недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего, — это консерватизм формы. Новых, оригинальных людей Вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид, у Вас четыре акта, действующие лица читают нравоучения, чувствуется страх перед длиннотами и проч. и проч.» (12, 461). Правда одновременно, Чехов советовал сделать роль Нила длиннее.

Драматурга Е. Гославского Чехов корил за пьесу «Свободный художник»: «...пять актов — это много. Я начал бы прямо со второго [...] У Вас много и актов, и действующих лиц, и разговоров (...] Пьеса выиграла бы, если бы Вы кое-кого из действующих лиц устранили вовсе...» (12, 326).

ХАРАКТЕРЫ

Не приходится подчеркивать, какое значение имеют в пьесах Чехова характеры. Как и в других вопросах творчества, чеховский метод обрисовки персонажей возникает из отдельных высказываний по разным поводам. Так, в письме к И. Щеглову Чехов писал о его «Миньоне»: «из страха, что лица и характеры будут недостаточно ясны, дали слишком большое место тщательной, детальной обрисовке. Получилась от этого излишняя пестрота, дурно влияющая на общее впечатление» (11, 186). Хотя сказано это о рассказе, но Чехов придерживался такого же принципа в драме. Общим впечатлением, естественно, Чехов не ограничивался в драме. Образы, созданным им, жизненно наполнены. Творческая лаборатория создания образов открывается нам, однако, чрезвычайно редко. Тем больше внимания заслуживают прямые высказывания Чехова.

Задумав написать вместе с А. Сувориным пьесу, Чехов набросал подробные характеристики персонажей. Вот некоторые из них: «I) Александр Платонович Благосветлов, член Государственного совета, имеет Белого орла, получает пенсии 7200 руб.; происхождения поповского, учился в семинарии. Положение, которое он занимал, добыто путем личных усилий. В прошлом ни одного пятна. Страдает подагрой, ревматизмом, бессонницей, шумом в ушах. Недвижимое получил в приданое. Имеет ум положительный. Не терпит мистиков, фантазеров, юродивых, лириков, святош, не верует в бога и привык глядеть на мир с точки зрения дела. Дело, дело и дело, а все остальное — вздор или шарлатанство.

2) Борис, его сын-студент, юнец, очень нежный, очень честный, но ни бельмеса не смыслящий в жизни. Вообразив себя однажды народником, он вздумал одеться мужиком и нарядился турком. Играет отлично на рояле, поет с чувством, пишет тайком

563

пьесы, влюбчив, тратит массу денег и всегда говорит вздор. Учится плохо.

3) Дочь Благосветлова [...]. Насте 23 — 24 года. Она отлично образована, умеет мыслить... Петербург ей скучен, деревня тоже. Не любила ни разу в жизни. Ленива, любит философствовать, читает книги лежа, хочет выйти замуж только ради разнообразия и чтобы не остаться в старых девах. Говорит, что может влюбиться только в интересного человека. За Пушкина или Эдиссона она вышла бы с удовольствием, она бы влюбилась, но за хорошего человека она пойдет от скуки; мужа будет уважать, а детей любить. Увидев и послушав Лешего, она отдается страсти до пес plus ultra, до судорог, до глупого, беспричинного смеха. Порох, подмоченный петербургской тундрой, высыхает и вспыхивает с страшной силой...

...5) Виктор Петрович Коровин, помещик лет 30 — 33. Леший, поэт, пейзажист, страшно чувствующий природу. Как-то, будучи еще гимназистом, он посадил у себя в саду березку; когда она позеленела и стала качаться от ветра, шелестеть и бросать маленькую тень, душа его наполнилась гордостью: он помог богу создать новую березу, он сделал так, что на земле стало одним деревом больше! Отсюда начало его своеобразного творчества. Он воплощает свою идею не на полотне, не на бумаге, а на земле, не мертвой краской, а организмами...» (11, 278 — 279).

Как известно, Суворин отказался от соавторства, и Чехов один написал пьесу «Леший». Ее последний вариант отличается от начального замысла во многих частностях, но контуры характеров, как они намечены здесь, в основном сохранены. Существенно в этих записях то, что, во-первых, они ясно обнаруживают идейный замысел автора и свидетельствуют о том, что объективность не означает у Чехова отсутствия идей, и, во-вторых, что с точки зрения драматургической характеры мыслятся Чехову весьма определенными. Оригинальность Чехова в создании характеров не означала отказа от веками проверенного драматургического правила о четкости нравственного облика каждого лица. Однако четкость, требуемая для того, чтобы зритель достаточно быстро усваивал сущность характера, не означала для Чехова упрощения. Лучше всего это раскрывается в авторской характеристике персонажей «Иванова», которая содержится в пространном письме к А. Суворину от 30 декабря 1888 года. Если в первом случае цитировались авторские определения, предшествовавшие созданию образов, то в данном письме — обратное: Чехов комментирует уже созданный персонаж, который был неправильно понят. Далее, действующие лица «Лешего» были охарактеризованы как типы; характеры «Иванова» определяются Чеховым уже не только с точки зрения типичности, но и с теми индивидуальными чертами, которые делают их персонажами драматическими.

564

«Иванов, — пишет Чехов, — дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян» (11,318) «Русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: ее быстро сменяет утомляемость» (там же). «Чувствуя физическое утомление и скуку, он не понимает, что с ним делается и что произошло [...]. Что он искренно не понимает себя, видно из большого монолога в III акте, где он, беседуя с глазу на глаз с публикой и исповедуясь перед ней, даже плачет!» (11, 319). «Он ищет причин вне и не находит: начинает искать внутри себя и находит одно только неопределенное чувство вины [...]. К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это — одиночество [...]. Теперь пятый враг [...] [Жизнь] предъявляет к нему свои законные требования, и он — хочешь не хочешь должен решать вопросы [...]. Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью» (11, 320). «Жизнь утомленного человека нельзя изобразить так:

Она очень неровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень ненадолго, причем после каждого возбуждения наступает еще большая апатия... Это графически можно изобразить так:



Падение вниз, как видите, идет не по наклонной плоскости, а несколько иначе» (11, 321)

На протяжении письма Чехов все время говорит об Иванове, подчеркивая, что его характер изобилует особенностями чисто русскими. В связи с этим Чехов поясняет, что когда он писал пьесу, то «имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типичные русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские» (11, 324). Это замечание характеризует активную сторону творчества Чехова. Он пишет, обращаясь к русской публике и касается тех национальных черт, которые мешают наиболее образованной, культурной части русского общества — интеллигенции — подняться на тот уровень, когда она осуществит свою миссию духовного руководства народом.

В заключение своих рассуждений Чехов считает необходимым. оговорить, что тезисный характер его замечаний в данном письме отнюдь не означает, что и в пьесе он излагал свои взгляды в теоретической форме. «Понятно, что в пьесе, — пишет он, — я не употреблял таких терминов, как русский, возбудимость, утомляемость и проч., в полной надежде, что читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: «це не гарбуз, а слива». Я старался выражаться просто, не хитрил

565

и был далек от подозрения, что читатели и зрители будут ловить моих героев на фразе, подчеркивать разговоры о приданом и т. п.» (11,324 — 325).

Изображение характеров в драме, по мнению Чехова, должно сочетать типичность с той конкретностью, которая перенесет на сцену подлинные жизненные условия, в каких живут и действуют герои. По этому вопросу А. Чехов полемизировал с писательницей М. В. Киселевой, критиковавшей его за рассказ «Тина». «Человеческая природа несовершенна, — писал Чехов, — а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников. Думать же, что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев «зерно», значит отрицать самое литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такой специальностью, как добывание «зерен», так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, «зерно» — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороть свою брезгливость, марать свое воображение грязью жизни...» (11, 113). И далее: «...навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые» (11, 113).

Чехов касается здесь извечной проблемы литературы и драмы — изображать ли людей, как они есть, или такими, какими они должны быть в идеале? Его ответ — в письме той же Киселевой — таков: «Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в «навозной куче», но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни? Я не знаю, у кого плохой вкус: у греков ли, которые не стыдились воспевать любовь такою, какова она есть на самом деле в прекрасной природе, или же у читателей Габорио, Марлита, Пьера Бобо? [...] Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших «навозную кучу», не проясняет этого вопроса. Их брезгливость ничего не доказывает: ведь было же раньше них поколение писателей, считавшее грязью не только «негодяев с негодяйками», но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного» (11, 112). Теперь смешно читать, что такого целомудренного писателя, как Чехов, могли упрекать за то, что он копается в грязи. Как он показал в заключительных строках приведенного отрывка, история повторяется, и каждый век выдвигает свои запреты для литературы, против которых приходится бороться писателям, стремящимся к жизненной правде.

566

Вопрос о правдивости художественного изображения характеров был тесно связан с проблемой языка в драме. Забота о языке проходит через многие письма Чехова, посвященные собственному творчеству, а также разбору произведений других авторов. Не повторяя общеизвестного, остановимся на таких суждениях писателя, которые имеют принципиальное значение.

Чехов писал А. Суворину о его драме «Татьяна Репина»: «Вообразите, что ваша «Татьяна» написана стихами, и тогда увидите, что ее недостатки получат иную физиономию. Если бы она была написана в стихах, то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком, никто не упрекнул бы ваших героев в том, что они не говорят, а философствуют и фельетонизируют — все это в стихотворной классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом, — и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых, мелких движений, коими должны изобиловать современная драма и комедия и коих в Вашей «Татьяне» нет совсем» (11, 232). Здесь коротко и выразительно охарактеризованы две художественные манеры, два стиля драмы, и чеховская позиция определена со всей четкостью. Современная реалистическая драма не может избежать «пошлого языка и пошлых, мелких движений». «Берегись изысканного языка», — поучал писатель Александра Чехова. — Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пущай и без теперича» (11, 360). Писательницу Л. Авилову Чехов упрекал: «Вы не работаете над фразой; ее надо делать — в этом искусство. Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться об ее музыкальности...» (12, 192 — 193). Здесь нет надобности демонстрировать, как осуществлял сам Чехов эти правила в своих драмах.

Взгляды Чехова на драму не были известны широким кругам при его жизни. Зрители и читатели знали только драматургическое творчество писателя, с боями пробивавшее себе путь на сцену. Чехов завоевал признание как художник, нигде не выступая с широковещательными декларациями. В эпоху, когда литературные манифесты были приняты как способ утверждения новых форм в искусстве, Чехов боролся за свой метод в драме средствами лишь самого искусства, не прибегая к литературным воззваниям и публицистическим выступлениям в оправдание своей художественной практики. Лишь после его смерти, по мере публикации переписки писателя, стала раскрываться его творческая лаборатория и обнаружилось, насколько продуманными и выношенными были те формы новой драмы, которые создал Чехов.

567

ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ КРИТИКА О ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

БОРЬБА МНЕНИИ ВОКРУГ «ИВАНОВА»

Судьба драматургии Чехова в критике не составляет исключения в истории театра второй половины XIX века: сначала полное непонимание и решительное отрицание художественных достоинств, а потом мгновенный успех, всеобщее признание и возведение писателя в ранг классика современной драмы.

Самое парадоксальное в ранней критике — отрицание жизненности пьес Чехова. «Неужели это сценическое произведение из жизни, а не простая выдумка на эту жизнь и на тех людей, которые только что были перед вами?» — негодовал рецензент «Русского курьера» (1887, № 325)1 по поводу постановки «Иванова» в московском Театре Корша. А критик «Московского листка» (1887, № 325) П. Кичеев возмущался тем, что «человек с высшим университетским образованием рискнул преподнести публике такую нагло-циническую путаницу понятий, какую преподнес ей г. Чехов в своем «Иванове», обозвав эту сумбурщину комедией в 4-х действиях и 5 картинах»2.

Второе появление пьесы, несколько переделанной автором, встретило благожелательный прием. Критика начинает замечать достоинства пьесы Чехова. Один из рецензентов уже признает, что у Чехова были «серьезные стремления» и его пьеса обнаруживает «тайное знание» души человеческой. Во всяком случае, шарлатаном автора уже не считают: «Она — плод искреннего и честного творчества»3. Откликаясь на постановку «Иванова» в Александрийском театре, А. Суворин писал о Чехове: «Из всех молодых талантов это самый объективный и независимый. Объективность у него иногда доходит до бесстрастности. Несмотря на молодость (ему всего 29 лет), он уже обладает большим запасом наблюдательности и угадывает многое такое в русской душе, что таланту менее сильному не угадать и в сорок лет»4.

Отмеченная Сувориным объективность Чехова оказалась как раз тем качеством, которое многие современные критики не могли признать достоинством. Еще сильна была традиция видеть главную задачу литературы в обличении и поучительности, и с этой точки зрения Чехов — ни как автор рассказов, ни как драматург — удовлетворить сторонников такого отношения к лите-

1 Цит. по кн.: *Ю. Соболев.* Чехов. М., 1930, стр. 237.

2 Там же, стр. 238.

3 Там же, стр. 245.

4 Там же, стр. 241.

568

ратуре не мог. Вождь демократической критики 80 — 90-х годов Н. Михайловский в статье «Об отцах и детях и о Чехове»1 очень точно определил, что Чехов отступает от столь дорогой критику традиции. Не отрицая таланта Чехова, он обвиняет его в индифферентности: «...г. Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает» (777). «Иванов», по мнению Н. Михайловского, является пропагандой «детских тезисов», что идеалы «отцов» в настоящее время утратили свою силу, и для молодого поколения существует только действительность, такая, как она есть. Естественно, что Н. Михайловского такая позиция писателя удовлетворить не может и он обвиняет его в отсутствии идейности.

Еще более развернуто высказывает подобный взгляд на Чехова М. Протопонов. Он тоже считает Чехова писателем, выражающим безразличие к важнейшим вопросам: смысл жизни, идеалы. Его главная беда в том, что у него нет миросозерцания. Поэтому произведения писателя представляют собой беспорядочную груду материала, неосвещенную общей идеей. «Иванов» решительно не нравится М. Протопонову, ибо в пьесе «отвлеченный пессимизм выродился у г. Чехова в практический скептицизм» (119)2. Герой пьесы кажется критику обрисованным недостаточно ясно. Если он утомлен деятельностью и разочарован, то причины такого душевного состояния не объяснены. Для М. Протопопова Иванов «шут и фразер» (121), а Чехов хочет вызвать к нему симпатию, тогда как доктора Львова, «человека принципов», писатель сделал «из папье-маше» (121).

Критик «Русского богатства» Л. Е. Оболенский, проявивший такое глубокое понимание «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, совершенно не принял «Иванова». Выступая под псевдонимом Созерцатель, он подверг пьесу уничтожающей критике. В пьесе, считает он, не объяснены причины утомления героя жизнью. А раз общественные условия душевного кризиса Иванова не выяснены, «остаются в драме только семейные отношения и среда, в смысле окружающих Иванова типов его соседей, знакомых и, так сказать, сотрудников. Уж из этого нельзя не видеть, что сфера условий, могущих создать переутомление, сужена автором, и что, взявши темой художественного произведения такой широкий вопрос, он поступил не совсем правильно, а стало быть, и не вполне художественно, ограничив сферу своих наблюдений узким кругом фактов. Тут уже для нас достаточно ярко выступает недостаток социологической точки зрения, и связь этого недостатка с недостатком истинной художественности в драме» (204)3.

1 *Н. К. Михайловский.* Соч., т. VI. СПб., 1897, стр. 771 — 784.

2 «Русская мысль», 1892, № 6, отдел 2.

3 «Русское богатство», 1889, кн. 3.

569

Подробный разбор пьесы, подкреплявший это решительное суждение, завершался, однако, признанием частных достоинств, впрочем, тоже не безусловных: «...есть отдельные живые сцены, но, к сожалению, они, как мы видели, не имеют единства идейного, т. е. синтеза, личность Иванова написана в некоторых деталях с замечательной искренностью [...]. Тем не менее эта искренность, это отсутствие идеализации некоторых душевных движений героя подкупает настолько, что кажется иногда художественностью высшей пробы. Быть может, оно так и есть. Но так как все это является лишь в редкие моменты, то подобные моменты не могут искупить других недостатков пьесы» (210 — 211).

Число подобных отзывов нетрудно умножить. Ограничимся этими, они достаточно показательны. Прежде всего из них со всей очевидностью вытекает, что либеральная мысль увидела в Чехове писателя, совершенно чуждого ей. В эпоху безвременья, когда страшный гнет царил над всей страной, передовая интеллигенция считала необходимым продолжать борьбу за освободительные идеалы, провозглашенные предшественниками. Отказ Чехова идти по этому пути воспринимался как измена этим идеалам.

То, что Чехов делал своей главной задачей изучение действительности, как она есть, воспринималось критикой тоже как оппозиция идеалам. Впрочем, как мы видели, критика находила, что Чехов не сумел даже в этом отношении оказаться на должном уровне. Характер Иванова почти все признавали недостаточно реальным, ибо не находили в пьесе объяснения его умонастроения.

Перелом в отношении к Чехову совершил А. Скабичевский в статье «Есть ли у А. Чехова идеалы?»1. Он показал неосновательность мнения, будто у Чехова нет идеалов. Конечно, «как художник в истинном смысле этого слова г. Чехов никогда не формулирует своих идеалов теоретически» (351). Но если в его произведениях нет прямых деклараций, это не означает, что писатель пишет о жизни с полным безразличием. Впоследствии А. Скабичевский подробно охарактеризовал социальные воззрения писателя в итоговой статье, посвященной памяти Чехова. Хотя личность самого Чехова в произведениях скрыта и нет прямых авторских высказываний, он «потому уже не мог быть строго объективным, что обладал сильным юмором и был писателем настроений»2. Рассказы и драмы Чехова дают все основания считать, что «Чехов является заклятым и страстным врагом всякого рабства, какой бы то ни было эксплуатации — патриархально-крепостной и экономически-буржуазной»3.

1 *А. Скабичевский.* Соч., т. 2. СПб., 1903, стр. 349 — 380. Статья 1893 года.

2 «Русская мысль», 1905, кн. VI, стр. 47.

3 Там же.

570

ПРОВАЛ «ЧАЙКИ» И СЛЕПОТА КРИТИКИ

Как известно, не была оценена по достоинству и «Чайка» при ее первом появлении на сцене (1896). Не вдаваясь в театральную сторону спектакля, обратим внимание на те замечания критики, в которых оценивалась драматургия пьесы. Homo Novus (А. Р. Кугель) считал, что «Чайка» «нисколько не пьеса», ибо автор впал в «роковое заблуждение, будто рамки драматического произведения совпадают с рамками романа»1. Иначе говоря, критик усмотрел в пьесе Чехова нарушение канонов драмы, точнее, так называемой «хорошо сделанной пьесы». Неправильным, по его мнению, является и жанровое определение «Чайки» как комедии. «В этой комедии, — писал он, одно покушение на самоубийство, одно настоящее самоубийство и вообще мрачное отчаяние на всех лицах, — хороша комедия!».

Не приняв драматургических основ «Чайки», А. Р. Кугель отнесся отрицательно и к тому, что в ней изображено: «...пьеса г. Чехова болезненная. Действующие лица бродят не то в экстазе, не то в полусне, и во всем чувствуется какая-то декадентская усталость жизни». Мысль о связи этого произведения с декадансом критик расширяет до той степени, когда все творчество писателя оказывается болезненным: «Талант г. Чехова страдает каким-то глубоким внутренним недугом».

И. Ясинский также считал «Чайку» недраматичной: «Много мелких и односторонних наблюдений, обличающих беллетриста, привыкшего к писанию небольших очерков и рассказов, но и неопытного драматурга»2. Анонимный рецензент «Петербургского листка» был еще более суров: «Это очень плохо задуманная, неумело скомпонованная пьеса, с крайне странным содержанием или, вернее, без всякого содержания. От каждого действия веяло отчаянной скукой, фальшью, незнанием жизни и людей. Это — какой-то сумбур в плохой драматической форме»3.

В хоре враждебных голосов только один прозвучал в защиту Чехова. То был голос А. Суворина. Не отрицая некоторой неопытности Чехова как драматурга, он тем не менее отозвался о пьесе с большой похвалой: «Написать такую оригинальную, такую правдивую вещь, рассыпать в ней столько наблюдений, столько горькой жизненной правды может только истинный драматический талант...»4. «Чайку», по его мнению, отличают яркие литературные достоинства, новизна некоторых характеров, интересные реалистические детали. Особенно же подкупает А. Суворина смелость Чехова, «которая заключается в намерении напи-

1 «Петербургская газета», 18/Х 1896. Цит. по кн.: *А. Измайлов.* Чехов. М., 1916, стр. 405.

2 «Биржевые ведомости», 18/Х 1896; *А. Измайлов.* Указ. соч., стр. 406

3 «Петербургский листок», 18/X 1896; *А. Измайлов.* Указ. соч., стр. 407.

4 «Новое время», 19/Х 1896. Цит. по кн.: *А. Измайлов.* Указ. соч., стр. 408.

571

сать пьесу почти вне общепринятых условий сцены. Чехов точно намеренно избегал всяких эффектов, даже там, где они сами собой напрашивались, избегал «ролей», которые сплошь да рядом делают успех пьесе, иногда нелепой и ничтожной в литературном смысле».

В этом отзыве мы встречаем полное понимание основного драматургического принципа Чехова, стремившегося к созданию драмы, предельно близкой к подлинной жизни. Если другие критики ставили Чехову в укор то, что он не соблюдал принятых драматургических норм, то Суворин именно в этом видел новаторское достоинство «Чайки». Свой отзыв он заключил словами: «Я не теряю надежду, что следующее представление даст публике иную «Чайку» — «Чайку» с ее несомненными литературными достоинствами, с ее правдою, с ее жизненными лицами и горькой поэзией...»1. Однако в Александринском театре, где «Чайка» впервые попала на сцену, успех так и не был завоеван. Лишь два года спустя в постановке К. С. Станиславского пьеса Чехова нашла достойное сценическое воплощение.

Успех «Чайки» в МХТ переменил отношение к драматургии Чехова в целом. Но нельзя сказать, что критические голоса ослабели. Здесь нет возможности проследить все перипетии судьбы Чехова в критике. Отмечу лишь, что хотя постепенно его драматургия завоевывала все большее признание, до конца жизни писателю приходилось сталкиваться с непониманием его творческих стремлений. Даже несомненный успех постановок пьес Чехова в Художественном театре не заставил некоторую часть критики пересмотреть свое отношение к его драматургии. Несколько примеров покажут продолжавшееся неприятие пьес Чехова. И. Иванов писал о «Дяде Ване»: «Эта мелодрама на учено-эстетической основе довольно своеобразна, но, как всякая мелодрама, неестественна и комична. В пьесе происходит несколько казусов, все это именно *казусы,* а не факты пьесы, необходимо вытекающие из действия. Казусы эти переплетены в массу семейных разговоров, крайне длительных и утомительных... Талант Чехова несомненно выше написанной им пьесы, и ее странные свойства объясняются, вероятно, спешностью работы» 2.

Показателен и отзыв А. Богдановича о спектаклях МХТ: «Когда читаешь и «Дядю Ваню» и «Трех сестер», все время испытываешь скорее недоумение, чем художественное наслаждение, как от верного воспроизведения жизни. Не чувствуется непосредственной правды, а что-то надуманное и тяжелое, как мысли в конец исстрадавшегося человека. Общее ощущение безысходной тоски, которое в конце «Дяди Вани» охватывает читателя, получается как логический вывод из ряда посылок, данных

1 *А. Измайлов.* Указ. соч., стр. 409.

2 «Артист», 1890, № 6; *А. Измайлов.* Указ. соч., стр. 304 — 305.

572

автором, но отнюдь не как непосредственное впечатление созданной автором картины. Разобравшись в впечатлении пьесы, начинаешь понимать, что зависит это от недостатка в ней художественной правды: все главные лица не живые люди, а аллегории, которые должны выяснять основную мысль автора» (2)1.

Искусственным считает критик и содержание «Трех сестер». Но пьесы, по его мнению, оживают благодаря магии Художественного театра: «Надо видеть, что делает из этого странного материала московская труппа!» (3). Насколько суров он по отношению к Чехову, настолько же восхищен режиссурой К. С. Станиславского: «...мы должны опять отметить, редкую творческую способность Станиславского и его товарищей создавать типы из схематических набросков автора» (7).

А. Богдановича поддержал Г. Качерец: «Пьесы г. Чехова не отражают драматизма жизни, а содержат лишь театральные, сценические эффекты, достигнутые намеренным искажением жизни или шаблонными приемами театральной техники: выстрелами, убийствами, самоубийствами» (77)2. Если раньше Чехова корили за незнание и нарушение драматургической техники, но признавали какие-то жизненные черты, то Г. Качерец придерживается противоположного мнения: «...его (Чехова) пьесы, плачевно-пустые в смысле умственного интереса, являют собой образцы замечательной сценической техники» (82). Если пьесы и имеют успех, то «заслуга здесь принадлежит не Чехову, а артистам» (82), а в целом «драмы Чехова, далекие от правды жизни, не передают действительности такою, какая она есть. Они не могут отражать «зло» жизни и не отражают его. Драматизм их чисто искусственный, сценический, эффектный, внешний» (84).

РОЛЬ МХТ В ПРИЗНАНИИ ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

Несправедливое мнение о том, что МХТ исправил дефекты драматургии Чехова и искусственно оживил их на сцене, было опровергнуто уже современниками. В. И. Немирович-Данченко, выступая в Художественном театре в день пятидесятилетия Чехова, так сказал об этом: «Судьба связала Московский Художественный театр с именем Чехова крепкими узами. Литературное общество Москвы и Петербурга назвало Художественный театр — театром Чехова, потому ли, что Чехов нашел в нем наиболее яркую выразительность своих пьес, или потому, что Художественный театр нашел в пьесах Чехова возможность наиболее яркого выражения своей индивидуальности»3.

1 «Мир божий», 11901, кн. IV, отдел В. Статья подписана инициалами автора.

2 *Г. Качерец.* Чехов. Опыт. М., 1902.

3 «Голос Москвы», 19/1 1910. Цит. по кн.: «Чеховский юбилейный сборник». М., 1910, стр. 519.

573

Мнение об органической связи между драматургом и театром получило всеобщее признание. Верно писал об этом Ф. Батюшков, который видел в Чехове реформатора русской драмы. «Произведенная им (Чеховым) реформа театра, в смысле наивозможного упразднения театральности, приближения к жизни, установления большей интимности переживаний между зрителями» артистами и автором есть несомненно большой плюс в жизни и в истории русского театра. Новому типу драмы нужны были новые средства воплощения, и недаром Чехову пришлось дождаться возникновения Московского Художественного театра Станиславского и Немировича-Данченко, чтобы быть, наконец, вполне понятым и оцененным»1. Мнение литературоведа подтверждает и историк русского театра Б. Варнеке: «Если в Художественном театре Чехов нашел ту труппу и обстановку, которая как раз была нужна для постановки его пьесы2, то и театр этот нашел в Чехове наиболее подходящего для себя драматурга, пьесы которого давали наибольший простор для осуществления художественных планов театра. С этих пор Чехов и Художественный театр стали представлять собой нечто неразрывно связанное» (387) 3.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Органическую связь чеховской драматургии с сценическим воплощением его пьес в МХТ одним из первых отметил еще раньше Леонид Андреев в рецензии на «Три сестры»: «...Дивная, неподражаемая постановка чеховских вещей на сцене Художественного театра была первой настоящей критической статьей о нем — яркой, беспощадной, правдивой, не оставляющей ни сомнений, ни колебаний. Чеховские драмы в Художественном театре — это эпитафия над целой полосой времени и Жизни, скорбным певцом которой является талантливейший русский писатель. Под мучительным впечатлением пережитого кошмара люди расходились из театра, и все, что было в их душе бодрого, светлого и жизнеспособного, возмущалось и негодовало и требовало выхода из удушающей черной мглы...»4

Леонид Андреев, выступая как фельетонист «Курьера» под псевдонимом Джеме Линч, прежде всего подчеркивал глубочайшую жизненность «Трех сестер» в исполнении актеров Художественного театра. «До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и

1 «История русской литературы», т. 5. М., 1910, стр. 213.

2 Речь идет о постановке »Дяди Вани».

3 *Б. Варнеке.* История русского театра, ч. 2. Казань, 11910.

4 «Курьер», 4/II 1901.

574

не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот. Временами он переставал даже быть художественным, ибо и для искусства есть граница, за которой оно перевоплощается в жизнь и входит в нее, как один из ее основных элементов» (81)1. Однако в этом заслуга не только театра, но и драматурга, создавшего произведение, полное жизни. «История о трех сестрах, рассказанная А. П. Чеховым устами артистов Художественного театра, — не вымысел, не фантазия, а факт...» (81).

Как известно, большинство критиков увидело в «Трех сестрах» только грусть, тоску, настроение безнадежности. Л. Андреев разошелся в этом отношении с большинством. Он считает, что с пьесой произошло недоразумение, в котором виноваты критики, «признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистической вещью, отрицающею всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливым» (83). Андрееву представляется крайне поверхностным взгляд, согласно которому всякое изображение тоскующих людей непременно является выражением пессимизма.

Многие чеховские герои, признает Андреев, действительно страдают отсутствием аппетита к жизни. Но этого, по его мнению, нельзя сказать о «Трех сестрах». «Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стонах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом» (83 — 84).

Л. Андреев замечает в героинях не только их тоску, но и стремление к новой жизни. Они больше, чем индивидуальности. Андрееву в них видится воплощение русской женщины вообще. Свою статью писатель заключает решительными словами: «Не верьте, что «Три сестры» — пессимистическая вещь, родящая одно отчаяние да бесплодную тоску. Это светлая, хорошая пьеса» (86).

Л. Андреев вернулся впоследствии к Чехову в своих «Письмах о театре», датированных 1913 годом. «Особенность Чехова в том, что он был наиболее последовательным панпсихологом, — писал Андреев. — Если часто у Толстого *одушевлено* только тело человека, если Достоевский исключительно предан самой душе2,

1 *Джемс Линч и Сергей Глаголь [С. Сергеевич].* Под впечатлением Художественного театра. М., 1902.

2 Л. Андреев следует концепции книги Д. Мережковского «Толстой и Достоевский» (1901 — 1902).

575

то Чехов *одушевлял* все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры. Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как части одной большой души; и если его рассказы есть лишь главы огромного романа, то его вещи есть лишь рассеянные по пространству *мысли* и *ощущения,* единая душа в действии и зрелище. Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы — квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике — но таков же он и в драме своей» (250 — 851)1.

Но не только пространство и населяющие его вещи одушевил Чехов в своих произведениях. Время в его пьесах приобретает огромную силу, и происходит это потому, что Чехов и Художественный театр отнеслись к времени не с точки зрения часовщика. Чехов, а за ним и театр отнеслись к времени «как психолог: время есть только мысль и ощущение героев. И там, где нет чудесных пауз — мыслей, пауз — ощущений, где играют только талантливые люди, а время еще не научились играть — там нет Чехова и не будет» (251 — 252).

Естественно, что не только обстоятельства, но и сами люди в пьесах Чехова тоже одушевлены. «Одушевленное время, одушевленные вещи, одушевленные люди — вот в чем тайна очарования чеховских пьес...» (252). Следуют примеры: «Играет ли прислуга на балалайке у ворот, принося на сцену еле слышимый, почти угадываемый звук «Чижика» («Иванов»), заливается ли сверчок, как в «Дяде Ване», лают ли собаки, как в «Вишневом саду», бубенцы ли звенят, приносится ли крик с пожара, проходит ли со свечой по темным комнатам Наташа, ест ли Епиходов яблоко — все сводится к одному: к панпсихе, все представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев» (252).

Л. Андреев подчеркивает, что пьесы Чехова отнюдь не натуралистичны в обыденном смысле слова. В частности, он отмечает. что диалог чеховских пьес «неправдоподобен, так в жизни не говорят; он полон недоговоренности, он всегда есть точно продолжение чего-то уже сказанного, в нем нет того явного начала, с каким вступает в пьесу всякий говорящий у других авторов: герои Чехова никогда не начинают и не кончают своей речи, они всегда продолжают ее» (252). И далее: «Диалог, так сказать, никогда не останавливается: он перебрасывается от людей к вещам, от вещей снова к людям, а от людей к времени, к тишине или шуму, сверчку или крикам на пожаре. Все живет, имеет душу и голос: о, как далек был театр от этого несносного натурализма, который ему навязывали и который знает только *вещи:* кому они нужны?» (253).

1 Альманах «Шиповник», кн. 22. СПб., 1914.

576

Не случайно Л. Андреев упоминает в этой связи театр. Он считает, что в чтении пьесы Чехова не обнаруживают всех своих качеств, в частности, *«играющих* чеховских вещей и пауз, всего того, что с таким проникновением восстановил театр» (253). В связи с этим Андреев коснулся вопроса о том, «кто шел впереди, Чехов или театр? — кто кого создал: Чехов ли театр, или театр создал Чехова? — кто был психологом (панпсихологом) раньше и кто пришел вторым и позже?» (253). Андреев считает, что в этих отношениях не следует отдавать преимущества ни одной из сторон. Чехов и до приступа к драматургии был психологом, чье перо одушевляло весь окружающий человека мир. Художественный театр постепенно шел к тому, чтобы стать театром психологическим. «Момент встречи только определил и утвердил судьбу обоих. И возможно, что без Художественного театра Чехов бросил бы писать пьесы [...]; а театр без Чехова легко мог бы заблудиться в натурализмах, реализмах и символизмах и никогда быть может и не выбрался бы на свой настоящий путь» (253).

Л. Андреев затронул в своих статьях вопросы, многократно обсуждавшиеся критиками Чехова. То, что он писал о Чехове и МХТ, в конце концов было принято всеми. Здравыми были и его суждения о пресловутом пессимизме Чехова. Как справедливо писал Андреев, мрачные картины, создаваемые подчас Чеховым, рождают протест против убогой действительности, а не пассивное подчинение ей.

Л. Андреев писал о стилевой природе драматургии Чехова, дебатировавшейся в критике. Впрочем, проблема стиля Чехова не отрывалась от всего комплекса проблем, связанных с пьесами Чехова. В частности, мы видим это в статьях критиков-марксистов.

КРИТИКИ-МАРКСИСТЫ.

М. ОЛЬМИНСКИЙ

Под этой общей рубрикой здесь объединяются критики далеко не однородные в политическом отношении. Марксистами их считали современники в силу того, что они сознательно применяли социологический анализ и рассматривали художественное творчество в свете перспектив революционного развития в России. Однако в партийном отношении они занимали различные позиции. Среди них были большевики и меньшевики. В глазах широкой публики того времени эти различия еще не имели того значения, какое они приобрели впоследствии. К тому же в оценке Чехова эти политические различия не обязательно проявлялись непосредственно, прямолинейно.

Остановимся сначала на высказываниях критиков-большевиков М. Ольминского и В. Воровского.

577

Характеризуя творческий метод Чехова-прозаика, М. Ольминский отмечал в первую очередь расхождение с методом классического реализма XIX века. Для него мерилом является «старый реалистический роман с определенным общественным мировоззрением и с ясной причинной последовательностью событий...» (102)1. Метод Чехова иной. Критик уподобляет Чехова музыканту или архитектору, то есть художникам, выражающим свое видение мира в образной и эстетической форме. Он находит у Чехова «преднамеренное отсутствие мировоззрения» (103). Желая отличить Чехова от реалистов классической школы, Ольминский прилагает к его творчеству — на выбор — названия «неореалистической или символической, или лирической, или специфически чеховской» манеры (102).

В соответствии со своим пониманием метода Чехова-художника, Ольминский считает, что «Три сестры» — пьеса, «с реалистической точки зрения, не выдерживающая никакой критики» (103). При этом критик не согласен с теми, кто, относя Чехова к чистым символистам, воспринимал символизм крайне ограниченно. Для решения вопроса он обращается к Ибсену. «Ибсен — символист более определившийся, чем Чехов, и на нем удобнее выяснить некоторые характерные черты символического творчества [...] Двусмысленность или, вернее, многосмысленность символических произведений подтверждается примером разноречивого толкования такого сильного произведения, как «Враг народа» Ибсена» (105). Но каковы бы ни были разноречия, необходимо установить реальную основу драматического конфликта пьесы.

Символизм, пишет Ольминский, следуя в этом за французским эстетиком М. Гюйо, «есть «отчасти реализм»: без реалистического зерна символическое произведение обратилось бы в продукт сочинительства пациентов психиатрической лечебницы. Пока зерно реализма сохраняется, мы не в праве говорить о символизме как о наркотике или как о проявлении эстетической нищеты» (105). Не считая его вполне удовлетворяющим всем требованиям, предъявляемым к искусству, Ольминский, тем не менее, признает за символизмом, который является «отчасти реализмом», «законное право на место в художественной литературе» (105).

Критик считает, что трудно ответить на вопрос, какова должна быть доля реализма, необходимая для того, чтобы символическое произведение не обратилось в бессвязный бред. Единственное требование, которое он выдвигает, таково: «...как символ, : составляющий центральную часть произведения, так и отношение к нему действующих лиц не должны слишком противоречить нашим представлениям о реальных условиях» (108). В частно-

1 Статья «Об А. П. Чехове и Овсянико-Куликовском», посвященная толкованию повести «В овраге», напечатана в газ. «Восточное обозрение» за 1900г., № 216, 218, 219; цит. по кн.: *М. Ольминский.* По литературным вопросам. М., 1932.

578

сти, в применении к «Трем сестрам» вопрос о символе встает в связи с постоянным желанием героинь попасть в Москву. Символом чего является в пьесе Москва? В то время, как некоторые критики считали Москву идеалом трех сестер, выражением их стремления к новой жизни, Ольминский видит в ней символ прошлого России. Это прошлое невозвратно. Настоящее же представлено в пьесе семьей Прозоровых. Есть ли выход из такой жизни? По мнению критика, в финале пьесы Чехов отвечает на этот вопрос положительно, но отвечает по-своему, по-чеховски. Он соединяет два несходных мотива: «...страдание готово достигнуть кульминационной точки, когда извне раздаются звуки веселого марша. Под влиянием этих звуков близкие к отчаянию сестры Прозоровы возвращаются к жизни. Они стоят, прижавшись друг к другу, и говорят последовательно, так что их речи служат продолжением одна другой» (109 — 110) Ольминский дает им следующее толкование. «В этих трех речах — три миросозерцания, расположенные в восходящем порядке. Сначала «жить надо» только потому, что жизнь дана, и самоубийство не может быть рекомендовано как общий исход; это — жизнь бессознательная, без стремления осмыслить ее. Во второй речи чувствуется пробуждение сознания, стремление к чему-то, тоска, для заглушения которой остается прибегнуть к труду без цели, как к своего рода наркотику. Устами третьей сестры автор заявляет, что никакими наркотиками не спасешься и что единственный исход — отыскание или по крайней мере искание смысла жизни, то есть активные шаги к удовлетворению той потребности, пробуждение которой чувствуется во второй речи. В последних слонах Ольги слышится какой-то особенный трепет, точно вот-вот явится на свет эта столь жадно искомая истина, которая минуту назад казалась недоступной» (110). Эта оригинальная трактовка финала «Трех сестер» заслуживает большей известности, чем она пользовалась до сих пор. Во всяком случае, ее нельзя не выделить среди многих других объяснений пьесы и ее конца.

Критик подчеркивает, что до происшедшего кризиса все мечты сестер были обращены к прошлому. Поняв невозможность вернуться к нему («Не видать нам Москвы...»), сестры постигают, что «смысл жизни не в возврате потерянного рая, а в служении неизвестному, но светлому будущему» (110).

Определив так идею «Трех сестер», Ольминский считает, что «только при таком толковании пьеса получает серьезное значение и заслуживает извинения за ее многочисленные несообразности и утрировки, бьющие в глаза в случае приложения к ней реалистической мерки; только при таком взгляде Чехов не будет заслуживать упрека ни в бесплодной игре на нервах, ни в проведении реакционных тенденций» (111). Впрочем, у критика

1 Статья «Литературные противоречия» (О «Трех сестрах» А. Чехова)» была напечатана в газ. «Восточное обозрение», 1901, № 168.

579

есть одна претензия к драматургу: «Если, символизируя в сестрах все русское общество, он говорит еще только о возможности открыть смысл жизни, то он, следовательно, признает неудовлетворительными все уже найденные — или признаваемые за таковые — смыслы» (111). Критик-марксист и большевик, естественно, считает, что есть точка зрения на жизнь, которая удовлетворяет самым насущным стремлениям русского общества. Выступая в подцензурной печати, он, конечно, не может назвать открыто мировоззрение, которое он имеет в виду. Он желает писателю найти идеал, который удовлетворил бы его, и затем «перейти в своей литературной деятельности от разочарования и проповеди искания идеала вообще к борьбе за идеалы определенного содержания» (111).

В. ВОРОВСКИИ

Если М. Ольминский писал еще в период относительной стабильности русской общественной жизни, то выступление В. Воровского о Чехове может быть в полной мере понято лишь в связи с бурными событиями 1905 года, когда он опубликовал свою статью «Лишние люди». Воровский дал социальный анализ среды, изображенной в драмах Чехова. «Входя в круг чеховских пьес, мы входим в мирное обывательское болото...» (31)1, — писал критик. По его определению, Иванов и дядя Ваня — типичные лишние люди. Таковы же и персонажи «Трех сестер» и «Вишневого сада». Психологию людей этого круга критик определяет следующим образом: «...мелочность идеалов и жизненных задач и большое горе и страдание, когда эти идеалы и задачи разрушают жизнь. И эта противоположность и несоответствие между желанием и страданием от неосуществившегося желания, делающее на первый взгляд жалким и смешным само страдание, при ближайшем изучении приобретает более глубокий и, так сказать, исторический смысл» (33).

От психологии критик-революционер переходит к социологии. «Чеховские герои являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод в жизни целого общественного течения. В качестве эпигонов, в качестве представителей вымирающего, неспособного к самостоятельной жизни направления они, поскольку не переходят на точку зрения других, более жизненных течений, по необходимости обезличиваются, выцветают, спускаются от общественного до личного, от действенной энергии до апатии и разочарования» (33).

В. Воровский пишет в бурное время революции, когда вопрос о самоопределении различных классов и общественных слоев приобрел огромную актуальность. В обстановке подъема рево-

1 *В. Воровский.* Соч., том II. М., 1931. Первоначально статья появилась в журнале «Правда», 1905, № 7.

580

люционного движения тревоги и заботы чеховских героев выглядят убогими: «Индивидуальные задачи, с которыми выступают отдельные члены этой общественной группы, являются и по историческому значению самой группы и по их индивидуальному характеру мелочными по сравнению со всем грандиозным общественным процессом и выдвигаемыми им мировыми или хотя бы только национальными задачами, жизнь всей среды и отдельных ее членов становится тусклой и бесцветной, замолкают и замирают все общественные альтруистические инстинкты, а место их занимает беспредельно господствующая мещанская пошлость» (33 — 34).

Этот общественный слой обречен на гибель, потому что к новым движениям, происходящим в обществе, он не способен примкнуть. Как правдивый художник Чехов объективно отражает неизбежность ухода данной социальной группы с общественной арены. Во всех своих пьесах он «изображает только *один момент* из жизни «лишних людей» — именно их гибель» (34).

В. Воровский считает, что основная психологическая черта «лишних людей» — разлад сознания и воли — типична для них как для представителей всякого отмирающего направления. Люди, находящиеся в таком положении, неспособны ставить себе какие-либо цели. Критик приводит высказывания самих персонажей, свидетельствующие об отсутствии у них волевого начала. «Но эта атрофия воли, — пишет он, — не сопровождается притупленностью сознания: напротив, сознание работает и работает, подчеркивая и клеймя нравственное бессилие и нравственную негодность лишнего человека» (59). Приводя признание Иванова о том, что он стыдится своего положения лишнего человека, Воровский отмечает, что чеховский герой сознает свою вину, но, собственно, не знает даже, в чем она состоит. Мнение Иванова о себе, что он будто бы взвалил на плечи непосильную ношу, отвергается критиком так же, как и предположение о том, что Иванов и ему подобные люди — жертвы, которых «среда заела». Ведь в том же обществе есть люди, которые не чувствуют бремени общественного долга, хотя взвалили на себя ношу потяжелее ивановской, и среда их не заела. Слова Иванова «выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок» Боровский толкует как решение «лишних людей» отказаться от идеалов и примириться с мещанским бытием. «Чтобы спасти свое существование, чтобы перестать быть «лишними», «лишние люди» должны сбросить с себя так утомляющий их идеалистический наряд и стать мирными буржуа...» (61). Но старая закваска дает себя знать, и «лишние люди» хотят осветить свою мещанскую жизнь отблесками прежнего огонька, который горел в них.

Слова дяди Вани «когда нет настоящей жизни, то живут миражами» точно передают, по мнению критика, тот смысл, какой имеет для «лишних людей» идея счастья будущих поколе-

581

ний, ради которых нынешнее должно мучиться и страдать. Так думает, в частности, Вершинин, на это надеются три сестры. Но скептик Астров сомневается в том, помянут ли люди будущего нынешнее страдающее поколение.

Статья Воровского имеет в виду не столько героев Чехова, сколько ту часть интеллигенции, которая в условиях назревающей революции замыкалась в бездействии, считая, что уже самый факт существования некоей мыслящей и страдающей части общества является залогом приближения светлого будущего. Психологии «лишних людей», их разладу воли и сознания, пассивному ожиданию будущего революционер Боровский противопоставляет активное отношение к действительности. «У здоровых бодрых поколений вера в будущее является неотъемлемой, органической частицей того общего настроения, которое толкает их на борьбу и заставляет выдвигать в борьбе известные цели и лозунги [...]. Их цельные натуры не знают противоречий между задачами и средствами их выполнения, не знают разлада между сознанием и волей, между убеждением и верой. Они и мыслят, и верят, и действуют под влиянием единого настроения, единой цели ощущений. Не то — падающие, отмирающие течения» (62).

Для правильного понимания позиций критика следует иметь в виду, что он не полемизирует с Чеховым, в котором видит художника, объективно изображающего действительность. Персонажи, выведенные им в его пьесах, рассматриваются Воровским как реалистические социальные типы, достоверность которых не подлежит сомнению. Интересно в связи с этим одно наблюдение критика о путях развития русской интеллигенции. Задолго до Чехова, пишет Боровский, «обнаружилось бегство разочарованных, становившихся уже «лишними», людей от общественных идеалов и общественного служения к эстетическим идеалам и служению «чистому» искусству» (65). Боровский находит у Чехова отражение этой тенденции. Не то, чтобы это вылилось в пьесах в явное и широкое стремление, но черты эстетизма есть у некоторых героев Чехова. Культ красоты остается единственным увлечением врача Астрова, признающегося в своей неспособности любить, но еще склонного увлекаться красотой. Это все, что осталось от бывшего «общественного человека», лишь смутно представляющего себе, что в отдаленном будущем возможно счастье людей. В «Чайке» драматург выводит представителей молодого поколения, бегущих от общественных запросов в художественное творчество. «Это второе поколение окончательно разделывается с «иллюзиями» отцов и окончательно уходит из того мира мечтаний о благе человечества, в котором «лишние люди» пережили столько надежд и столько разочарований» (66).

Еще один путь, избираемый молодым поколением интеллигенции, — труд, о котором часто и много говорят чеховские ге-

582

рои. Боровский очень метко характеризует их тягу к труду. Труд, говорит, он, есть, как правило, экономическая необходимость. Рабочие трудятся, чтобы прокормить себя и семью. Напомнив слова Ирины о том, что ей хочется работать точно так, как летом в жару хочется выпить воды, критик не без основания замечает: «Это не нормальная, повседневная потребность или необходимость, а исключительное средство против исключительного состояния. Труд вовсе не «счастье» и не «восторг», — по крайней мере для тех, кто вынужден трудиться. [...] Искать поэтому в труде поэзию может только тот, кто материально может существовать и без этого труда» (67). Трезвые слова Воровского выражают пролетарское отношение к барской блажи, к попыткам найти решение противоречий своей духовной жизни в труде. Но едва ли нужно так прямолинейно трактовать мотив тяготения к труду, встречающийся в пьесах Чехова. Обращенные к интеллигентной среде, эти пьесы противопоставляли паразитарному существованию дворянской и буржуазной интеллигенции идею практической деятельности, причем деятельности, направленной на благо народа. Но как бы то ни было, нельзя отказать критику в справедливости, когда он замечает, что «попытка «лишних людей» спастись трудом приводит их к разочарованию, заставляет либо отказаться от труда, либо отказаться от поэзии и мысли, т. е. погрязнуть в том мещанском болоте, на илистой почве которого расцвела пышным цветом сказка о поэзии труда (чужого, конечно)» (67).

Кроме творчества и поэзии труда критик-революционер при сохраняющемся строе жизни видит еще третий выход. Он сформулирован Трофимовым: «...Уходите. Будьте свободны, как ветер». «И только тот, кто окажется в силах исполнить этот совет Трофимова, — пишет Боровский, — сможет вырваться из заколдованного круга праздности, бессилия, тунеядства» (68). Иначе говоря, решение проблем, мучающих героев Чехова, невозможно в пределах существующего социального строя. Только разрыв с этим строем, уничтожение его открывает возможности для преодоления проклятых вопросов, терзающих «лишних людей». Напомнив слова Тузенбаха о приближении бури, «которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку», Боровский пишет, что это время пришло. И этому времени нужны новые люди, способные выдержать напряженную борьбу. Что же касается «лишних людей», то «общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют вовремя ожить к новой жизни» (68).

Критики-марксисты из революционного лагеря редко обращались к Чехову, а если обращались, то не ставили целью исчерпывающее толкование его творчества. Однако и приведенные выше немногие высказывания показывают высокий уровень суждений о писателе.

583

Е.СОЛОВЬЕВ (АНДРЕЕВИЧ)

Круг марксистской критики до революции был несколько шире, чем это обычно теперь представляют. Марксисты выступали не только в социал-демократических органах, но и в легальной печати прогрессивного направления. В числе критиков, примыкавших к марксизму, видное место занимал Е. А. Соловьев, известный в литературе под псевдонимом Андреевич.

В статье о «Трех сестрах» Андреевич писал, что господствующий мотив этой драмы составляет «настойчивое искание смысла жизни со стороны почти всех действующих лиц» (225)1. Никто из них не находит того, что ищет. И в этом нет ничего удивительного: «И что вы найдете в этой нищей и чахлой жизни, ни к чему не зовущей человека, никаких бодрящих впечатлений ему не дающей...» (225).

Критик отмечает важную особенность драмы: атмосфера такой жизни рождает одиночество. Персонажи «Трех сестер» «все одинокие люди, которые сами не знают, для чего они сходятся, для чего разговаривают о ненужных вещах. В конце пьесы все рассыпаются в разные стороны...» (225).

Заслуживает внимания то социологическое объяснение одиночества чеховских героев, которое предлагает Андреевич.. Чем централизованное жизнь, тем больше оказывается розни между людьми, тем более они одиноки. Казалось бы, централизация должна скорее сближать людей, между тем, в действительности, получается обратное. «Наша жизнь, — пишет критик, — централизована до последней степени возможности, и не только административно централизована она, но и духовно. Тяготение к центру — городу, к еще высшему центру — столице, к известным общим идеалам, вызванным к жизни мещанством, — идеалам карьеры, успеха и наживы, — везде кругом и почти в каждом из нас. Но так как все хотят того же, а того же на всех не хватает, то чем же им и быть, как не врагами, тайными или явными, как не безнадежно одинокими, хотя и толпящимися, в душе?» (sic., 226; «толпящимися», т. е. собравшимися толпой, живущими кучно).

Андреевич считает, что в «Трех сестрах» победителем в данной жизненной ситуации оказывается Наталья Николаевна. В этом проявляется закономерность, общая произведениям Чехова; победа принадлежит не тем людям, которые высоко нравственны, а тем, кто бессовестен и умеет использовать к своей выгоде любые жизненные обстоятельства. «...У Чехова всех и вся побеждает хищник [...], — пишет Андреевич и сразу же делает, так сказать выход в жизнь, — если вы хотите дать правиль-

1 «Жизнь», 1901, кн. 3.

584

ную нравственную оценку жизни, определите только, кто и что побеждает в ней: оценка явится сама собой» (227).

Андреевич считает финал пьесы безнадежным, и в этом расходится с мнением Л. Андреева. Глупая дуэль Соленого с Тузенбахом отражает нелепость жизни героев пьесы. Полная растерянность, которую испытывают все после смерти Тузенбаха, вызвана крушением последних надежд героинь. По мнению Андреевича, даже идея «надо работать», настойчиво проводимая Чеховым через всю пьесу, в финале звучит как похоронный мотив. И отсюда вывод: «Тусклая, бедная духом жизнь создает лишь тусклых, бедных духом людей. Если же случайно появится среди этой скучной толпы человек, лучше одаренный и носящий в себе божью искру героического порыва, жажды подвига и совершенства, то болото, рано или поздно, все равно затянет его, — это необозримое болото всякой пошлости, невежества, хамства и рабского духа. Человеку, чтобы он мог проявить все богатства и все разнообразие своего духа, нужна земля, вся природа, а не тот крошечный клочок знания, мысли, свободы, — словом, не те три аршина земли, которыми его наделяют, как труп, в настоящее время» (227).

Рассуждение Андреевича о социальной основе драм Чехова настолько интересно, что его стоит привести целиком. Критик приходит к выводу, что «социологическая почва, на которой Чехов рисует свои жизненные драмы, это — «бедность и разорение». Подкладка этих драм в том, что озябший, голодный, больной человек должен всю свою жизнь вести непосильную борьбу с обнищавшей и расхищенной природой и разрушать все последнее, что попадается ему под руку, потому, что ему, под угрозой голодной смерти детей, нельзя и думать о завтрашнем дне, об устроении и созидании жизни. Дело тут в опустошенной, расхищенной природе и в опустошенной, тоже «расхищенной» душе человека, коснеющего в нищете и невежестве, ошалевшего и ополоумевшего от нищеты, невежества, угроз завтрашнего голодного дня. Все было в прекрасной и богатой природе, а теперь ничего нет; все водилось, а теперь все растащено и расхищено. Целые уезды точно повторяют собою картины прошлого после нашествия татар. У такой жизни может быть только один герой, которому и книги в руки, который все и всех побеждает, — это хищник.

С этой точки зрения Чехов гораздо больше поэт нашего разорения, чем, например, Гл. Успенский, потому что у Успенского была еще вера в целостность, красоту и силу народной жизни и кое-какие, хотя бы самые маленькие, факты для подтверждения этой веры. У Чехова же ничего подобного нет. Он уже с тоской видит перед собою одно пустое, голое место. Что хищник пришел, — это было ясно уже в 70-е годы, но тогда верили, что народническая идея может победить его. Что хищник пришел, расплодился и окреп, — это твердо знали в 80-е годы, но не ви-

585

дели никакой идеи, которую бы можно было противопоставить ему. Их настроение было серым и смутным, и это-то настроение ярко выразилось и продолжает выражаться в произведениях Чехова» (228).

Хищник, о котором здесь идет речь, — это капиталист. Андреевич отмечает победу капитализма над патриархальностью и говорит о крахе народничества. Именно это и вызвало ощущение безнадежности у передовых людей, отраженное Чеховым как в его пьесах, так, конечно, и в рассказах. В связи с этим критик возвращается к вопросу о пессимизме Чехова. Как мы знаем, финал «Трех сестер» Андреевич считает пессимистическим. Это настроение характерно и для других произведений писателя. Однако Андреевич видит две разновидности пессимизма. Есть, говорит он, пессимизм мировой или метафизический, являющийся всеобъемлющим, ибо он распространяется на всю жизнь в ее прошлом, настоящем и будущем. Но есть и другой род пессимизма, который Андреевич называет историческим. Этот пессимизм обращен только на данную эпоху. Такой пессимизм, пишет Андреевич, «может накинуть траур на все миросозерцание человека, заставить людей, особенно чувствительных к гнету и недостатку современности, окончательно сложить свои руки и с полной безнадежностью смотреть на окружающее. Тут наступает время речей об обреченных поколениях и обреченных народах, о крушении цивилизации, о колоссах на глиняных ногах, а главное — о всемогуществе стихийных условий жизни, которые по произволу и, с нашей точки зрения, глупо, бестолково, жестоко распоряжаются судьбою людей. Этот род пессимизма, отрицающий, повторяю, данное поколение, данное общество, данную страну, имея перед собой нечто конкретное и весьма определенное, а значит, и больший запас фактов в своем распоряжении, — гораздо острее, но зато, обращенный на нечто временное и скоропреходящее, может быть излечен значительно легче. Стоит лишь жизни несколько встрепенуться, расправить свои крылья, стоит забиться пульсу важных и общих духовных интересов, как от исторического пессимизма обыкновенно не остается следа» (229). Следует вывод: «Если Чехов действительно пессимист, то мне кажется, что его пессимизм гораздо ближе ко второму роду, чем к первому» (229).

Эти строки были написаны в 1901 году, то есть в пору, когда ощущение безвременья еще не окончилось. Вместе с тем нельзя не заметить, что у Андреевича было предчувствие того, что социальная атмосфера в России должна измениться. Естественно, что еще яснее звучит этот мотив в «Опыте философии русской литературы» (1905), где критик характеризует Чехова как писателя безвременья. Сравнивая Чехова с Гоголем, Андреевич считает общим для обоих ощущение того, что жить в России нечем. «Особенно чуткий к пошлости, он (Чехов) видел всю ее безмерность в нашей жизни, видел, как пропал, затерялся, увяз

586

в ней человек. Этой стороной своего дарования он входит в общее русло русской сатиры, которая так близка к трагедии» (414)1.

Особенно высоко ставил Андреевич «Дядю Ваню». Сумеречность русской жизни здесь показана особенно выразительно. В картине, созданной Чеховым, видно, «как безнадежно умалился здесь человек и все человеческое: личность, собственное достоинство, честь...» (414). Андреевич предлагает сопоставить эту картину с идеями шестидесятников. Может показаться, что в этом он следует за Михайловским, который именно с позиции «отцов» отказал Чехову в художественности. Андреевич согласен с Михайловским, что шестидесятники отвергли бы чеховских героев: «Лопухов, Кирсанов, Писарев через пять минут разобрались бы во всей этой истории и, во всяком случае, никого бы не пожалели» (415). Андреевич видит в рационалистическом подходе к чеховским драмам препятствие, мешающее понять природу чеховского искусства вообще и драматургии в частности. Если положить в основу оценки принципы, а не реальное чувство жизни, то, конечно, окажется, что принципы выше того, чем живут герои Чехова. С позиций разума и логики «Дядя Ваня» — картина «человеческой глупости и трусости» (415). Шестидесятник оценил бы эту драму так, и читая нижеследующие строки, нельзя не почувствовать, что Андреевич пародирует рационалистов и оптимистов, убежденных в том, что жизненные проблемы решаются в желательном для них духе легко и просто. «Если люди настолько глупы, ограничены, если они не умеют бороться и завоевывать, если они боятся своего счастья, то стоит ли ими интересоваться? Живые мертвецы, предоставленные естественному процессу разложения... Стоит ли с ними и о них разговаривать?.. Пусть учатся, если могут, читают брошюры по естествознанию, пусть постараются понять, что жизнь прекрасна, и что человек не в праве отдавать ее в «жертву предрассудкам», что искреннее чувство законно» (415 — 416). С такой точки зрения драмы чеховских героев действительно никчемны. Но подобный подход к ним не только несправедлив, — он совершенно не правилен, ибо основан на узком понимании жизни и одностороннем представлении о природе человека.

Возражая против оптимистического рационализма шестидесятников, Андреевич исходит из иного понимания жизни: «...мы знаем, что жизнь не силлогизм, и что разум, рассудок играет в ней последнюю роль. И с этой другой точки зрения «Дядя Ваня» — настоящая драма» (416). В чем же видит критик сущность этой драмы? В том, что дядя Ваня погряз в рабском повиновении существующим условиям и неспособен бороться. В том, насколько, — пользуясь выражением критика, — умалил-

1 *Андреевич.* Опыт философии русской литературы. СПб., 1905.

587

ся человек, живя в условиях постоянного духовного, и в конечном счете, социального гнета. И не то, чтобы в дяде Ване человеческое совсем умерло; нет, в нем есть порыв к иной жизни, но слабый, и в его бессилии, в его неспособности бороться даже за свое личное счастье отражается глубокое падение личности. «Раб хочет свергнуть свое иго. Раб восстал. Он возмущен. Он красив моментами. Но, увы, дядя Ваня никогда не умел жить чувством чести. Ни вчера, ни десять лет тому назад оно не существовало для него... Ведь это ужас какое падение, какая прострация [...]. Ведь страшно жить возле таких вот дядей, о которых чурбаны-профессоры вытирают ноги...» (416).

Естественно, что Андреевич не винит во всем этом Чехова. Для него совершенно очевидно, что Чехов объективно запечатлел в своих произведениях «поэму огромной и убогой жизни [...] — жизни скупой, гнетущей, унижающей. Он дает картину долгой осени, где в сырости и слякоти происходит своеобразное разложение прежних ценностей» (417).

Высоко ценя правдивость, с какой Чехов запечатлел в дяде Ване слабость интеллигенции, Андреевич противопоставил ей свое понимание революционной философии. Марксизм, пишет он, показал неизбежность развития капитализма. «Суть не в желании, а в состоянии производительных сил, *в соотношении сил разных общественных классов.* Не статьи«Отечественных записок», как думал Михайловский, могут помешать русской буржуазии съесть русский народ, а *равная ей общественная сила* (курсив мой. — *А. А.).*

Если отбросить в сторону сентиментальность и лицемерие, взглянуть действительности прямо в глаза, как она есть, придется признать, что право есть сила и что только сила дает право» (498). В свете этого понятен тот особый смысл, который критик придает чеховскому изображению бессилия интеллигентных людей, чья энергия убита условиями рабства.

М. НЕВЕДОМСКИИ

К дореволюционной марксистской критике принадлежал и М. Неведомский (псевдоним М. Миклашевского), примкнувший к меньшевикам. Его ликвидаторские позиции были резко осуждены В. И. Лениным1. Последняя книга М. Неведомского, подводившая итоги его критической деятельности и содержавшая статьи, написанные до первой мировой войны, была напечатана после Октября 1917 г. издательством «Коммунист» (М., 1919). Он посвятил Чехову ряд статей, из которых я остановлюсь только на двух. Одна содержит итоговую характеристику общест-

1 *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 16, стр. 54 — 55, 59, 61, 63 — 64, 65; т. 20, стр. 93 — 94.

588

венного и художественного значения писателя, другая посвящена разбору «Вишневого сада».

В чем видел критик общий смысл творчества Чехова? Разделяя мнение об объективности Чехова, Неведомский противопоставлял его другим писателям конца века: «Народническая беллетристика была, быть может, слишком теоретичной, слишком интеллигентски-субъективной, так сказать — предумышленной. Чехов хотел быть только точным и правдивым, подходил к явлениям жизни «запросто», импрессионистически, ни на что не опираясь, кроме личных переживаний. Отсюда вытекала и та единственная теория, которую исповедовал этот атеоретичеокий человек, — теория свободного искусства, в противоположность «идейному» или «гражданскому» искусству народнической полосы. Отсюда вытекало и вообще то новое слово, которое призван был произнести Чехов в русской художественной литературе...» (250)1.

Неведомский считал, что Чехов был глубоко правдивым художником своей эпохи и верно оценивал ее. Он запечатлел типичные черты своего времени, когда отживала свой век дворянская культура, возросло значение города, происходило расслоение деревни. Этот период критик назвал эпохой «опеки», потому что «исконная, всюду проникавшая опека правительства душила все зачатки нового, герметически предотвращала доступ свежего воздуха» (260). Обрисовав подробно ту картину русской жизни, которая известна по рассказам и драмам Чехова, Неведомский замечает: «Именно подобные картины побудили одного английского критика отозваться о Чехове, как о «поразительном изобразителе рабьей души». Особенно поразили критика образчики бесцельного, бессмысленного мучительства, которых так много у Чехова. Англичанин отказывался понимать, «каким образом население целых городов не только привыкает к такой атмосфере, но считает ее вполне нормальной...» (262).

Мих. Неведомский не согласен с теми, кто отрицал социальный смысл творчества писателя. «Писания Чехова, — отмечает он, — несмотря на полное отсутствие у него всяких публицистических намерений и заданий, а вернее — именно благодаря этому отсутствию, — при том мрачном, безнадежном итоге, который все в совокупности они давали русской действительности того времени, имели огромное общественное значение. Впечатление от чеховского итога было тем сильнее, что художник совершенно не преследовал целей бичевания, сатирического поучения,

1 «От эпохи «опеки» к эпохе самоопределения (80-е и 90-е годы в нашей литературе)». Первоначально статья была -напечатана в кн.: «История России в XIX веке» под названием «80-е и 90-е годы в нашей литературе». Изд. Гранат и К°, т. 9. СПб., 1912. Здесь цит. по кн.: *Мих. Неведомский.* Зачинатели и продолжатели. М., 1919.

589

занимался не формами жизни, а лишь психологией» (273). И именно потому что Чехов не декламировал, не пускался в гневные рассуждения, а со свойственной ему спокойной сдержанностью изображал действительность, какой она была, «стоны» такого человека, безнадежные психологические итоги, подводимые таким художником, должны были действовать и действовали — так сказать — a fortiori, с усугубленной убедительностью» (273).

Сам Чехов ни в коей мере не примирялся с такой действительностью. Неведомский в подтверждение этого проводит разграничение с группой культуртрегеров из журнала «Неделя», которые возводили в принцип отказ от идеалов, борьбы за широкие общественные интересы, считали необходимым ограничиваться повседневной мелкой работой внедрения культуры. «А. Чехов, — пишет Неведомский, — быть может, и помимо всяких намерений, дал, именно, полное опровержение их примирительных, приспособляющихся идеек. Из того итога русской действительности, какой он дал в своих картинах ее, логически вытекала необходимость радикальной ломки и чистки всего здания, коренного переустройства его сверху до низу...» (274). Мы видим, таким образом, что с еще большей определенностью, чем Андреевич, Неведомский подчеркивает объективно революционизирующее значение творчества Чехова.

Характеризуя художественную систему Чехова, Неведомский выделяет следующие основы ее. Во-первых, экономию художественных средств и концентрированную силу впечатления. Чехов не создавал эпопей и ограничивался зарисовками, что было общей тенденцией литературы его времени, его произведения были дробными и отражали «распыленное» жизнеощущение.

Вторая черта Чехова-художника — «импрессионизм и драматическая форма повествования» (275). В данном замечании критика хочется выделить указание на драматизм, вообще присущий Чехову. В этом критик ушел далеко вперед от тех времен, когда Чехову вообще отказывали в понимании драматичности и умении использовать ее в своих пьесах. Неведомский находит драматизм даже в недраматичных по жанру произведениях писателя.

Третья черта — «синтетическое трактование личности и среды, фигуры и обстановки, которые трактуются им во взаимодействии, по отношению друг к другу, а не самостоятельно и раздельно как в былое время» (275 — 276). Неведомский утверждал, что в этом отношении Чехов превосходил даже Л. Толстого.

По мнению критика, в творчестве Чехова можно наблюдать определенную эволюцию. Во второй половине своей литературной деятельности Чехов расширил круг тем и, стремясь к обобщениям, «переходит от чисто реалистических приемов к робкому и сдержанному символизму. В «Чайке» судьба ищущей, трепетной Нины Заречной символизируется в виде этой белой пти-

590

цы, беспокойно носящейся над водами, с беспокойно-унылым криком, гибнущей от пули Треплева... Символически сгущены контуры в фигурах «лишней интеллигенции» в драме «Три сестры»; символичен и их вопль «в Москву! в Москву!» — вопль бессильной тоски от сознания своей оторванности, своей никчемности...» (277).

Вершиной чеховского символизма является «Вишневый сад». В цитируемой обобщающей статье о пьесе говорится именно в атом плане; «...тут и сгущенные контуры у фигур, олицетворяющих помещичье оскудение и самый образ вишневого сада, вырубаемого Лопахиным, и смерть Фирса, символизирующая смерть целого уклада жизни — и особенный, жуткий, непонятный звук «как бы от бадьи, упавшей в воду», дважды повторяющийся па протяжении пьесы, — все это типические приемы символизации...» (277).

Еще ранее Неведомский посвятил «Вишневому саду» отдельную статью. Общая оценка смысла пьесы в ней такая же, только более подробно развернут социальный смысл гибели вишневого сада. Пьеса, пишет Неведомский, подводит итог духовной жизни дворянского общества. «Итог этот — полная внутренняя, психическая несостоятельность представителей разлагающегося дворянского гнезда. [...] Никто до Чехова не заглянул так. глубоко именно в психику, порождающую всю эту практическую несостоятельность и беспомощность. Вскормленная и вспоенная «Вишневым садом» душа страдает, по мысли Чехова, особым видим бессилия воли — крайней непрочностью, переменчивостью психических состояний, отсутствием *глубины,* воли...» (20)1. Переходя от пьесы к жизни, критик показывает, что чеховское видение гибели дворянской культуры было пророческим: «Наши дни являются временем окончательной ликвидации этой барской культуры — не только в смысле экономически оскудевающих и разлагающихся «дворянских гнезд», но и в сфере идей...» (21).

В ранней статье развернута и характеристика эволюции творческого метода драматургии Чехова, выявляемая именно на художественной структуре «Вишневого сада». Рассматривая творчество писателя в связи с литературным процессом в России в целом, Неведомский пишет: «Чехов есть продукт переходного времени; он занимает промежуточное место между полосой *реализма,* которой принадлежит большая часть его очерков, и полосой современного художества. Его последняя драма как бы запечатлела собою этот переход от одной полосы к другой, и ее поэтому можно назвать *символической* в двух смыслах: и во имя тех символических приемов изображения действительности, к которым прибегает в ней художник, и в смысле символа того переходного состояния, которое переживает все современное художество» (18).

1 «Символизм в последней драме А. П. Чехова». «Мир божий», 1904, № 8, отд. 2.

591

Новый стиль драматургии, ее символизм наиболее выразительно проявляется в характерах. «...Рядом с знакомыми чертами и тоже давно знакомой тонкой реалистической — «чеховской» — их обработкой читатель, вероятно, ощутил в их фигурах и нечто новое. Они как-то чересчур верны и равны себе на всем протяжении драмы, чересчур выпуклы; образы их как бы обведены чрезмерно резким контуром. Это и живые люди, окрашенные всеми цветами живой действительности, и в то же время схемы этой действительности, как бы готовые итоги ее. Автор торопится с характеристикой их, пользуется каждым их выходом, почти каждым их жестом и словом, заставляя их как бы аттестовать себя перед зрителем с самой характерной для них стороны» (18 — 19).

Таким образом, хотя Чехов и прибегнул к символизму, его герои не стали бесплотными или абстрактными воплощениями идеи характера или какой-нибудь отвлеченной мысли. Они сохраняют всю реалистическую живость и жизненную убедительность.

В. ШУЛЯТИКОВ

Нам остается коснуться еще одного критика, который считался в начале века марксистом, а позднее был зачислен в разряд зачинателей вульгарного социологизма в литературоведении. В статье, «Теоретик «талантливой жизни», посвященной Чехову В. Шулятиков характеризует писателя как «выразителя определенных групповых интересов» или «как теоретика «интеллигентного пролетариата» (136). Иначе говоря, в противовес тем, кто видел в Чехове писателя, отразившего русскую жизнь в целом, В. Шулятиков ограничивает значение Чехова, изображая его выразителем умонастроения узкого социального слоя. Писателем интеллигенции Чехова считали многие, но при этом не делалось никаких ограничивающих социологических выводов. Шулятиков ставит предел кругозору писателя. Соответственно он сводит все содержание его творчества к узкой интеллигентской проблематике.

Центральная тема творчества Чехова, по Шулятикову, — талант. *«Культ талантов, провозглашенный Чеховым, есть не что иное, как культ профессиональных способностей «интеллигентного пролетариата»,* т. е. способностей, на которых зиждется благополучие названной общественной группы в ее борьбе за существование» (143, *курсив В. Шулятикова).* Войницкому в «Дяде Ване» хотелось бы быть талантливым. В «Трех сестрах» один из героев сетует на то, что во всем городе, насчиты-

1 Журн. «Правда», 1905, кн. 1.

592

вающем сто тысяч населения, нет ни талантливых ученых, ни даровитых художников. Отсутствие талантов определяет основную ситуацию чеховского творчества. Недостаток интеллектуальности сказывается в том, что персонажи Чехова в большинстве своем не понимают ни своей жизни, ни жизни вообще. Таковы, в частности, Иванов в одноименной драме и Прозоров в «Трех сестрах», при всем глубоком различии между ними.

Сам Чехов — истинный «аристократ духа» (142). Его любимые герои — люди с каким-нибудь талантом. Изображая противоречия современной ему действительности, Чехов неоднократно повторяет одну и ту же коллизию между обыкновенными и необыкновенными людьми. Однако особенность русской жизни состоит в том, что маленькие и ничтожные люди одерживают победу над теми, кто превосходит их в умственном отношении.

Чехов показывает всю нелепость того, что «слабые духом», посредственности, ничтожества одерживают верх над людьми, превосходящими их психическим и умственным развитием...» (151). Интеллигентный Тузенбах становится жертвой глупого бреттера; опустившийся до пошлости Тригорин одерживает в жизни победы, тогда как даровитый Треплев терпит поражение; жизнь принадлежит таким, как Лопахин, Орлов («Неизвестный человек»), Серебряков и им подобные. Рисуя такую картину, Чехов отстаивает интересы «интеллигентов-пролетариев», то есть выступает как писатель, защищающий «групповые» интересы.

Но Чехов в этом непоследователен. Если в одних случаях он обнажает противоречия между интеллигентной частью общества и остальной массой, включая и представителей буржуазии, то в других затушевывает их. Это возникает из-за того, что писатель оценивает личность критериями психологическими, а не четко социальными. У Чехова нельзя отнять того достоинства, что он будит общественную совесть, но при всем этом он — идеалист, проповедующий превосходство интеллигенции.

Коллизия таланта и мещанской толпы, отмеченная В. Шулятиковым, безусловно заслуживает внимания. Однако Чехов, разумеется не сводим к ней. Интересное частное наблюдение утрачивает свою ценность из-за того, что оно доведено до крайней степени преувеличения. Не приходится повторять и того, о чем уже было сказано, а именно — главный порок концепции Шулятикова в сведении Чехова к представительству узкоклассовых, «групповых» интересов интеллигенции.

Среди высказываний дореволюционной марксистской критики статья В. Шулятикова больше всего отдает догматизмом, тогда как у других авторов мы находим живые и верные мысли о драматургии Чехова и его творчестве в целом.

593

СИМВОЛИСТСКАЯ КРИТИКА.

С.ГЛАГОЛЬ

Нам уже не раз приходилось встречать критические суждения, отмечавшие у Чехова наличие символики или, как тогда говорили, символизма. В ту пору еще не было строгого разграничения между символикой как художественной формой, встречающейся в произведениях разных литературных направлений, и символизмом как определенным литературным направлением. Так как символизм занял уже в то время значительное место в литературе, все более или менее близкое этому направлению соотносилось с ним. Писатели-символисты и сторонники их творческого метода, выступавшие в критике, видели в позднем творчестве Чехова, в частности, в его драмах, значительные элементы символизма. Одним из первых заговорил о символизме Чехова критик Сергей Глаголь. В статье «Проблески новых веяний в искусстве и московские театры»1 он отметил, что натурализм, недавно господствовавший в сценическом искусстве, начал уступать место новому художественному направлению, особенности которого ярко выразились в такой пьесе, как «Потонувший колокол» Г. Гауптмана. Критик напомнил слова, сказанные немецким драматургом интервьюеру, спросившему его, что он хотел сказать своей пьесой; Гауптман уклончиво ответил: «Это трудно объяснить, это надо чувствовать». Чувство же подсказывало, что в пьесе Гауптмана применена символика: первый кубок означает жизнь, второй — вдохновение, третий — смерть.

С. Глаголь отмечает, что новая драма потребовала и новых сценических приемов воплощения. «Центр тяжести переносился на настроение» (162). Если раньше МХТ оказался театром, создавшим подлинно художественный натурализм, то теперь он нашел формы для создания символического спектакля. В качестве примера критик приводит постановку «Дяди Вани», осуществленную К. С. Станиславским. Конечно, дело не только в спектакле, а в особенностях самой драмы.

Прежде всего, как определить ее жанр — комедия это или драма? Глаголь считает, что сам автор колебался в решении этого вопроса и, уклоняясь от прямого ответа, назвал пьесу просто «сценами из деревенской жизни». И все же мы вправе спросить себя, как мы воспринимаем произведение. Критик склоняется к тому, что чеховские «сцены» представляют собой драму, «ибо перед вами человек, исстрадавшийся до того, что хочет застрелить другого и действительно чуть его не застреливает. Перед вами, наконец, целых четыре ни за грош пропадающих жизни. Какой же вам еще драмы? Но если перед вами

1 «Жизнь», 1900, № 12. *Джемс Линч* и С. *Глаголь (С. Сергеевич).* Под впечатлением Художественного театра, М., 1902.

594

драма, то попробуйте точно определить ее в нескольких словах, и получится нелепость» (162).

Если подойти к «Дяде Ване» с привычными мерками драмы и искать там действия и сценичности, как их принято понимать, то пьеса окажется неудовлетворительной. Все заполнено разговорами. «Дядю Ваню» нельзя считать и бытовой драмой, ибо здесь нет «ни ярких оригинальных бытовых типов, ни типичных для быта положений» (163). Хотя обычные элементы драмы и отсутствуют в пьесе, «все-таки, даже читая ее, вы выносите сильное и тяжелое впечатление, и перед вами точно прошла сама жизнь этих людей; вы видите их перед собой, вы точно знаете их всех, до того все они вам сродни, и вы ярко чувствуете гнетущую их драму, чувствуете, как жизнь повисла над ними какою-то серой тучей и придавила их книзу...» (163).

Достаточно перенести на сцену настроение, воплощенное в пьесе, как зритель не почувствует отсутствия обычной для драмы интриги. Художественный театр так и сделал, и поэтому достиг необыкновенного успеха.

Таким образом, по мнению Глаголя, перед нами драматическое произведение, лишенное всего того, что принято считать драматичным. Тем не менее то, что вложил в свою пьесу Чехов, дает зрителю и даже читателю, не имеющему возможность увидеть пьесу на сцене, ощущение того, как живут персонажи. Значит внешнее действие драмы таит в себе нечто большее, чем мы видим и слышим. Иначе говоря, оно имеет символический характер.

Л. БЕЛЫЙ

Если уже в «Дяде Ване» были усмотрены черты символизма, то в еще большей степени их увидели в «Трех сестрах», а «Вишневый сад» был воспринят как произведение, насквозь проникнутое символикой. Именно так расценил последнюю пьесу Чехова один из главных представителей русского символизма — Андрей Белый. Рецензируя «Вишневый сад», он следующим образом определил художественный метод Чехова: «Чехов — художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменились. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма» (46)1.

Это, следовательно, не только особенность Чехова, но и общая тенденция искусства: «Ныне реалисты, изображая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным» (46).

1 «Весы», 1904, № 2.

595

Отсюда сочетание у Чехова реализма с символизмом. «Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр — и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть *сквозь что-либо —* значит быть символистом. *Глядя сквозь,* я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен» (46 — 47).

Принимая определение драм Чехова как «пьес с настроением», А. Белый отмечает присущую им музыкальность. «Символ, — считает он, — всегда музыкален в общем смысле» (47), и пьесы Чехова музыкальны именно потому, что они символичны. И все же Чехов писатель, отличающийся от тех, кого можно считать символистами в точном и безусловном смысле. Это яснее всего обнаруживается при сравнении Чехова с наиболее популярным и типичным представителем символизма в драме — М. Метерлинком. «Метерлинк, — пишет Белый, — делает героев драм сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь среди нас?» Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком обще его выражение. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений. Благодаря этому ему удается глубже раскрыть звучащие на фоне мелочей символы» (47),

А. Белый считает, что «Вишневый сад» уступает «Трем сестрам» в цельности художественного впечатления. Прибегая к сравнению, он уподобляет «Три сестры» прозрачной кружевной ткани, рассматриваемой издали: в «Вишневом саде» «автор как бы приблизился к нескольким петлям этой ткани и яснее увидел то, что очерчивают эти петли. Мимо других петель он скользнул. Отсюда перспектива нарушается и пьеса имеет какой-то неровный характер» (47).

В характеристике смысла пьесы Белый полностью проявляет свое символистское умонастроение и накладывает свое понимание жизни на произведение Чехова. Он с полным основанием видит в истории семьи Раневских и в судьбе вишневого сада — символ больших перемен в жизни. Но перемены эти понимаются Белым не с той социальной конкретностью, которую мы видели у других критиков, в частности, у критиков-марксистов, а в плане космического пессимизма. Над мягкой бытовой

596

картиной, созданной Чеховым, витает тень рока. «Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубящий конторщик, или прохожий из лесу!» (48)

Присущее Чехову сочетание реализма с символами проявляется в том, что «мелочь окрашивается каким-то невидимым доселе налетом. Действительность двоится: это и то, и не то; это — маска другого, а люди — манекены, фонографы глубины — страшно, страшно... Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность» (48).

А. Белый считает, что «в третьем действии «Вишневого сада» как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, исступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой — не чучело ли он? Может быть это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальник станции? Откуда, зачем они? Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда свершилось семейное несчастье» (48).

В статье о «Вишневом саде» Белый явно подравнивал Чехова к символистам, хотя признавал, что, в сущности, писатель остается реалистом. Тем не менее, как мы видели, он прочитал «Вишневый сад» как символистскую драму рока, хаоса и бессилия человека перед лицом вечности. В этой статье Белый насильственно втаскивает Чехова в символизм и это уменьшало ценность верных и тонких наблюдений над природою чеховской драматургии, в которой далеко не все выражено в непосредственно данном диалоге и действии. Надо отдать должное Белому, что вскоре он исправил крайности своей трактовки драм Чехова.

В некрологе Чехова Белый сам же вынужден был признать, что неверно отождествлять символ с потусторонним. А ведь именно так характеризовал он «Вишневый сад». В новой статье, полгода спустя, Белый пишет, что «символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность» (3)1. Это уже иная трактовка символа. Правда, Белый остается на позициях идеализма, ибо утверждает как единственную реальность переживание, то есть чистую духовность. Но здесь, по крайней мере, снят тот налет мистицизма, который был столь заметен в интерпретации «Вишневого сада».

1 «Весы», 1904, № 8. Статья «А. Чехов. (Некролог)».

597

В главном, однако Белый не изменяет себе. Он стремится доказать глубокое внутреннее единство реализма и символизма. «Истинный символизм совпадает с истинным реализмом, — пишет он. — Оба о действенном. Действенность — глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле» (3).

По мнению Белого, Чехов был именно таким художником, в творчестве которого реализм и символизм сочетались неразрывно. Поэтому в истории литературы он оказался писателем, синтезировавшим разные художественные тенденции, даже и такие, которые боролись между собой. «В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось *вечное* в его образах. Он непрерывное звено между *отцами и детьми,* сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора» (3 — 4).

Чехов всегда остается на почве реальности и не покидает обыденного. Взор писателя все время выхватывает из действительности вполне конкретные мелочи. Только поверхностному взгляду эти мелочи могут показаться незначительными, но Чехов научил нас ценить его «любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько» (5). Чехов не объяснял ничего из того, что он изображал, С него было достаточно показать увиденное им так, чтобы все увидели то же самое. Но благодаря тому, что он проникает в самую сущность вещей и явлений его изображения проникнуты символизмом. Однако его символы тоньше и прозрачнее, а, главное, не нарочиты, как у Метерлинка: «Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном» (6).

Три года спустя Белый вернулся к Чехову для того, чтобы развить и уточнить некоторые положения своей второй статьи. Белый все время стремится понять природу чеховского искусства и считая его близким себе, сопоставляет писателя с типичными представителями символизма для того, чтобы найти, в чем своеобразие символичности великого реалиста. На этот раз он сравнивает его с В. Брюсовым. Этот последний, как истинный или «чистый» символист исходит в своем творчестве из символа как первоосновы, а затем «переходит от символа-переживания к образу-модели. Его мир — это мир двух действительностей, из них видимость — только арка, под которой мы проходим в неизвестность» (12)1. У Брюсова, таким образом, художественное видение и освоение мира совершается посредством символов, и именно в этом он — истинный символист. Образ — человека ли, вещи, пейзажа становится носителем пережитого и уже

1 «В мире искусств». 1907, № 11 — 12.

598

оформившегося в символ. Поэтому символистский образ получает у Белого наименование «образа-модели».

Видение мира, художественное мышление и, как результат, творческий процесс у Чехова имеют иной, совершенно противоположный характер. Чехов видит перед собой реальность, он мыслит ее в формах, присущих ей самой; образ Чехова реален в самой своей основе. Однако писатель рассматривает его в микроскоп, и тогда за видимостью обнаруживается многое, чего не разглядишь при поверхностном обозрении. В частности, это сказалось и в том, как раскрывает Чехов жизнь человека во времени. «Ткань времени Чехов расчленил на отдельные элементы ее — мгновения. Здесь он завершитель истинного реализма (мир мгновение, но образов и переживаний). Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка — мгновенные подходы к мгновению противоположны. В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживание, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости. В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельно взятых мгновений есть цель: средством этой цели является описание материала, данного нам в видимости и переживаниях» (12).

Единство символа и реального образа дано отнюдь не на первом плане; наоборот, оно достигается в конечном счете и образует как бы далекий фон. Чехов создает между нами и этим далеким фоном ряд перспектив, он суживает диапазон переживаний.

Анализируя своеобразие творческого метода Чехова, Белый все время подчеркивает, что единичное приобретает у писателя всеобщее значение. «На поверхности, — пишет он, — протекает жизнь русского общества эпохи Александра III. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира» (12 — 13). Чехов сначала разлагает действительность на атомы, составляющие се; потом он создает такое сочетание их, из которого получается образ, совершенно реальный. Однако благодаря особенностям метола Чехова этот реальный образ говорит «о чем-то ином, чего не создаст ни сам Чехов, ни его герои; они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, «как Парки бабье лепетанье». И мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двоится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то знают, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое *знание»* (13). Здесь очень точно выражено то впечатление, которое производят персонажи драм Чехова и характер диалога в них.

Таков Чехов-реалист. Белый не помышляет о том, чтобы

599

отнять у писателя это важнейшее качество его произведений; он лишь стремится уточнить своеобразие чеховского реализма и предлагает такое определение его; «...субстанция чеховского творчества *опрозраченный реализм,* непроизвольно сросшийся с символизмом...» (13). Признавая Чехова реалистом, Белый призывает, однако, не связывать с таким реализмом примитивных представлений об этом методе, и в этом он, конечно, прав. Качественное отличие реализма Чехова от плоского, поверхностного, чисто внешнего реализма уловлено Белым очень точно.

Сказанное Белым относится преимущественно к «Иванову» и «Дяде Ване». В последних произведениях Чехов, по мнению Белого, применяет иной, во многом противоположный художественный метод. Форма последних драм — «Трех сестер» и «Вишневого сада», как считает Белый, условна. Хотя Чехов и дает нам тысячи деталей, характеризующих жизнь его персонажей, он так отбирает детали, что это приводит к стилизации образов. Тщательно отобранные, эти частности и подробности врезаются в наше сознание так, что мы сами дополняем несказанное героями. «По двум штрихам восстанавливаем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев со многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями» (13). Другие критики называли эту особенность письма Чехова импрессионизмом. Дело, конечно, не в том, как назвать метод писателя, а в сущности его творческих приемов. Едва ли можно оспорить сказанное здесь Белым. «Условность», о которой он говорит, заключается не в аллегоричности, а в том, что одна частность, выдвинутая на первый план писателем, влечет за собой другую, образ, как будто слабо намеченный, на самом деле оказывается достаточно полным в нашем воображении благодаря меткости и точности штрихов, наносимых Чеховым на ткань его произведений.

Рассматривая творчество Чехова в перспективе всего литературного движения, Белый приходит к выводу, что «образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкасающиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе» (13). Верно мнение Белого, что Чехов завершает собой развитие реализма XIX века, как он называет его, — «чистого реализма», подразумевая, что чеховский реализм уже не столь «чистый», так как содержит черты символизма. Но утверждение, будто у Чехова не может быть «самостоятельной школы», не может быть последователей, история не подтвердила. Наоборот, драма XX века свидетельствует о могучем влиянии художественного метода Чехова. Белому, естественно, представлялось, что реализм Чехова сменится символизмом. Но, как известно, даже плодотворные явления символизма в России и на Западе не смогли вытеснить реализма, продолжавшего развиваться и в XX веке.

600

Хотя в критических суждениях Белого с большой силой проявляется его символистская тенденциозность, тем не менее, если отвлечься от крайностей его позиции, он высказал верные и глубокие мысли о своеобразии реализма Чехова. Многое из сказанного им было принято как современной, так и последующей критикой, хотя далеко не всегда со ссылкой на приоритет мнений А. Белого.

Ю.АИХЕНВАЛЬД

Одновременно с А. Белым выступил Ю. Айхенвальд, определивший «Вишневый сад» как «пьесу-элегию». «Она прекрасна и внутренне музыкальна не потому, чтобы в ней была глубокая фабула или страстное движение, — она чарует тонкостью своего психологического рисунка и мягкими переливами своего мечтательного колорита» (255)1. Обаяние пьесы не в привычных формах драматизма. «В этой пьесе нет действия, почти нет действующих лиц, — все пассивны, все только страдают. Но зато в этой пьесе есть высокий талант. Он сказывается в каждом слове, в каждом эпизоде, в каждом штрихе обстановки. Трогательные ситуации, чуткая психология; живые незабываемые лица, живые души, одинокие и печальные» (262).

Поэтика чеховской драмы сочетается с определенной философией, особым мироощущением и совершенно определенным отношением к житейской практике. «Чехов любит изображать людей не делающих» (257). В этом отношении типичны владельцы вишневого сада. Их неделание имеет исторические корни и суть в том, что люди этого класса по самому своему положению были воспитаны в духе неделания. Но пассивность не является привилегией одного лишь дворянского класса. «У Чехова не делают люди вполне демократического склада, у него не делают студенты» (257). Лопахин психологически близок этой среде, Чехов придал ему «облагораживающие черты раздумья и нравственной тревоги» (259). И далее: «Лопахин сильно уклоняется от практических требований и отдает много внимания бесполезному» (559). Если купец Лопахин обладает чертами, не свойственными меркантильным и практическим людям его сословия, то другие персонажи и вовсе лишены практицизма.

Этот непрактицизм, если так можно выразиться, принципиален, Герои Чехова не желают примкнуть к погоне за мещанскими благами, им чужды расчетливость, карьеризм, меркантильные интересы. Ю. Айхенвальд не любит социологии, но за всеми его описательными характеристиками проглядывает понимание того, что чеховские герои не приемлют буржуазного уклада жизни. «Его герои погружены в неделание потому, что они не спешат воспользоваться жизнью; они думают о ней, они чувствуют

1 «Русская мысль», 1904, кн. 2.

601

ее и медленно приближаются к ее фактическому содержанию, — а торопливая жизнь между тем ускользает, и они оказываются лишними, ненужными, обойденными, и вишневые сады переходят в другие, более расторопные и цепкие руки» (258).

Неделание, таким образом, означает неучастие в мещанской буржуазной жизни. Благодаря этому своему качеству чеховские герои сохраняют человечность, сравнительно чисты в мире, где царят насилие, жестокость, неумолимая корысть. И это же ничегонеделание дает им возможность почти не участвуя в деятельной жизни, размышлять о ней, стать философами не в профессиональном, а в житейском отношении. «Они, — говорит Айхенвальд о чеховских героях, — не расчищают себе дороги в сутолоке человеческого торжища, они не толкаются. Они — аристократы духа, и в каждом из них таится благородное наследие датского принца. В траурных одеждах своей «тоски и думы роковой» медленно идут они по жизни и, занятые своим внутренним миром, не замечают ее пестрого и деловитого шума. Воля, направленная на внешнее дело, тихо дремлет у них; но зато не умолкает, не засыпает пытливая мысль и тонкое, нежное чувство. Пусть из-за этого они не деятели, но уж во всяком случае они и не дельцы, не практики. Они воплощают в себе специфическое и лучшее свойство человечества, — способность к теории, духовную жажду» (258).

Едва ли можно согласиться с полным отрицанием деятельности, но есть правда в том, что неделание чеховских героев есть выражение антибуржуазности и их самих и их творца. Айхенвальд раскрыл одну из важнейших особенностей драматургии Чехова. Он показал, что писатель нашел в действительности среду, которая, при всех ее недостатках — в первую очередь отсутствии активности, — все же сохранила в сравнительно чистом виде подлинную человечность. Пассивность — черта ущербная, но именно благодаря тому, что чеховские герои не участвуют в буржуазной жизнедеятельности, они свободны и от пороков складывающегося капиталистического общества.

Другая особенность героев Чехова — их многоречивая откровенность. Эта черта имеет прежде всего психологическое обоснование. «Воем хочется говорить, потому что у всех душа полна невысказанных слов и невыплаканных слез. Все сосредоточены на своем внутреннем мире и, разговаривая между собой, заражают друг друга своим настроением» (260).

Ю. Айхенвальд показывает, что кажущаяся естественность речей на самом деле является следствием определенного художественного метода. Характер речей чеховских героев таит в себе ту поэзию, которую впервые распознал Художественный театр. «Непрактичные и неспособные к делу, они любят слова, — теплые, высокие, хорошие слова, которые живут в каждой человеческой груди, но целомудренно прячутся, потому что окружающая жизнь примет их удивленно и холодно, — она требует

602

слов только будничных и обыкновенных» (260). Критик, несомненно, прав, когда подчеркивает, что есть различие между языком обыденным и языком пьес Чехова. Слова могут быть просты, не из лексикона возвышенной поэзии, но они обладают своего рода приподнятостью, источник которой в стремлении вырваться из плена повседневности. Героям Чехова «хочется говорить о чем-нибудь великом и важном; душа взволнована и просит слова. Из рамок временного и пошлого стремится она к высокому. Это — один из обычных мотивов чеховской музы, и он явственно звучит в «Вишневом саде» (260).

Любопытно следующее наблюдение критика. Персонажи Чехова иногда говорят друг другу то, что каждому из них хорошо известно и не нуждается в напоминаниях. «Три сестры» начинаются словами Ольги «Отец умер ровно год назад...» Она напоминает Ирине, что та лежала в обмороке. Между тем собеседницы должны знать эти и подобные факты, и, казалось бы, нет нужды повторять друг другу известное, — разве что для того, чтобы осведомить зрителя. Но это отнюдь не неумелый театральный прием. Персонажи Чехова «говорят потому, что глубоко смотрят себе в душу и каждый, занятый самим собою, вспоминает про себя, думает вслух, отдает себе отчет в своих впечатлениях и мыслях. Каждый занят собою, и на первый взгляд перед вами какие-то психические атомы, одинокие и страдающие монады, которые не соединяются в органическое целое. Всякий говорит про свое и не отвечает собеседнику, всякий тянет и ткет нить собственной думы, и в разговоре есть видимая бессвязность, что-то похожее на бормотание старого Фирса. Но такое впечатление этот одинокий разговор, этот разговор-монолог производит недолго. Психологические непоследовательности создают музыку тонких ощущений. Вам стоит несколько вслушаться в эти задумчивые и медленные речи, и вы поймете, что люди, которые так своеобразно беседуют между собою, на самом деле очень внимательны друг к Другу. Каждый слушает чужое молчание. Каждый без слов тонко понимает другого» (261).

Это одна из лучших страниц в чеховской критике. В таком понимании природы драматического диалога в пьесах Чехова Ю. Айхенвальду, несомненно, помогла сценическая интерпретация пьес Чехова К. С. Станиславским. Можно даже сказать, что именно театральное воплощение, созданное Художественным театром, определило такое раскрытие поэтики чеховской драмы. Но надо отдать должное и критическому чутью Айхенвальда.

Вместе с тем нельзя не заметить, что Айхенвальд применил к драматургии Чехова критерии новой Драмы, выдвинутые Метерлинком, в чем явно сказались символистские пристрастия критика. Вслушаемся в то, как он развивает свою мысль о чеховском диалоге: «Душа разговаривает с душою. Между всеми есть какое-то беспроволочное соединение, и во время пауз на сцене

603

точно проносятся на легких крыльях неслышимые слова» *(261).* Айхенвальд чрезмерно подчеркивает такие элементы драматургии Чехова, которые позволяют приблизить творчество писателя к эстетике символизма. Нельзя отрицать наличия символики в драматургии Чехова, но отождествление его творческого метода с методом символизма неправомерно. Впрочем, отметив роль молчания в пьесах Чехова, Айхенвальд говорит, что не одно только молчание, — слова и речи героев еще больше связывают их между собой.

В частности, желая раскрыть характер чеховского лиризма, критик пишет, что в «Вишневом саде» «разлита беспредельная нежность человеческих отношений» (261). Близость персонажей друг к другу объясняется не только и не столько их родственными отношениями, дружественными связями и любовной привязанностью. «Главные лица «Вишневого сада» соединены между собой не только настроем, не только словами, но и страданием. За каждым из них виднеется в перспективе внутренняя драма, и каждое из них обвеяно тихой грустью автора» (262). Здесь констатируется не только одна из особенностей данной пьесы, но дается характеристика одного из новых драматургических принципов, созданных в русской драме А. П. Чеховым. Времена формального единства драмы давно отошли в прошлое. Но было неясно, есть ли единство в новой драме и в чем оно состоит. Единство настроения — признак, несомненно, существенный, но, так сказать, недостаточно материальный. Единство внутренней драмы персонажей есть нечто более уловимое, более определенное, оно-то и является почвой для общего настроения, пронизывающего пьесу. Но нам теперь ясно, что нельзя ограничить характер внутренних драм персонажей только их личными неудачами; эти внутренние кризисы и конфликты героев Чехова обусловлены социальными причинами, о которых полным голосом говорили другие критики драматургии Чехова1.

Символистская критика сыграла важную роль в понимании своеобразия творчества Чехова. Она тонко вскрыла значительность содержания чеховской драматургии, и показала ее поэтичность и музыкальность. Открытия символистов о природе искусства Чехова оказали влияние на всю последующую русскую критику даже в тех случаях, когда сам символизм отвергался тем или иным автором.

1 Ю. Айхенвальд написал также статью об «Иванове» и «Вишневом саде», см. «Русская мысль», 1904, № XI.

604

КРИТИКИ ДРУГИХ НАПРАВЛЕНИЙ.

ВОЛЖСКИЙ

Символисты были далеко не одиноки в своей симпатии к Чехову и в стремлении понять художника, который живописал жизнь, но не любил высказывать о ней своего прямого суждения. С. А. Глинка, писавший под псевдонимом Волжский, выступил как продолжатель линии А. Скабичевского, доказывая художественную содержательность и идейную значительность произведений писателя. Он отверг мнение о том, что Чехову будто бы присуще безразличие по отношению к изображаемой действительности. Но примат реального над тенденциозным началом в его творчестве Волжский безусловно признавал

Основную идею чеховского творчества Волжский определил как «власть действительности», оговаривая, что «действительность — это не все вообще существующее, а только существующее вне воли и власти нравственного сознания, нечто чуждое, внешнее ему, нечто противоположное человеческому идеалу, стихийное и бессознательное. Это стихийное, бессознательное живет не только во внешнем мире, в условиях окружающей жизни, но и в самом внутреннем мире человека, в его душе, но и здесь оно находится все же вне контроля личного сознания и личной воли, не подвластно им и совершенно независимо от них» (60 — 61)1. Как поясняет затем Волжский, понимание действительности в таком смысле охватывает как сферу бессознательного, как среду, так и «то, что в философии объединяется под словом необходимость и противополагается свободе...» (61).

Чехов с большой художественной силой изображает эту действительность во всех ее проявлениях. Он рисует власть стихийного начала в жизни. Эта действительность безучастна к человеческим страданиям. Не он, писатель, а реальная жизнь равнодушна к человеческим судьбам. Именно это он и рисует как художник, стремящийся к правде. «Чехов стремится сорвать с жизни все украшающие ее покровы, хочет развеять все иллюзии, чтобы бесстрашно оголить правду жизни, каким бы отвратительным и ужасным ни оказался ее оголенный остов. Красивые иллюзии разлетаются, как карточный домик; действительная жизнь, серенькая, скучная, бесцветная, безвкусная, холодная и мрачная, встает во всей своей ужасной наготе» (63).

В произведениях Чехова, как новеллистических, так и драматических, есть сила, равная по своему могуществу античному року. «Какая-то огромная, властная, безликая, тяготеющая над людьми сила захватила всю их жизнь в свои крепкие лапы, и по каким-то своим, порою непонятным и нелепым, с точки зрения человеческой правды, законам управляет этой жизнью людей.

1 *Волжский.* Очерки о Чехове. СПб., 1903.

605

Всеопрокидывающая жестокая рука, темная, слепая случайность, что-то нечеловеческое, безличное, ужасное, как рок, страшная власть бессознательного, стихийного начала жизни управляет волею людей, приводя их поступки к неожиданным следствиям, насмехаясь над их желаниями и стремлениями, вставая на пути сознательного жизнестроительства часто невидимой, но непреоборимой стеной. И слабые люди барахтаются в сложных и страшных тенетах этого невидимого, но могучего и страшного чудовища, всякую минуту подстерегающего их, угрожающего их жизни» (172)1.

Будучи сторонником неоидеализма с примесью мистических настроений, Волжский ищет и в творчестве Чехова выражение своего взгляда на жизнь. Он формулирует его в рецензии на премьеру «Вишневого сада» в МХТ2. «Конфликт человека в мечтах и человека на земле, смятого, скомканного властью обыденщины, властью действительности, непримиримый для Чехова конфликт идеала и действительности в человеке передан здесь без особых подчеркиваний, но сильно, выразительно и красиво» («Из мира...», 171). Однако Чехову не свойственно пассивное отношение к этому главному противоречию жизни. Свое отношение к нему он выразил в рассказе «Крыжовник» словами Алехина: «Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина земли нужно трупу, а не человеку». Это же, в сущности, говорит Чехов и в своих драмах. Это не всегда выражается у писателя словами; часто это выражено в его произведениях настроением, пронизывающим произведение. Поэтому, с одной стороны, в драмах Чехова ощущается пессимизм, тоска по далекому и недостижимому идеалу. Но одновременно с этим в драмах ощущается и то, что Волжский называет «чеховским идеализмом», подразумевая под этим наличие у писателя высокого нравственного идеала, в трактовке Волжского окрашенного подчас неким оттенком свободомыслящей религиозности. «Его неопределенный, но обаятельный, светящийся, зовущий идеал бесконечно удален от мира действительности, поднят над этим миром высоко-высоко, на неприступные вершины, в недосягаемые золотые дали, вечно прекрасные, манящие, и оттуда с грустной улыбкой, ласково смотрит на нескладицу жизни, на жестокую бессмыслицу людских отношений, не зная, как приступиться к ней, не умея ее победить» (172).

Типичные мотивы творчества Чехова как бы сконцентрировались в «Вишневом саде». Герои пьесы живут под властью той действительности, которая сильнее людей. Они барахтаются в тенетах жизни, и в их душах рождается страх — не страх смерти, а страх жизни, который пострашнее всякой чертовщины. Волжский считает, что в разработке этой темы Чехов сближается как

1 *Волжский.* Из мира литературных исканий. СПб., 1906.

2 «Вишневый сад» Чехова в Художественном театре» — первоначально напечатано в «Журнале для всех», 1904, № 5.

606

с М. Метерлинком, так и с Леонидом Андреевым, а также с рядом других писателей, не исключая Л. Толстого и Гл. Успенского. Ужас жизни, ее страшнейший парадокс выражается в следующем: «Если взять каждого в отдельности из обитателей старой усадьбы, — люди все, по большей части, не дурные, а жизнь, которая слагается из синтеза отношений этих в отдельности хороших людей, — удивительно скверная, несуразная, из рук вон плохая. Люди хороши, а жизнь удивительно плоха» (173).

«Вишневый сад» изображает картину «тихого потухания жизни», но из-под серого фона творчества Чехова, по мнению Волжского, «радостно просвечивает обаяние далеко, сияющего Бога...» (174). Некоторые герои Чехова говорят о будущем, рисуя его в самых радужных тонах. Что представляет собой это будущее? «Неопределенное упование, слово утешения, участливая нежность, ласковое уговаривание, и часто кажется оно каким-то вынужденным, насильственным, словно у постели тяжело, безнадежно больного» (177). Волжский ни в коем случае не склонен преувеличивать оптимистические ноты в творчестве Чехова. Он оспаривает мнение о том, что Чехов нашел выход из сумятицы и хаоса жизни. Правда, пессимизм не есть позиция, с которой Чехову легко примириться. Как пишет Волжский, «порою Чехову ужасно хочется обрадоваться чему-нибудь, хочется отдаться мощному потоку жизни, поверить в возможное на земле счастье, как во что-то несомненное, доступное во всей полноте своей, ясное, успокаивающее, хочется обрадоваться. И это-то желание часто принимается критикой за настоящую, живую, прочную радость, за веру в жизнь, за обновление творчества Чехова. А Чехов — все Чехов...» (180), то есть все тот же художник победы действительности над человеком.

Анализируя «Вишневый сад» с художественной стороны, Волжский отмечает прежде всего простоту фабулы пьесы. «...Действующие лица, если брать каждого в отдельности, не представляют собой чего-нибудь особенно значительного, поразительного, типического; но все они вместе, в общей психологической спайке, быть может, несколько искусственной, в художественном синтезе дают замечательно выразительную картину, красивую, содержательную, чарующую богатством красок и роскошью узоров, полную глубокого смысла» (168 — 169). Критик отмечает единство настроения, господствующее в пьесе. Этому в немалой степени способствует музыкальный аккомпанемент, умело осуществляемый в постановке МХТ, Такое сопровождение было и в других пьесах. В «Чайке» — мотив Дорна; в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» тоже имеется соответствующая данной пьесе музыка. В «Вишневом саде» аккомпанементом действия является игра Епиходова на гитаре, но в еще большей степени отдаленный звук лопнувшей струны.

Оценивая вместе и пьесу и ее постановку К. С. Станиславским, Волжский подчеркивает гармоничность «Вишневого сада».

607

При этом каждая деталь полна глубокого символизма; значение символов отнюдь не туманно и легко разгадывается зрителем, понимающим, что эти символы необыкновенно расширяют границы содержания пьесы. Как и А. Белый, Волжский отмечает, что под поверхностью пьесы раскрываются тончайшие нюансы, но у него речь идет не о символизме, а о реальном смысле пьесы: «...открываются все новые и новые психологические слои» (169 — 170).

О том, насколько изменилось с течением времени отношение к искусству Чехова-драматурга, можно судить по тираде Волжского, полной восхищения: «Изящная, художественная простота творческой работы Чехова отличается замечательной строгостью в соблюдении гармонии формы и содержания, какой-то особенно деликатной сдержанностью, особенным целомудрием. Все это изобличает в Чехове истинного художника, прекрасно владеющего формой, умеющего передавать мысли и чувства в образах с огромной силой, без видимых усилий, тонко и почти неуловимо умеющего овладеть вниманием читателя без всякого напряжения. Обаяние идеала сказывается здесь тонко, едва уловимо, и тем не менее сильно, значительно; художник дает почувствовать его осторожно, с трогательной воздержанностью, с истинно художественным тактом» (170).

Тон Волжского совершенно апологетический. Он принимает Чехова целиком, без оговорок и какой бы то ни было критики. Интересуясь более нравственно-философской стороной творчества писателя, Волжский, как мы видели, воспевает Чехова, но почти не анализирует его произведений с художественной точки зрения.

М. ГЕРШЕНЗОН

У М. Гершензона мы находим преимущественно стремление понять своеобразие искусства Чехова, без навязывания писателю своего мировоззрения, как это заметно у Волжского.

М. Гершензон ни в малой степени не подравнивает Чехова к символизму. Он видит в нем реалиста и судит о его драматургии в соответствии с общими принципами реализма. По определению критика, Чехов как писатель «обладает необыкновенной способностью схватывать и воспроизводить не только все детали внешней обстановки, наружность человека, вид местности и пр., но и чрезвычайно тонкой психологической наблюдательностью в том смысле, в каком последняя понимается в общежитии» (161)1. Но критик оговаривает, что в глубинные душевные процессы взгляд писателя не проникает; «Чехов — великий мастер *внешней* психологической наблюдательности, в этом его сила и слабость» (162). Развивая эту мысль, Гершензон пишет:

1 «Научное слово», 1904, кн. 3.

608

«Именно эта изощренность глаза для всего внешне-психологического придает его фигурам их видимую яркость, и именно это неумение вскрывать глубину души делает все его фигуры на некотором отдалении столь однообразными, потому что наружные проявления человеческой психики, при всем их поражающем разнообразии, в сущности, различаются мало, микроскопическими деталями, истинное же, неповторяющееся своеобразие человека обнаруживается лишь взору, проникающему вглубь» (162 — 163).

Критику представляется, что впечатление уныния и скуки, вызываемое произведениями Чехова, тоже в какой-то мере «есть результат его способа видеть: врожденная способность улавливать внешние проявления души, в течение многих лет односторонней практики, должна была приобрести в нем исключительный характер, а проявления эти по существу столь однообразны, что человеку, непрестанно изучавшему их и только их, не могло не сделаться скучно» (163).

Указав границы и характер литературного дарования писателя, Гершензон, однако, считает безусловным, что «Чехов — истинный художник, следовательно, он всегда и перед всяким судом останется прав» (164).

Метод Чехова критик определяет, как «внешне-психологический реализм» (164). Внимание Чехова обращено главным образом на форму психических проявлений, а не на их содержание. [...] Чехову всегда оставались чужды высшие задачи художественного творчества — анализ коренных антиномий человеческого духа и философский синтез действительности; но он достиг несравненного, почти ювелирного искусства в живописании словами всего видимого, от картин природы до тончайших внешних признаков настроения человека» (там же).

«Преобладающий интерес г. Чехова — интерес живописца; бессознательно его больше всего на свете занимают линии, контуры, игра света и тени в человеческой жизни, поскольку последняя доступна внешнему наблюдению» (164). Гершензон считает праздным спор, был ли у Чехова сознательный идеал. По его мнению, «сознательные элементы в мировоззрении художника вообще имеют небольшую цену, и роль их в его творчестве — чаще отрицательная, чем положительная; несравненно большее значение имеет та инстинктивная тоска по гармонии, по красоте и справедливости, которая живет в душе каждого человека, но только в великих художниках принимает форму стройного, лучезарного идеала, неотразимо влекущего к себе своей внутренней красотой» (164).

Дар тонкой психологической живописи — важнейшая черта Чехова, в котором критик видит человека мягкой, недеятельной натуры. Поэтому деятелей и борцов Чехов не любит и редко изображает. По мнению Гершензона, «тип человека, наиболее милый ему, — тип хорошего лишнего человека вроде дяди Вани

609

или младшей и старшей из «Трех сестер». Он не рисует и бурных чувств, хотя бы пассивных, — они разрешаются у него в тихую безнадежную грусть. Эта мягкость натуры в соединении с тем обесцвечивающим и нивелирующим взглядом на жизнь [...] и придает произведениям г. Чехова их нежную акварельную окраску, этот чарующий элегический тон, сближающий его с Левитаном. Он инстинктивно избегает всего резкого, в последнее время даже в фабуле своих произведений, так что порою даже предпочитает погрешить против жизненной правды, лишь бы обойти резкий поворот. Какую опасность представляет в этом отношении художественная манера г. Чехова, показывает его последнее произведение — «Вишневый сад» (165).

Согласившись с мнением Айхенвальда, что «Вишневый сад» — «пьеса-элегия», Гершензон, однако, не разделяет элегического настроения самого критика. Он согласен: «Единство настроения — этой чарующей и щемящей сердце грусти — выдержано в пьесе удивительно: один гармоничный аккорд, одна тихая жалоба. Но именно эта невозмутимая гармония заставляет насторожиться: в жизни мы ее не видим — откуда же она взялась в пьесе? Присмотримся ближе: эта мягкость и единство несомненно достигнуты искусственными средствами. Они достигнуты, прежде всего, нарочитым подбором частей, из которых каждая сама по себе более или менее правдоподобна, но которые все вместе, в таком сочетании, едва ли могут встретиться в жизни» (166). Как и А. Белый, М. Гершензон считает, что общая картина сильно стилизована в целях достижения единства тона — мягкой, поэтической грусти. Обращаясь к персонажам, критик находит «множество мелких черточек, умышленно или бессознательно внесенных в них автором ради той же цели. Способы, применяемые им здесь, чрезвычайно тонки: каждая линия закругляется едва заметно, чуть-чуть, так что сразу и не заметишь уклонения, а в целом достигается желаемое» (166 — 167). Таких крошечных закруглений в пьесе видимо-невидимо. Но наиболее любопытен в этом отношении Лопахин, «закругленный» уже до полного неправдоподобия. Двойственность Лопахина резко бьет в глаза, в нем два человека, между которыми нет никакой связи: «...один — акула, сын крепостного, богатый мужик, опьяненный своим счастьем, кричащий: «Играй музыка», другой — хороший, чувствительный и слабый, истинно чеховский интеллигент, обращающийся к поневоле обездоленной им Раневской со скорбным укором: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Разве тут есть хоть тень правдоподобия?» (167 — 168).

Лопахин, однако, представляется критику исключением в пьесе, как и сильно шаржированная фигур а Епиходова. «Остальные же действующие лица, события и вещи стилизованы несравненно искуснее, такими тонкими штрихами, которые только en masse1 обнаруживают свою неестественность; да они и предназ-

1 В массе (франц.)

610

начены действовать только в массе, своей мелкостью и многочисленностью» (168).

Чехова нельзя упрекнуть в намеренном искажении правды. Он изображает вещи так, как видит их, а видит он «именно с этими ничтожными уклонениями от нормального впечатления», как «человек, насквозь проникнутый цельным болезненным настроением [...] Кто смотрит на вещи так же. как он, сквозь те же цветные стекла, тот увидит в его созданиях неподдельную правду; нам же его правда кажется большой неправдой» (168).

Происходит все это потому, что материал, над которым работает Чехов, легко поддается искажению. «Художественный инвентарь г. Чехова весь состоит из неисчислимых микроскопических вещиц, из несчетных, мельчайших психологических наблюдений; и вот под влиянием его цельного настроения один из этих камешков за другим бессознательно и слегка окрашиваются в неестественный цвет, и так как они мелки, то это его не пугает, он и не замечает этого. Настроение слегка закруглит одну крошечную грань, нечувствительно выгнет одну прямую линию, и по малости грани, по короткости линии изгиб для самого художника остается незаметным. Но когда он из этих слегка окрашенных камешков сложит свою мозаику, из этих слегка изогнутых черточек создаст контур жизни, — тогда неизбежно обнаружится, как неестествен этот цвет и как искажены все очертания. В этой опасности оборотная сторона специализации г. Чехова на внешне-психологической живописи: та самая способность, которая сделала его величайшим мастером психологического реализма, привела его и на путь искажения жизненной правды» (168 — 169). Таков, по мнению критика, не только «Вишневый сад»: то же самое с еще большим основанием приложимо к «Дяде Ване» и к «Трем сестрам».

М. Гершензон осуждает «дурную манеру г. Чехова заставлять действующие лица рассказывать зрителям свои биографии» (169). Но если отбросить это, то «психологическая живопись в «Вишневом саде» еще тоньше, еще совершеннее, чем в предыдущих его драмах. [...] Большей воздушности средств, какими достигается здесь характеристика людей, их настроений, их поступков, — нельзя и вообразить. Эти чарующие узоры сплетены из паутинных нитей, тона подобраны с изумительным искусством, мягкость фона и всех красок положительно действует, как пение сирены» (169).

Статья М. Гершензона полемически заострена против точки зрения Н. Михайловского и его последователей. В частности, это сказывается в том, что он опровергает мнение, будто грустная тональность произведений Чехова социально вредна, ибо уничтожает волю к борьбе. Так могут действовать пьесы Чехова только на тех, кто сам не расположен к активности и предается меланхолии. Над бодрой душой чеховская грусть пройдет бесследно, и причина этого в самой природе чеховского творче-

611

ства. Чехов — настоящий поэт, и его пьесы полны подливной красоты. В этой красоте и заключается «сильнейшее противоядие против отравы его настроения. Поэзия больше, чем что-либо другое в мире, поднимает чувство жизни; даже горе она преображает так волшебно, что под действием ее человек легче несет свое настоящее горе. Произведения же г. Чехова полны чистейшей поэзии. И в «Вишневом саде» тоже много грусти, но еще больше красоты» (169).

А. КУГЕЛЬ

Проблема своеобразия чеховской драматургии с художественной и, можно сказать, более узко — с театральной точки зрения интересует и А. Кугеля. Как мы видели, «Чайка» была им отвергнута с позиций традиционного понимания драматического искусства. С течением времени критику пришлось пересмотреть свою точку зрения. Ему стало ясно, что судить Чехова по канонам драмы XIX века невозможно. Новое отношение А. Р. Куге-ля к драматургии Чехова получило выражение в серии статей «Грусть «Вишневого сада»», посвященной не только последней пьесе писателя, но и характеристике его драматургии в целом. В «Вишневом саде», по мнению Кугеля, больше, чем в других драматургических произведениях, выступает «суть» Чехова,, которую он определяет как прозрачную грусть человека, ничего не ждущего от жизни и с усмешкой глядящего на волнения остальных людей. Над всем витает тень смерти, но люди, в особенности те из них, кто погрубее, не думают об этом и заняты мелочными практическими интересами. Те же, кто обладают более тонкими и чувствительными душами, стараются избегать соприкосновений с действительностью. Такою представляется Кугелю позиция Чехова по отношению к людям и к жизни вообще.

Этому миросозерцанию соответствует и особый художественный метод. Кугель уподобляет чеховское изображение жизни виду с высокого здания на движущуюся парижскую толпу. Сверху видится «сложное движение, несоразмерное, бесцельное, непонятное, как движение муравьев в разрытой куче. Никакой стройности, никакой планомерности» (12, 246)1. Более того, как при виде с птичьего полета, «у Чехова исчезает, так сказать, окраска групп; стираются, словно при взгляде издалека, различия душевных складов; стушевывается социальный тип» (12, 246). Иначе говоря, Кугель уподобляет искусство Чехова импрессионизму. Бульвар, который он рассматривает сверху, именно тот Бульвар Капуцинов, который запечатлен на полотне Клода Моне. И впечатление расплывчатости всего изображаемого тоже обычно ассоциируется с живописью импрессионизма.

1 «Театр и искусство», 1904. В тексте в скобках указывается номер журнала и страница.

612

Чеховская драма лишена резких контуров, привычных острых конфликтов, столкновений антагонизмов. «С каждым новым произведением Чехов все более и более удаляется от истинной драмы, как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов» (12, 246). С той высоты, на какой находится Чехов, ему не видны подобные драмы. Зато он замечает другое: маленькие странности людей, случайные, как будто неосмысленные подробности. «Когда Соленый со всеми спорит, разыгрывая героя Марлинского, или Вершинин все время мечтает о том, что будет через много лет, или учитель Кулыгин рассказывает анекдоты об инспекторе — они все, несмотря на кажущееся различие их душевной организации, подведены под один общий ранжир. Один и тот же, слегка прищуренный, грустно-иронический взгляд, следит за ними, и с этой точки зрения нет иной между ними разницы, как только та, что каждый смешон своею подробностью, своею характерной отметкою на свой манер» (12, 246).

Таким образом, по определению Кугеля, чеховские образы лишены типичности, их индивидуальность стушевывается, приметными в них оказываются только странности и причуды, отличающие каждого от других.

Все персонажи «Вишневого сада» — лишние люди, «приживалы» у господа бога. Их пассивность особенно бросается в глаза, когда они заговаривают о «деле», о «работе», о том, что «надо дело делать». В такие моменты наиболее ясно становится, что ни к какому делу они не приспособлены. Сам Чехов как художник не обладает даром изображения подлинных людей дел а. Об этом свидетельствует фигура Лопахина, «совершенно безжизненная и непонятная» (12, 246). «...Сколько бы ни убеждал нас Чехов в том, что это якобы представитель новых, бодрых, сознательных, действенных начал жизни, — этому не верится. Этому не верится настолько, насколько верится энергии и жизнеспособности Нила из «Мещан» Горького» (12, 246 — 247). Не подходит в активные герои и Трофимов. «Облезлый, худосочный, недоучившийся, неустроенный, с бородою, растущей, как перья, Трофимов воплощает встревоженную, гипертрофированную нервозность и чуткость обреченного человека, отравленного мыслью о неизбежных торгах, когда жизнь пойдет на слом и сруб» (13, 263).

Продажа вишневого сада означает для обитателей поместья конец целой полосы их жизни; более того, это символ отмирания, гибели вообще, которая надвигается на этих людей с роковой неотвратимостью. Кугель прямо называет всё происходящее в пьесе «трагедией судьбы» (13, 264). Соответственно и «речи действующих лиц в пьесах Чехова — в «Вишневом саде» в особенности — приближаются к форме монолога, к метерлинковской «беседе с судьбой» (13, 264). Вся пьеса, по мнению Кугеля, близка к форме типичной метерлинковской драмы: «Они живут,

613

обитатели «Вишневого сада», как в полусне, призрачно, на границе реального и мистического. Хоронят жизнь» (13, 264).

В другой статье Кугель еще острее выразил свое понимание Чехова как писателя-пессимиста. «Вся безотрадность Чехова в том, что мы обречены на жизнь внутри заколоченного наглухо дома, из которого нет выхода и в котором нет света. Через стенку еле-еле пробивается луч света — вот и весь наш кругозор; снаружи доносятся глухие звуки топора — вот все наше познание о мире, лежащем за пределами заколоченного дома. С Фирсом умирает догмат. «Возбужденно» же зовут к новой жизни «недотепы», и от того, что они «недотепы» — крик их надрывный, чахоточный, срывающийся от смеха к рыданию...» (15, 306).

Кугель считал, что импрессионистическая манера Чехова и стиль Художественного театра — явления родственные. «Чехова театр толковал прекрасно. Случайность, разброд, параллелизм чеховских героев, странные, на первый взгляд, нарочитые разговоры, отсутствие видимой целесообразности слов, а иногда и поступков действующих лиц — вся эта бессистемность, весь этот разброд, вся дисгармония жизни, как она рисуется Чехову, получили свое выражение на сцене Художественного театра» (15, 302).

Благодаря яркому воплощению пьес Художественным театром, по мнению Кугеля, «стало ясно — что миросозерцание Чехова — в отсутствии миросозерцания; что случайный сброд людей, живущих в разных плоскостях, лишенных чувства любви и притяжения, не знающих сродства, как начала жизни — есть истинное поэтическое выражение чеховского миропонимания; что бездеятельность героев и неподвижность пьесы — есть точное отражение того фаталистического настроения, при котором самое великое в жизни кажется ничем в сравнении с бесстрастием огромного мирового процесса» (15, 303).

Своеобразный творческий метод Чехова сформировался не сразу. «Иванов», по справедливому замечанию Кугеля, «произведение, написанное в обычных театральных формах» (30, 550). Более того, между формой и содержанием пьесы заметно противоречие — новое содержание Чехов еще вкладывал в устаревшую форму. «Поэзия Чехова витала над «Ивановым», и если Чехов не был угадан во всей своей сокровенной сути, то, конечно, потому, что сценическая форма «Иванова» достаточно шаблонна и местами, вполне очевидно, идет вразрез с сущностью чеховской поэзии» (30, 550). Особенно шаблонным считает Кугель финал этой драмы, причем именно желание подвести действие пьесы к «развязке, как она искони понимается в театре» (30, 550 — 551), и привело к тому, что, начав в новом духе, драматург затем все больше подчинялся театральному шаблону. «...Холодная, напрокат взятая форма стесняла и давила художественное созерцание Чехова» (30, 551).

614

В «Чайке» Кугель видит переходную ступень к театру «новых форм». Если в «Иванове» художественная сущность Чехова была подавлена старыми формами, то «в «Чайке» искание новых форм поглотило содержание, и из-за страстно желаемых «новых форм», в сущности, Чехов не досмотрел, как банальна история «Чайки» и как мало поэтической гармонии между подстреленной Чайкой — Заречной — и всем окружающим, и какой тут недостаток художественного миросозерцания...» (30, 551).

Нетрудно увидеть, что Кугель как бы пытается оправдать свое первоначальное неприятие «Чайки». Он остается при том же взгляде, который высказал раньше, но по-новому мотивирует недостатки, которые видит в пьесе.

Только в «Дяде Ване» достигает Чехов гармонии нового содержания с новой драматургической формой. «Дядя Ваня», как признается Кугель, его самая любимая пьеса Чехова. Она полна «тихого поэтического очарования, и внутри и во вне» (30, 551). В чем же состоит сущность художественного метода драматурга в этой пьесе, которая «никогда не умрет в истории русского театра?» (30, 551). «Чехов нашел в «Дяде Ване» самого себя. Театр неподвижности, потому что сама жизнь здесь неподвижна, театр будней, потому что жизнь здесь буднична; и в то же время театр, представляющий, как истинно художественное создание, замкнутый в самом себе круг страданий» (30, 551). Правда, приезд профессора с женой несколько нарушает застойную жизнь, возникает некоторое движение, но затем все уезжают, и возобновляется прежняя неподвижная жизнь. Слова Сони «Мы отдохнем» имеют символическое значение: «...вы чувствуете, что это уже относится не к жизни, но к блаженству небытия, к прекрасной Нирване, спускающейся с неба таинственным покрывалом. И символ здесь выражен робко, с истинно художественною скромностью, не навязчиво. И общественная мораль высказана застенчиво, мимоходом, стыдливо» (30, 551). Идея пьесы, как считает Кугель, выражена в монологе Астрова о лесе. «Вырубили леса, покончили с природой, а не создали на это место никакого производства. Так и борьба за существование разрушила все прежние основы жизни, новых же не выработали. А между тем на вырубленной и обесчещенной лесной просеке, лишенной патриархального приволья, прежней фауны и флоры, особенно «нужны новые формы, новые формы»...» (30, 551).

«Дядя Ваня» для Кугеля наиболее совершенная из пьес Чехова. В ней «все превосходно, все гармонично, строго и прекрасно. Форма вылилась из содержания в таинственной прелести бессознательного процесса. Пьеса волнует и трогает, дает неизъяснимое блаженство художественного созерцания» (30, 551).

«Три сестры» — пьеса, особенно полно воплощающая принципы новой драмы. Основу ее художественного метода составляет то, что «жизнь наблюдается и изображается не в моменты

615

наибольшего *внешнего,* но в минуты наибольшего *внутреннего* напряжения» (33, 598). Аристотелевская теория драмы предписывала выявление созревшего события. Теория новой драмы, сформулированная Метерлинком, «стремится представить невыявленную, но хранимую про себя, готовую драму «настроения» (33, 598). У наиболее крайних представителей новой драмы высшее напряжение драматизма состоит «в неразрешенном, но вполне созревшем настроении» (33, 598).

«Три сестры» написаны в соответствии с принципами новой драмы. История трех сестер тянется, а не развивается. «Начните рассказывать их историю с какого хотите конца, с какого угодно момента, она словно будет та же. Переставьте первый акт на место второго, второй — на место первого, это не изменит дела. Когда снимал Федотик свою фотографию, годом ли раньше или позже Андрей принимал бумаги от глухого сторожа, и какая цифра стояла в конце летоисчисления в то время, как праздновались именины, — это безразлично. В любой вечер может придти Вершинин и затянуть свой мечтательный разговор, и каждый вечер жена его может отравиться» (33, 599).

Кугель согласен с теми, кто считает, что «Три сестры» не драма: «...это совсем не пьеса, с точки зрения динамической драмы» (33, 599). В ровно текущей действительности нет ни завязки, ни развязки, ибо нет и событий драматического характера. Так и в новой драме. Отсутствие в ней динамики делает естественным отсутствие этих привычных компонентов традиционной драмы. «Три сестры» — «драма бесцветного и ничтожного существования. Она не имеет завязки, как нет начала жизни. Она не имеет конца, как нет конца времени. Она — бесконечность, бездонный ужас, или, если угодно, бездонное безразличие» (33, 599).

В полном соответствии с таким строем драмы находятся и характеры, отличающиеся полной пассивностью. «Они почти не вмешиваются в дела друг друга. Они не объединены, как принято в драматической поэзии, единством интриги. Им нечего друг у друга оспаривать, и им не для чего друг друга поддерживать» (33, 599).

В динамической старой драме большую роль играл прием «узнавания». В греческой трагедии «узнавание» совершалось посредством вестников, сообщавших о новых обстоятельствах, возникавших в действии. В последующие времена «узнавание» достигалось через подглядывание и подслушивание. Чехов в «Иванове» отдал дань этому приему — жена подслушивает объяснение Иванова с Сашей. Новая драма заменяет «узнавание» настроением, «атмосферой, общим тоном, косвенными намеками» (33, 600). В «Трех сестрах» эта особенность новой драмы выявлена в полной мере. «Положение Андрея в семье «Трех сестер» и без его прямого покаяния довольно ясно. И Маше незачем объясняться с Вершининым, да они и не объясняются. Их

616

отношения «даны» помимо их прямых речей. И Кулыгин не поясняет никаким диалогом своей роли, но и без того она нами ясно понимается» (33, 600).

Наконец, и диалог отражает характер этой драмы неподвижности. «Подобно диалогу Андрея и глухого сторожа, они (персонажи. — *А. А.)* не столько передают друг другу свои желания, стараясь взаимно повлиять, сколько вслух размышляют сами с собою. И как глухой Ферапонт, каждый, не слушая собеседника, тянет нить собственных размышлений» (33, 599 — 600).

Все эти приемы драматургии Чехова — не дань некой условной театральности, а прямое отражение жизненных условий нового времени. Чехов часто прибегает к тонким намекам, которые вполне натуральны. «Быть может, самое важное в нашей жизни выражается в молчании, в косвенных речах и полунамеках. Редко кто прямо выкладывает, и, во всяком случае, это «выкладывание» еще реже выражает собою что-нибудь совершенно новое в отношениях людей. Отношения людей, совместно или близко живущих, «даны», а не слагаются внезапно, на глазах у зрителей. И мысль изреченная — есть уже ложь» (33, 600).

К. АРАБАЖИН

После смерти Чехова появляются работы, стремящиеся дать обобщенную характеристику творчества Чехова, насколько возможно без литературных пристрастий и, во всяком случае, без предрассудков, мешавших в свое время оценить по достоинству драматургию Чехова, так же как и его рассказы.

Для К. И. Арабажина драматургия Чехова имеет значение не только национальное, но и мировое. Отмечая «громадные заслуги Чехова», он назвал его «гениальным преобразователем сцены. Он создал драму, которой отверг все теории драматического искусства, он вернул театру его прежнее значение, объединив зрительный зал и сцену единством настроений» (95)1.

Критик ставит Чехова в один ряд с Софоклом, Шекспиром и Метерлинком, называемыми им мировыми драматургами. Особенно существенным представляется ему вклад Чехова в развитие трагедии: «Он понял, в каких формах должно проявляться *трагическое* на современной сцене и в чем его истинная сущность» (95). Поэтому писателю пришлось сломать старое понимание трагического и создать свою концепцию, ибо для искусства нет и не может быть вечных форм; старые эстетические теории, пригодные в свое время, не всегда совместимы с новыми художественными стремлениями, возникающими под влиянием процессов, происходящих в жизни. Эта предпосылка Арабажи-

1 *К. И. Арабажин.* Этюды о русских писателях. СПб. (1912). Цит. по этому изданию, но впервые этюд «Чехов как драматург» был напечатан в кн.: *К. Арабажин.* Публичные лекции о русских писателях. СПб., 1909.

617

на чрезвычайно важна. Она выгодно отличает его позицию от догматиков, стремившихся оценить драматургию Чехова при помощи критериев прошлых времен и посредством других эстетических систем.

Установлению того нового, что внес Чехов, Арабажин предпосылает краткий обзор теорий трагического. Идея трагического — пишет он, — присуща всем временам, но основы трагизма меняются в зависимости от условий жизни. Из этих условий едва ли не важнейшее, по мнению Арабажина, состояние человеческой личности. «Вся красота новой трагедии именно в гибели сильных духом и волею незаурядных людей» (100), — пишет Арабажин, имея в виду прежде всего трагедии Шекспира и Шиллера. «Характер, воля, цель и действие неизбежно необходимы в трагедии...» (там же).

Однако с тех пор в обществе произошли важные перемены, с большой силой сказавшиеся на человеческой личности. «Тиски жизни, культуры стерли яркие и выпуклые черты характера. Режим — казарменно-бюрократический и торговопромышленный — все сгладил, обшлифовал, дисциплинировал. Ярким проявлениям человеческой личности теперь нет места. Буря, клокочущая в груди, должна быть подавлена, должна умереть внутри человека, разрушая его самого. Отсюда слабоволие, угнетенность духа, болезненность и нервность «нашего» века. Все стали в одну шеренгу, посерели, выдохлись, внешне облагообразились, приняли одну униформу, под которой незаметно ни. характера, ни темперамента» (101).

Нивелировка личности в условиях бездушной государственности и буржуазного практицизма — такова причина того, что величественный трагизм прошлого уже не может иметь места в жизни. «Герой шекспировской трагедии умер в наших сердцах и не скоро воскреснет вновь. Вместе с ним умерла и старая трагедия, с ее трагизмом могучей личности, погибающей в борьбе с собственными страстями и требованиями долга или велениями принципа» (102).

Но если исчезли из жизни предпосылки, делавшие возможной трагедию шекспировского или шиллеровского типа, то можно ли считать, что трагизма вообще уже нет? Новая драма создала свою разновидность трагического. Арабажин находит формулировку этого нового принципа в пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Героиня пьесы Ирена, выражая полное пессимизма воззрение, утверждает: «Вся эта жизнь устлана мертвецами — сама она лежит на смертном одре». Последние слова Ирены критик считает воплощением сущности современного трагизма. «Сама жизнь, лежащая в саване, на смертном одре — *вот новый герой современной трагедии»* (103). Далее Арабажин развивает и поясняет предлагаемый им принцип трагического, связывая его с атмосферой безвременья. «Не отдельные лица, не Иванов, не Петров — вся жизнь, целая группа жи-

618

вых лиц обречены на гибель, на медленное умирание; сама жизнь видит уже свой могильный саван. И иначе не могло быть. Люди убили свои желания, свою любовь, придавили свою природу требованиями долга, порядка, труда, дисциплины, ложных идей, они сами убили себя, сами надели на себя могильный саван. Серая, бесцветная, безвкусная жизнь, безрадостная и бесцельная, задыхающаяся в тисках, под гнетом непреодолимых и часто неуловимых, невидимых и неосязаемых условий духовного и материального рабства, — вот кто обречен на трагический конец, вот кто задыхается, стонет, томится и грезит о воскресении из мертвых, о Москве, о лучшей жизни через двести лет, о новом вишневом саде... в то время, когда старый гибнет под ударами топора, и смерть подтачивает существование медленно, но неизбежно, как болезнь, как ржа, точащая железо, как пыль, засыпающая нежные цветы...» (103).

Арабажин определяет сущность трагического у Чехова не только в свете жизненных условий 80-х и 90-х годов, то есть эпохи безвременья в собственном смысле. Его понимание трагического учитывает как опыт революции 1905 года, так и реакции, последовавшей за ней. Мотив беспросветности, по-видимому, подсказан критику гнетущей атмосферой, наступившей после поражения революции 1905 года.

Вместе с тем для концепции Арабажина характерна и несомненная широта драматургического (и общественного) опыта, на котором она основывается. Так, привлекая для характеристики современного трагизма драму Гауптмана «Ткачи», Арабажин отмечает, что тяжкая жизнь рабочих приводит к возникновению протеста и действенного сопротивления угнетателям. Имея в виду Гауптмана, Арабажин пишет, что «европейски воспитанный ум не может не указать этого просвета. Будущее все же впереди. Его завоюют себе рабочие собственными руками. Тысячелетняя культура не может упереться в тупик, отказаться от социального творчества и признать свое бессилие» (104).

К. Арабажин вводит в понятие трагического вопрос о судьбах разных классов современного общества. Он пишет о трагизме пролетариата, о трагизме деклассированной среды, изображенной М. Горьким в «На дне», и о трагизме русской интеллигенции, а также деградирующей поместной среды.

Трагедии, создававшиеся в прошлом, освещали жизнь человечества, изображая судьбы отдельных выдающихся личностей. Возникает новая, трагедия, и это уже не только трагедия отдельных индивидуумов. «Трагизм положения ткачей, — пишет Арабажин, — мы должны признать новым видом трагического, который мы позволяем себе назвать *трагизмом умирающей жизни»* (104). Мысль критика выражена здесь не вполне четко. Речь, по-видимому, идет не о гибели и умирании рабочего класса, а об отмирании строя жизни, основанного на угнетении ра-

619

бочих. Но, вместе с тем, трагедия заключается и в поражении восставших пролетариев.

В «Ткачах», как и в «На дне» М. Горького, люди не хотя! мириться с жизнью, обрекающей их на смерть. Герои пьесы Горького протестуют против существующего «порядка». «Вся пьеса М. Горького — крик возмущения, призыв на помощь этим несчастным, гибнущим не только от своей неприспособленности к жизни, но и вследствие черствости общества» (105). Босяки Горького — не герои в подлинном смысле слова. «Но они все же люди, они страдают, в них еще не угас человек, и жутко и тяжело становится от безучастия к их судьбе, последствием которого должна быть неизбежная гибель. В этой неизбежности гибели, на которую обречена целая группа людей, глубокий трагизм пьесы» (105).

Трагедия нового типа отличается тем, что она изображает судьбу не единиц, а больших групп людей. Это видно уже в пьесе Гауптмана: «...глядя на картину страдания и гибели ткачей, совсем забываешь об отдельных действующих лицах, забываешь актеров, — словно страдает, стонет, говорит, проклинает вся группа лиц на сцене, как одно лицо; отдельные действующие лица сами по себе никому не нужны и ничего как будто бы не прибавляют к общему впечатлению» (104). В «На дне» «тоже целая группа больных, безвольных людей, озлобленных, страдающих и изломанных победной колесницей современной культуры, сурово и безжалостно давящей побежденных» (104). Наконец, обращаясь к Чехову, Арабажин находит, что и его драмы рисуют *«групповой трагизм,* трагизм медленного умирания — там, где жизнь должна была и могла бы цвести, Чехов изображает нашу бедную русскую провинцию — хороших, добрых, честных русских людей, обреченных на серое существование, тоску и смерть. И картины этой жизни потрясают нас ужасом беспросветности и безысходности» (105 — 106).

Впрочем, групповой трагизм присутствует не во всех драмах Чехова, его еще нет в «Иванове». Объясняется это тем, что действие здесь построено вокруг личности одного героя, притом человека незаурядного. Правда, этот герой является незаурядным скорее в потенции, чем по своим реальным делам. «Когда-то он боролся, как богатырь, и теперь, среди ничтожных людишек провинции, он гордо поднимает свою голову, как дуб, хотя и надломленный бурями, но все еще могучий и величавый» (107). Проявлением незаурядности Иванова, выражением того, что воля его не совсем угасла, Арабажин считает решительный шаг, предпринятый им для расчетов с жизнью, — самоубийство. Иванов жертва среды, жертва одиночества и непонимания.

Как правильно замечает Арабажин, «в связи с героическим характером Иванова и структура пьесы старая» (107). Произведениями нового типа были «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» н «Вишневый сад». Всем им в той или иной степени присущ

620

«групповой трагизм». В словах Нины Заречной «Общая мировая душа — это я... ты... Во мне душа Александра Великого и Цезаря, Шекспира и Наполеона, и последней пьявки...» неясные намеки «на коллективную душу и коллективное страдание» (108). «Дядя Ваня» содержит символическую картину всей провинциальной жизни, в которой нет героев; все персонажи драмы — рядовые люди. «Три сестры», по мнению Арабажина, дает широкую обобщающую картину русской провинциальной жизни, «ее глубочайший трагический смысл достигает необыкновенной выразительности, можно сказать — гениального прозрения» (108).

От напряженного трагизма «Иванова» Чехов постепенно переходит к таким формам трагедии, в которых внешние события все больше уступают место драматизму внутреннему. «Без борьбы, без сопротивления, без ярких событий и катастрофы, как-то незаметно, бесшумно идет этот роковой процесс увядания, получая трагический характер своей безысходностью и ужасным противоречием между тем, чем люди хотели бы быть, *могли* бы быть и чем *стали,* благодаря тяжелым условиям жизни провинции, без света, без свободы, без бодрости духа...» (112).

«Вишневый сад» — кульминация чеховского трагизма, сочетающегося с изумительной лиричностью. Духом увядания охвачены все персонажи пьесы, включая Лопахина, который, по словам Арабажина, «словно заразился от дворян каким-то недомоганием духа; и над его головой веет скорбью и смертью. Этот новый купец, склонный к искусству, поэзии, утерял цельность первобытных стяжателей-хищников, и он разбит русской жизнью, и он неудовлетворен, и ему нет простора, чтобы приложить свои крупные силы к делу, более соответствующему запросам личности, чем одно накопление богатств» (115).

Не вдаваясь в детали, критик замечает, что новизна формы чеховской драмы требовала и новых средств сценического воплощения. Здесь бегло, в одной фразе прорывается арабажинское понимание стиля пьес Чехова, в особенности «Вишневого сада», требующего, по его мнению, символических приемов исполнения и обстановки, лишенной натур алистичности.

Б. ВАРНЕКЕ

Обобщая суждения критики, историк русского театра Б. В. Варнеке прежде всего разделил драматургию Чехова на два периода, настолько несходных по духу, что их можно даже назвать противоположными по своим тенденциям. Первую стадию драматургического творчества писателя образуют его водевили, «напоминающие своей техникой и высотой своего комического подъема «Завтрак у предводителя» Тургенева» (383)1. Вместе

1 *Б. В. Варнеке.* История русского театра, ч. 2. Казань, 1910.

621

с тем в них созывается и общность с рассказами Чехова. Как и в этих последних, писатель обнаруживает в своих водевилях «редкое умение на маленьком полотне сосредоточить картину громадных размеров» (383). Завершается первый период драмой «Иванов», в которой «жанрист» соединился с психологом.

«Чайка», открывающая второй период, обнаруживает новизну драматургической техники Чехова, получающей развитие в следующих пьесах. «... В каждой новой пьесе Чехов дает что-нибудь новое в области техники, и каждая его пьеса знаменует новый шаг вперед» (387). Это затрудняет задачу характеристики особенностей драматургии Чехова. Однако некоторые общие черты присущи всем пьесам Чехова. Предложенная Варнеке характеристика чеховской драматургии сводится к следующим моментам.

Варнеке прежде всего отмечает, что пьесы Чехова посвящены не индивидуальным судьбам и не ярким драматическим жизненным происшествиям. «Вместо драмы отдельных личностей, страдающих от своих личных свойств, Чехов рисует драму среды; она мучится от тех условий, которые создались именно от соединения персонажей в группу, в неразрывных силках которой тщетно бьется отдельная личность, не видя себе выхода. Не личные страсти, а взаимные шероховатости в отношениях данного общества составляют ось чеховских пьес» (387).

Определение Варнеке является чисто формальным. Оно верно в той части, которая подчеркивает общность судеб персонажей. Но, сформулированное так, это определение сводит источник конфликта к тому, что персонажи вроде бы сами создают условия, приводящие к драматизму их судьбы. Между тем у подавляющего большинства критиков, каковы бы ни были их позиции, неизменно отмечалась зависимость драматизма в пьесах Чехова от вполне определенных общественных условий, причем на действующих лиц не возлагалась непосредственная ответственность за эти условия.

Не совсем точно и указание на взаимные «шероховатости». Конфликты между персонажами пьес Чехова не всегда очевидны. Но главное даже не в этом, а в том, что возникновение этих «шероховатостей» вызвано не столкновением страстей или интересов, а безысходностью условий жизни.

Вторая характерная черта драматургии Чехова — отсутствие четкой фабулы, действия в узком смысле слова. «Перед нами не драматическое изображение «события», а обыденная страничка жизни без всяких внешних эпизодов и кричащих событий» (388). Это отнюдь не лишает пьесы интереса, только интерес этот в ином, чем то было в пьесах, основанных на разработанной фабуле.

Пьесам Чехова присущ «жанризм» — точное воспроизведение характерных черт провинциального русского быта. Имея в виду бытовой типаж чеховских пьес, Варнеке пишет; «Все это

622

живые портреты современной России, и их бытовая ценность нисколько не уступает наиболее удачным созданиям Островского» (389).

Центральное место в драматургическом методе Чехова занимает техника изображения характеров. «Его (Чехова) манера рисовать своих персонажей нисколько не похожа на то, как действовали драматурги до Чехова, рисовавшие действующих лиц такими шаблонными штрихами, что опытный зритель сразу знал, с кем имеет он дело» (385). В пьесах ходового репертуара повторялись комбинации одних и тех же театральных амплуа, персонажи, в свою очередь, представляли собой комбинации заранее предусмотренных черт, словом, не было подлинной индивидуализации. (Исключение составляла классика) Чехов отбросил эти шаблоны. «К его персонажам нельзя подобрать готовых клише ни в предшествующей русской драме, ни в иностранном репертуаре» (385).

Но это все, так сказать, характеристика того, что отрицалось чеховским методом. Каковы же позитивные стороны его метода? Писатель отказался от деления персонажей на добродетельных и порочных, на злодеев и на жертв. Его герои — «средние люди с средними пороками и средними достоинствами, но попавшие в тягостную и для себя, и для других группировку» (387 — 388).

Чехов изображает настоящих людей, более того, глубокий гуманизм пронизывает его отношение к созданным им героям. В отличие от критиков, считавших, что писатель был в лучшем случае объективен, а в худшем — равнодушен по отношению к своим персонажам, Варнеке находит, что Чехов «сумел найти примиряющие зрителя черты даже в наименее симпатичных образах. Заглянув в глубину души каждого из своих персонажей, Чехов умел двумя-тремя чертами обнаружить и их права на сочувствие, почему у зрителя находится слово оправдания и жалости и для пьяницы Астрова, и для забитого учителя из «Чайки», и для конторщика Епиходова» (388).

Варнеке правильно отмечает, что Чехов очень тонко накладывает краски при обрисовке своих персонажей. Нюансы здесь таковы, что всякое огрубленное понимание может привести к ошибкам в оценке его действующих лиц. «... Установить границу, где Чехов перестает сочувствовать своему персонажу и начинает над ним смеяться, давая место сатире, крайне трудно, почему актерам надо соблюдать особую осторожность при исполнении этих, на первый взгляд, отрицательных типов» (388).

От героев классической драмы чеховских персонажей отличает их пассивность: «...в течение пьесы они обыкновенно только выражают свое угнетенное настроение, жалуются на судьбу, мечтают об отдаленном счастье, стремятся на словах вырваться в туманную даль, какой для трех сестер является Москва, из засасывающей их среды, но ничего не делают, ничего не предпринимают для осуществления этой мечты» (388).

623

Чехов своими пьесами возбуждает сочувствие к страданиям, возбуждает симпатию к неудачникам, рисует людей без предвзятых моральных оценок. «Гуманный, глубоко чувствовавший своею отзывчивой душой всю боль мира, Чехов как бы подтверждает своими пьесами слова Лира: «нет в мире виноватых», и это примиряющее, мягкое и теплое настроение обволакивает все его пьесы, вызывая, может быть, отчасти и этим такой неизменный подъем сочувствия и любви к их автору» (388 — 389).

Характеризуя приемы чеховской обрисовки персонажей, Варнеке отмечает лаконизм драматурга. В «Чайке» Дорн, Полина Андреевна, Шамраев обнаруживают сущность своих характеров в двух-трех фразах. «Автор только намекнул на то, что должна доделать игра актера, тогда как в большинстве пьес до Чехова актерам оставалось только иллюстрировать слова автора, заставлявшего каждого персонажа в своих репликах целиком выкладывать свою душу» (385). Это наблюдение в высшей степени важно для понимания сущности драматургического метода Чехова и особенностей речей его действующих лиц.

Варнеке подходит к Чехову как театровед, и это отличает его характеристику писателя от чисто литературоведческих оценок. Он все время соотносит различные элементы пьес с возможностями их сценического воплощения и показывает, почему некоторые пьесы не могли иметь успеха, пока Чехов не встретил в лице Станиславского конгениального режиссера.

Среди приемов, особенно излюбленных Чеховым, Варнеке отмечает «применение музыкального аккомпанемента там, где мелодия может лучше всяких слов передать господствующее у действующих лиц настроение» (389). Музыка подчеркивает «лирический характер чеховских пьес» (389).

Драматургическая система Чехова крайне сложна, ибо в основе ее лежит стремление уловить жизнь во всем ее богатстве. Поэтому даже самые, казалось бы, простые персонажи Чехова — не просты, не говоря уже о фигурах, обрисованных в полный рост. Такие персонажи столь же трудно разгадать, как живых людей. Одним-двумя словами их не определишь. Это относится не только к действующим лицам, но и к пьесам в целом. Они не поддаются однолинейному толкованию.

Ф. БАТЮШКОВ

Естественным завершением чеховской критики начала XX века были работы Ф. Д. Батюшкова, давшего объективную оценку идейного и художественного значения писателя в свете исторического опыта того времени.

Первым значительным выступлением критика о Чехове был некролог, в котором он определил его как «художника и поэта переходной эпохи» и сформулировал с большой полнотой свою

624

концепцию творчества писателя. Он не считает Чехова равнодушным бытописателем своего времени. Чехов, по его словам, обличал, клеймил, разоблачал, но делал это «мягко, даже любовно по отношению к человеческим свойствам изображаемого лица, которые могли служить противовесом отрицательным чертам типа» (1)1. Но будучи писателем определенного времени, Чехов создал нечто «новое, долговечное не только по мастерству изображения, — ибо в этом отношении, конечно, произведения Чехова переживут века, — но по сущности изображенных характеров, типов, свойств человеческой природы» (1). Творчество писателя и имело, по свидетельству Батюшкова, несомненное общественное значение и представляло собой отнюдь не регистрацию явлений действительности, а тонко выраженное отношение к ней. ...«Чехов куда-то нас вел. За последние годы каждое его новое произведение имело значение литературного события. К нему с жадностью прислушивались...» (1).

Батюшков опровергает мнение тех, кто считал Чехова пессимистом. Не отрицая того, что Чехов изображал многие мрачные стороны жизни, критик считает, однако, что писатель отнюдь не обобщал виденного как чего-то неизменного и рокового. В последних произведениях, считает Батюшков, ясно выражена вера Чехова в конечное торжество лучших начал жизни. Правда, действительность еще не давала оснований для радужного оптимизма, но Чехов, тем не менее, дал понять, что не считает будущее безнадежным. Как художник он, конечно, был ближе всего к знакомой ему действительности своего времени.

Батюшков-литературовед обладал умением видеть творчество писателя как явление развивающееся. Уже в данной статье он намечает группировку произведений Чехова по периодам и затем развивает свою концепцию эволюции его творчества в других работах о Чехове; в большой статье о спектаклях Художественного театра в 1905 году и в главе о Чехове, написанной для «Истории русской литературы» издательства «Мир» (1910). Духовное развитие писателя Батюшков изобразил очень живо и образно: «Чехов представляется нам в нескольких различных обликах: то веселый и беззаботный, обладающий удивительным даром комизма, то сквозь смех внешнего положения вскрывающий нам трагедию жизни, то грустный, тоскующий, сочувственно описывающий усталость и бессилие души, сумерки жизни и хмурые темпераменты, то, наконец, вскрывающий завесу ожидаемого лучшего будущего, так что сумерки его — не вечерние, а предрассветные, и в них мелькают световые блики утренней зари» *(ирл,* 188) 2.

1 «Предсмертный завет Антона П. Чехова». «Мир божий», 1904, кн. 8, отд. 2.

2 «История русской литературы», т. 5. М., «Мир», 1911. Далее в скобках обозначается сокращенно «ирл».

625

Чехов был далеко не безыдейным художником, он считал, что каждое произведение должно заключать в себе важную мысль. «Но мысли Чехова, вытекающие из его художественных образов, стоят как-то в стороне от принятых «идеологий» *(ирл,* 215). В этом отношении Чехов возродил традицию классического искусства Пушкина и Л. Толстого (до периода религиозных исканий), традиции «искусства свободного и самоцельного, чуждого всякой предвзятости, реалистического по форме и по художественной концепции, и не преследующего никакой посторонней искусству цели» *(ирл,* 214)1.

Как художник Чехов умело соединял юмор, сатиру и драматизм положений; ему была присуща объективность, сочетавшаяся с «импрессиональными приемами творчества»; удивительна психологическая глубина его произведений, достигаемая при максимальной экономии художественных средств. По мнению Батюшкова, «Чехов чрезвычайно ясный писатель, упрощавший или отстранявший метафизические построения, чтобы придерживаться только данных опыта и наблюдений. Он в полном смысле слова реалист, и даже некоторый уклон к образному символизму в последних его произведениях не служит для него показателем искания метафизической сущности жизни» *(ирл,* 189).

Специально останавливаясь на драматургии Чехова, Батюшков, имея за собой все предшествующие искания русской критики, уже смело говорит о новаторстве Чехова. Не отрицая того, что на Чехова могли влиять образцы новейшей драмы Запада, как реалистической, так и символистской, он с полным основанием утверждает, что Чехов «совершенно оригинален в содержании — в выборе и обработке сюжетов своих пьес; он создал *свой* театр...» (4)2. Ставшее к тому времени общепринятым положение о Чехове как создателе драмы настроений Батюшков уточняет очень удачно: Чехов «объективен в воспроизведении явлений реальной жизни, оставаясь весьма субъективным в выборе и освещении фактов действительности» (4).

В драматургии Чехова следует различать три группы пьес: водевили, пьесы «в старом стиле» («Иванов», «Леший») и «новую манеру», начинающуюся с «Чайки», (14)3. Из пьес, написанных в традиционной манере, внимание Батюшкова особенно привлек «Иванов». Он мог судить о ней в исторической перспективе, поскольку острота центральной проблемы пьесы в период революции 1905 года утратила актуальность. Ему было понятно, почему старшее поколение критиков, Н. Михайловский и другие, не могло принять пьесу. Вдохновленный общественным подъемом 1905 года, Батюшков смело пишет о том, что атмосфе-

1 В оригинале явная ошибка: «посторонней цели искусства».

2 «Мир божий», 1904, № 8, отд. 2.

3 «Мир божий», 1905, № 7, отд. 2.

626

pa пьесы точно воспроизводит «Те реакционные времена, когда русская общественная жизнь усиленно затиралась, насильственно вгонялась в рамки тупой подчиненности бюрократическому режиму» (17). В таком персонаже, как Лебедев, еще теплится искра человечности, но он подавлен и окружающими условиями и домашней тиранией. «Свободным человеком в пьесе является лишь Иванов, но надломленным, больным, изверившимся в свои силы» (18). Сам Иванов не в состоянии определить причины своего душевного надлома. Как и другие персонажи у Чехова, Иванов считает, что существует некая норма, под которую он не подходит. Но эта норма, означающая, что надо «быть, как все», оказалась слишком тесной.

Рисуя драму Иванова, Чехов, как считает Батюшков, через изображение отрицательных явлений стремится показать, что «человек не должен бояться быть самим собою, как можно полнее и всестороннее, не должен кивать на какие-то нормальные условия, от которых он уклонился, которые не выполнил: он сам создает свою норму» (23). Иванов хотел быть «средней личностью», но не мог, ибо в нем было нечто, выделявшее его над общим уровнем. По мнению Батюшкова, «Иванов» — произведение, выражающее идею различия между личностью и индивидуальностью. «Личность — это элементарные права и свойства человеческой природы, тот минимум требований, который отнюдь не может быть возведен в норму представлений о человеке. Индивидуальность есть личность плюс нечто большее...» (23). Драма Иванова заключается в том, что он тяготился своей исключительностью; он хотел стать «как все», потому что не был достаточно силен, чтобы признать за собой право самому создавать свою «норму». Болезнь его воли и заключается в том, что он не мог ни слиться с серой массой обывательщины, ни порвать с ней со всей решительностью ради утверждения своей индивидуальности.

Переходя к характеристике «новой манеры», то есть собственно чеховского метода в драме, Батюшков считает, что основу ее составляло стремление «дать театр без театральности» *(ирл,* 209). Театр настроений, созданный Чеховым, имеет более интимный характер, чем предшествующая драма, он ближе к зрителю, плотнее соприкасается с каждым. Вместе с тем эта драма глубоко лирична. Драма Чехова натуралистична по приемам письма, но не внешняя среда, а психология персонажей более всего интересует писателя, поэтому в его пьесах наблюдается преобладание «психических моментов над действием, фабулой, событиями» *(ирл,* 209).

Создавая «Чайку», Чехов стремился избежать шаблонных приемов, но при этом потребовал от зрителя необычного накала воображения. Роман между Ниной и Тригориным, соперничество Треплева с Тригориным, вызов на дуэль, покушение на самоубийство — все это происходит за сценой. В пьесе больше

627

рассказывается, чем показывается. «По отношению к событиям Чехов отчасти вернулся к тому, что составляло особенность классической трагедии, — рассказы вместо действия...» *(ирл,* 210). Драма нового времени отказалась от этого, поэтому пьеса Чехова прозвучала слишком резким диссонансом по отношению к современному театру. «Но взамен так называемой «сценичности» в «Чайке» выделяется тонкая характеристика действующих лиц, в самом деле живых людей, причем они беседуют, высказываются, действуют с тою же непринужденностью, как в действительной жизни, и для передачи их взаимоотношений существенны паузы, аксессуары обстановки, пониженный, интимный характер исполнения, без всяких показных эффектов. Только тогда сообщается зрителю и общее настроение автора, грустное раздумье по поводу грустных явлений взаимного непонимания людей, неразделенных чувств и черствого себялюбия одних, жертвами которых являются доверчивые, экспансивные натуры других» *(ирл,* 210 — 211).

«Дядя Ваня» совершеннее по композиции, потому что здесь все происходит на глазах у зрителей. Пьеса построена так, что постепенно нарастает некая гроза, которая потрясает весь жизненный уклад героев, но, как известно, эта буря превращается лишь в сумятицу и заканчивается затишьем. «Пьеса обладает стройностью музыкальной симфонии и наряду с вполне житейски правдоподобными сценами любви, ревности, неудовлетворенной страсти, себялюбивого тщеславия одних и беззаветной преданности других и т. д., разговорами о лесах, о хозяйстве и проч. чувствуется какой-то иносказательный смысл...» *(ирл,* 211).

Переход от «Дяди Вани» к «Трем сестрам» Батюшков определил как движение «от быта к символу»1. Он называет пьесу «лирической поэмой в действии» *(ирл,* 211). Действие здесь играет малую роль, ибо Чехов говорит со зрителем через созданные им образы. «Как пьеса — эта драма безупречна в смысле достижения наибольшей выразительности в словах и поступках действующих лиц, живущих полной жизнью перед зрителями. Никаких подразумеваемых событий, закулисных историй, приемов повествовательной литературы» *(ирл,* 211). Лиризм пьесы выражается в речах персонажей, из которых одни тоскуют о чем-то, другие мечтают. Их устами часто говорит сам автор.

«Вишневый сад» тоже лирическая пьеса, но голос автора здесь не слышен. Пьеса объективнее, и если Чехов «придал образам и сюжету какое-то символическое значение, то должно оно быть отнесено не к его субъективным ощущениям, а к чему-то большему, к России вообще» *(ирл,* 212). Слова Трофимова «Вся Россия наш сад» и трактуются критиком как указа-

1 «Современный мир», 1907, № 5, стр. 59.

628

ние на то, что стране необходима культурная обработка. Батюшков определяет «Вишневый сад» как пьесу «недотепов», то есть людей, страдающих «недоделанностью». Даже Лопахин принадлежит к числу людей, в чем-то недоделанных.

Наконец, особенностью последних двух пьес Чехова является отсутствие традиционных монологов, произносимых персонажами в одиночестве. Но вместо них Чехов вводит монологи при слушателях, так достигается то, что «каждый персонаж у него в значительной степени себя самого рассказывает» *(ирл,* 213). Хотя такие монологи останавливают действие или замедляют его, они зато содействуют возникновению того лиризма, который так характерен для двух последних пьес Чехова.

Рассматривая влияние Чехова на драму, Батюшков отмечает, что первая реакция была уничтожающей для предшествующей драматургии, показалось, что драма Чехова сделала неинтересной прежнюю драму. Но это было временным явлением. Эпигоны Чехова не смогли подняться до высот мастера, а старая драма вновь вступила в свои права. Ожили и Гоголь, и Грибоедов, и Островский, но для возрождения их Чехов сыграл важную роль: он помог освободить постановки пьес классиков от театральной рутины. Недаром именно МХТ после постановок Чехова сумел обновить на сцене и «Горе от ума», и «Ревизора», и пьесы Островского, свежо и жизненно ожившие перед зрителями.

\* \* \*

Драматургия Чехова вводит нас уже в XX век, и поэтому на ней уместно завершить обзор драматургических теорий и критики драмы в России XIX века. Едва ли возможно оспорить тот факт, что за это столетие Россия накопила огромный практический опыт в драматургии, получивший осмысление в критической литературе. Конечно, как мы видели, освоение новаторских произведений всегда наталкивалось на непонимание и сопротивление консервативных кругов как по соображениям художественным, так и по внеэстетическим причинам, что, впрочем, обычно было связано между собой. Но при всем этом, всегда находились современники, оказывавшиеся на том же уровне, что и писатели, и эти передовые в эстетическом отношении критики глубоко определяли сущность новых творческих явлений в драматургии.

В предисловии было сказано, что понимание драмы получало выражение не столько в теоретических трактатах, сколько в текущей критике. Это и видно из изложенного здесь материала. Конечно, я старался выделить в критике те положения, которые имели приципиальный характер, но мне казалось нецелесообразным совершенно отделять теоретические высказывания от

629

той конкретной критики пьес, по поводу которых они были высказаны. Поэтому данная книга часто смыкается с историей драматической критики, хотя далеко не покрывает последнюю.

Я кончу тем, с чего начал. Русская мысль внесла значительный вклад в развитие теории драмы. Живая связь критики с театром сделала возможным верное освещение выдающихся явлений русской драмы в плане общественно-нравственном и художественном. Говоря о том, что советская драма опирается на лучшие традиции русской и мировой драмы, до сих пор обычно имели в виду преимущественно непосредственно творческий опыт классиков и наиболее известные их высказывания по литературе и драматургии. К этому добавляли суждения великих критиков — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Я надеюсь, мне удалось расширить этот круг.

В традицию, на которую мы опираемся как в художественной практике, так и в критическом осмыслении драматургии, входит и богатое наследие русской критической мысли, включающее умные и верные суждения не одних названных только что критиков-гигантов, но и менее известных деятелей русской культуры, тоже внесших посильные вклады в развитие теории драмы. И дело не только в одних правильных суждениях, истинность которых была подтверждена историей, но и в той живой атмосфере исканий и споров, без которой не могла бы развиваться критическая мысль. Самые дискуссии подчас весьма и весьма поучительны, они раскрывают, как в борьбе мнений рождалась истина.

Критика и теория драматургии, несомненно, ушли вперед по сравнению с тем, что было много десятилетий назад, но справедливость потребует признания нашего большого долга предшественникам. Внимательно вчитываясь в новейшие труды, при соответствующих познаниях, не трудно обнаружить, что многое из того, что написано теперь, было придумано и открыто задолго до нас. Это говорится не в укор, а в похвалу, ибо критика нашего времени не может не опираться на то многое, что сделали наши творчески одаренные, умные и проницательные предшественники, которым мне хотелось воздвигнуть этот скромный памятник.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

История литературы

История русской литературы XIX в. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. I — V. М., 1908 — 1910.

История русской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский дом), т. V — IX. М., 1941 — 1956.

История русской литературы в трех томах. Главный редактор Д. Д. Благой, т. 2 — 3. М. — Л., 1963 — 1964.

*Г. Н. Поспелов.* История русской литературы XIX в. М., 1962.

*А. Н. Соколов.* История русской литературы XIX в., т. 1. М., 1970, изд. 3.

История русской литературы второй половины XIX в. Под ред. Н. Н. Кравцова. М., 1966.

*Г. Поспелов.* Проблемы исторического развития литературы, М., 1972.

Развитие реализма в русской литературе. В трех томах. Т. 1. М., 1972.

История критики

*А. М. Рыбник.* Русская театральная критика XVIII и первой четверти XIX в. Автореферат канд. дисс. М., 1954.

*Н. И. Мардовченко.* Русская критика первой четверти XIX в. М. — Л., 1959.

История русской критики. Институт русской литературы (Пушкинский дом), т. 1 — 2. М. — Л., 1958.

Очерки по истории русской журналистики и критики. Под ред. А. Г. Дементьева, т. 1 — 2. М., 1950 — 1965.

*А. Лаврецкий.* Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963.

*Ю. В. Манн.* Русская философская критика. 1820 — 1830-е годы. М., 1969.

История драмы и театра

*Б. В. Варнеке.* История русского театра, ч. 1. Казань, 1908; ч. 2. Казань, 1910.

Классики русской драмы. Сб. ст. под ред. В. А. Десницкого. Л. — М., 1940.

*С. С. Данилов.* Очерки по истории русского драматического театра. М. — Л., 1948.

*С. С. Данилов.* Русский драматический театр XIX в., т. 1. Первая половина XIX в. Л. — М., 1957.

*Ю. Юзовский.* Традиции русской драмы. Опыт характеристики. Пушкин. Грибоедов. Лермонтов. Гоголь. «Театр», 1958, № 1, стр. 109 — 129.

*Ю. Юзовский.* Традиции русской драмы. Опыт характеристики. Островский. Чехов. «Театр», 1958, № 2, стр. 125 — 136.

*М. Уманская.* Русская историческая драматургия 60-х гг. XIX в. Уч. зап. Саратовского гос. пед ин-та, вып. 35. Вольск, 1958.

*В. Е. Хализев.* Русская драматургия накануне «Иванова» и «Чайки». Научн. докл. высш. школы. Филологич. науки. М., 1959, № 1, стр. 20 — 30.

*Т. М. Родина.* Русское театральное искусство в начале XIX в. М., 1961.

Русские драматурги XVIII — XIX вв. Монографич. очерки. Ред. коллегия: Г. П. Бердников и др., т. 2. Первая половина XIX в. Под ред. Б. С. Мейлаха. Л. — М., 1961; то же, т. 3. Вторая половина XIX в. Под ред. Б. И. Бурсова. Л. — М., 1962. *А. Л. Штейн.* Критический реализм и русская драма XIX в. М., 1962.

*М. С. Кургинян.* Драма. — В кн.: Тео-

1 Источники, указанные в тексте, библиографию не включены.

631

рия литературы. Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры литературы. М., 1964, стр. 317 — 338.

*В. А. Бочкарев.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (.1816 — 1825). Уч. зап. гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева, вып. 56. Куйбышев, 1968.

*Г. М. Фридлендер.* Поэтика русской реалистической драмы в ее историческом движении. — В его кн.: Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX в. Л., 1971.

В. А. Озеров.

*П. О. Потапов.* Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова. Зап. Новорос. ун-та. Ист.-филолог. фак. вып. 2. Одесса, 1915; то же, отд. изд. Одесса, 1915.

Л. *Н. Майков.* Князь Вяземский и Пушкин об Озерове. — В его кн. Пушкин. СПб., 1899, стр. 266 — 283.

*Н. Богословский.* Спор Пушкина с Вяземским об Озерове. — «Красная новь», 1937, № 1, стр. 98 — 104.

А. С. Грибоедов.

*Н. Никсонов.* Творческая история «Горе от ума». М„ 1971, изд. 2.

*Н. Никсонов.* Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934.

*А. В. Луначарский.* Грибоедов. — В его кн.: О театре и драматургии. Избр. статьи. В двух томах, т. 1. М., 1958, стр. 607-625.

Я. *И. Орлов.* Грибоедов. Очерк жизни и творчества. М„ 1954, изд. 2.

С. *Петров.* А. С. Грибоедов. М., 1954, изд. 2.

*В. Г. Березина. О* двух рецензиях «Московского телеграфа» на «Горе от ума» Грибоедова. Уч. зап. Ленингр. ун-та, № 200, вып. 25. Л., 1955.CTp.208 — 211.

*Я. С. Билинкис.* К вопросу о художественном новаторстве А. С. Грибоедова в «Горе от ума». Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 58. Тарту, 1959, стр. 93 — 106.

*В. Асмус,* «Горе от ума» как эстетическая проблема. — «Литературное наследство», т. 47 — 48; то же в его кн.: Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, стр. 412 — 433.

*А. Ревякин.* Жанровые особенности «Горе от ума». — «Русская литература», 1961, № 4, стр. 114 — 127.

*В. Н. Орлов.* Грибоедов. Л., 1967.

*С. А. Фомичев.* Национальное своеобразие «Горе от ума». — «Русская литература», 1969, № 2, стр. 46 — 66.

*Б. Костелянц.* Драматургия «Горя от ума» — «Нева», 1970, № 1, стр. 184 — 191.

*Е. Майлин.* Заметки о «Горе от ума» Грибоедова (опыт прочтения текста комедии). — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1970, т. 29, вып. 1, стр. 48 — 59.

*В. И. Левин.* Грибоедов и Чацкий. Изв. АН СССР, серия лит. и яз., 1970, т. 29, вып. 1, стр. 33 — 47.

*Б. П. Городецкий.* К оценке Пушкиным комедии Грибоедова «Горе от ума». — «Русская литература», 1970, № 3, стр. 21 — 36.

А. С. Пушкин. Его взгляды на Драму.

*Н. К. Козьмин. О* взгляде Пушкина на драму. — В кн.: «Памяти Пушкина», сб. ст. преподавателей и слушателей С.-Петерб. ун-та. СПб., 1900, стр. 179 — 226.

*Г. Чулков.* Пушкин и театр. — «Голос минувшего», 1923, № 3, стр. 57 — 72.

*Г. О. Винокур.* Комментарии к «Борису Годунову». — В кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.,. т. VII. Драматические произведения (др. тома этого изд. не выходили). Л., Изд. АН СССР, 1935, стр. 367 — 505.

*Г. О. Винокур.* «Борис Годунов» Пушкина. — «Литературный современник», 1935, № 6, стр. 200 — 216.

*И. Сергиевский.* Эстетические взгляды Пушкина. — «Лит. критик», 1935, № 4, стр. 30 — 48; то же в его кн.: Избранные статьи. М„ 1957, стр. 218 — 248.

*В. Асмус.* Эстетика Пушкина. — «Знамя», 1937, № 2, стр. 220 — 253.

*И. Альтман.* Пушкин и драма. — «Лит. критик», 1937, № 4, стр. 85 — 100.

*Ю. Спасский.* Пушкин и Шекспир. — Изв. АН СССР, отд. лит. и яз., 1937, № 2 — 3, стр. 413 — 430.

*Д. Якубович.* Драматургический путь Пушкина. — «Пушкин и театр». Л„ 1937, стр. 37 — 58.

*А. Л. Слонимский.* Мастерство Пушкина. М., 1938, стр. 457 — 498.

*Н. Н. Арденс.* Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939.

*М. Б. Загорский.* Пушкин и театр. М — Л., 1940.

*Д. Бернштейн.* «Борис Годунов» и русская драматургия в эпоху декабриз-

632

ма. — В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М. — Л., 1941, стр. 217 — 261.

*Б. Томашевский.* Пушкин и народность. — В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М. — Л., 1941, стр. 67 — 100; то же в его кн.: Пушкин, кн. 2. Материалы к монографии (1824 — 1837). М. — Л., 1961, стр. 106 — 153; *его же.* Историзм Пушкина. — Уч. зап. Ле-нингр. ун-та, № 173, вып. 20. Л.,

1954. стр. 41 — 85; то же в его кн.: Пушкин, кн. 2. Материалы к монографии (1824 — 1837). М. — Л., 1961, стр. 154 — 199.

*К. Дрягин.* Борьба Пушкина за реалистическую эстетику. — В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941, стр. 471 — 491.

С. *Бонди.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. — там же, стр. 365 — 436.

*Д. Бернштейн.* Принципы изображения характеров в трагедии Пушкина «Борис Годунов» — «Литература в школе», 1947, № 1, стр. 22 — 23.

*К. Ломунов.* Драматургия Пушкина. — «Театр», 1949, № 6, стр. 54 — 65.

*Б. П. Городецкий.* Драматургия Пушкина. М., 1953.

*Д. Д. Благой.* Творческий путь Пушкина. 1813-1826, М. — Л., 1953, изд. 2; *его же.* Творческий путь Пушкина. 1826 — 1830. М., 1967.

*Н. Литвиненко.* Взгляды Пушкина на драму и театр. — В сб. Пушкин и театр. М., 1953, стр. 42 — 93.

*Д. Благой.* Мастерство Пушкина. М.,

1955. стр. 116 — 142.

*Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 5 — 128, 298 — 325.

*В. Асмус.* Пушкин и теория реализма. — «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 89 — 101; то же в его кн.: Вопросы теории и истории эстетики. М, 1968, стр. 339 — 358.

*Б. С. Мейлах.* Пушкин и его эпоха. М., 1958, стр. 297 — 301.

*Б. С. Мейлах.* Незавершенная литературно-эстетическая декларация Пушкина 30-х годов. — В сб.: Вопросы изучения русской литературы XI — XX веков. М. — Л., 1958, стр. 88 — 97. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. Сб. ст. под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М. — Л., 1966.

*Н. Г. Литвиненко.* Формирование взглядов Пушкина на драму. Автореферат канд. дисс. М., 1969.

*Б. Г. Реизов.* Пушкин. Тацит и «Борис Годунов». — «Русская литература», 1969, № 4, стр. 75 — 88. То же в его кн.: Из истории европейской литературы. М., 1970, стр. 66 — 82.

*Б. П. Городецкий.* Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л., 1969.

О. *Фельдман.* Судьба драматургии Пушкина. Автореферат канд. дисс. М., 1970.

*Л. Н. Лузянина.* «История государства российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов». (К проблеме характера летописца). — «Русская литература»,

1971. № 1, стр. 45 — 57. *Н. Филиппова.* Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972.

Н. А. Полевой

*Н. К. Козьмин.* Очерки по истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903.

*В. Орлов.* Полевой — литератор 30-х годов. — В кн.: Н. Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х годов. Л., 1934, стр. 11 — 76; *его же.* Николай Полевой и его «Московский телеграф». — В кн. *Вл. Орлов.* Пути и судьбы. М. — Л., 1971, изд. 2.

*В. Е. Евгеньев-Максимов, В. Г. Березина.* Н. А. Полевой. Очерк жизни и деятельности. Иркутск, 1947.

*В. Г. Березина.* Н. А. Полевой в «Московском телеграфе». — Уч. зап. Ленингр. ун-та, 1954, № 173, вып. 20, стр. 84 — 142.

*А. Г. Гукасова.* Из истории литературно-журнальной борьбы второй половины 20-х годов XIX в. — Уч. зап. Моск. Гос. пед. ин-та им. Ленина, вып. 7. М., 1957, стр. 3 — 34.

Н. И. Надеждин.

*Н. К. Козьмин.* Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804 — 1836. СПб., 1912.

*И. 3. Дергачев.* Очерк эстетики Н. И. Надеждина. Уч. зап. Ульяновского пед. ин-та, 1956, вып. 8, стр. 431 — 447.

*Е. П. Жегалкина.* Надеждин — критик Пушкина. Уч. зап. Моск. обл.

633

пед. ин-та им. Н. К. Крупской, 1958, т. LXVI, вып. 4, стр. 79 — 101. *Ю. Манн.* Факультеты Надеждина. — В кн.: Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, стр. 3 — 44.

П. А. Вяземский.

*Н. Кульман.* Князь П. А. Вяземский как критик. — Изв. отд. яз. и словесн., 1904, т. IX, № 1, стр. 273 — 335.

*Н. Кутанов.* Декабрист без декабря. — В кн.: Декабристы и их время, т. 11. Л., 1932, стр. 201 — 291.

*М. И. Гиллельсон.* П. А. Вяземский — литературный критик. М., 1970.

Н. В. Гоголь. Его взгляды на драму.

*А. К. Бороздим.* Развитие взглядов Гоголя на творчество. СПб., 1902; то же в его кн.: Литературные характеристики, XIX в., т. 1. СПб., 1911.

*А. Н. Кремлев.* Драматические произведения Гоголя и взгляды его на значение театра. — «Образование», 1909, № 4, стр. 42 — 59.

*Б.* *В. Варнеке.* Гоголь и театр. — «Русский филологический вестник», 1909, № 2, стр. 307 — 336.

*М. Клеман.* Гоголь о художественном творчестве. — «Литературная учеба», 1934, № 4, стр. 48 — 61.

*В. Гиппиус.* Литературные взгляды Гоголя. — «Литературная учеба», 1936, № 11, стр. 52 — 73.

С. *С. Данилов.* Гоголь и театр. Л., 1952, изд. 2.

*А. Аникст.* Гоголь о реализме в драме. — «Театр», 1952, № 3, стр. 41 — 52.

О. *Г. Мельниченко.* Гоголь как литературный критик. — Уч. зап. Вологодск. пед. ин-та, 1953, т. 12, стр. 3-100.

*А. Г. Гукасова.* Комедия «Ревизор». (Проблема типического в свете комедийного конфликта). — В кн.: Гоголь в школе. Сб. ст. М., 1954, стр. 280 — 321.

*Э. Э. Найдич.* К вопросу о литературных взглядах Гоголя. («Учебная книга словесности для русского юношества»). — В кн.: Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954, стр. 100 — 123.

*Г. Н. Поспелов.* Смех Гоголя (в связи с его теорией комического). — В кн.: Н. В. Гоголь. Сб, ст. М., 1954, стр. 103 — 137.

*А.* *Л. Слонимский.* Мастерство Гоголя. — В кн.: Гоголь в школе. Сб. ст. М., 1954, стр. 472 — 505.

*М. Храпченко.* Творчество Гоголя. М., 1959, изд. 3, стр. 251 — 340.

*Н. Степанов.* Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1959, изд. 2.

*Е. Покусаев.* Гоголь об «истинно общественной комедии». «Русская литература», 1959, № 2, стр. 31 — 44.

*В. Шкловский.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, стр. 397 — 418.

*Н. П. Изергина.* Теория жанра сатирической комедии в эстетике Гоголя. — В кн.: О литературном мастерстве. Сб. ст. Киров, 1960, стр. 143 — 185.

*Н. Л. Степанов.* Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964, 311 — 379.

*Ю. В. Манн.* Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966.

*Э. Л. Войтоловская.* Комедия Н. В, Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971.

*С. Машинский.* Художественный мир Гоголя. М., 1972, стр. 214 — 268.

В. Г. Белинский.

*Д. Н. Овсянико-Куликовский.* «Горе от ума» в критике Белинского. — В его кн.: История русской интеллигенции, ч. 1. М., 1906, стр. 61 — 83.

*А. Лаврецкий.* Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941.

*П. И. Лебедев-Полянский.* В. Г. Белинский. Литературно-критическая деятельность. М. — Л., 1945.

*Н. Л. Бродский.* В. Г. Белинский (социально-политические, философские и литературно-критические взгляды). М„ 1946.

*Н. Л, Степанов.* Белинский о народности литературы. М., 1948.

*Б. Островский.* Белинский — театральный критик, вступ. статья в сб.: Белинский о драме и театре. М. — Л., 1948, стр. 5 — 14.

*М.* *Загорский.* Белинский и театральная критика его эпохи. — Там же, стр. 467 — 485.

Л. *Верков.* Белинский и классицизм. — В сб. «Литературное наследство». М., 1948, т. 55, стр. 151 — 176.

*Б. Мейлах.* Белинский о Пушкине. — Там же, стр. 177 — 184.

Л. *Гинзбург.* Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. — Там

634

же, стр. 185 — 202.

*Н. Мордовченко.* Белинский в борьбе за натуральную школу. — Там же, стр. 203 — 258.

*Г. фридлендер.* Белинский как теоретик литературы. — Там же, стр. 259 — 290.

*А, Лаврецкий.* Историко-литературная концепция Белинского, ее предшественники, последователи и критики. — В сб. Белинский — историк и теоретик литературы. Отв. ред. Н. Л. Бродский. М. — Л., 1949, стр. 41 — 100.

*А. Цейтлин.* Белинский — мастер русской литературной критики. — Там же, стр. 101 — 170.

*М. Кургинян.* Понятие трагического у Белинского. — Там же, стр. 210 — 232.

*Д. Благой.* Белинский и Пушкин. — Там же, стр. 235 — 271.

*Н. Мордовченко.* Белинский и русская литература его времени. М. — Л., 1950.

*Н. А. Кастелин.* Белинский — театральный критик. М., 1950.

*Б. И. Бурсов.* Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1953, стр. 13 — 142.

*А. П. Скафтымов.* Белинский и драматургия А. Н. Островского. — В кн. Сб. ст., посвященных В. Г. Белинскому. Саратов, 1952, Уч. зап. Саратовского ун-та, 1952, т. XXXI; то же в его кн.: Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 104 — 160.

*В. С. Нечаева.* В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829 — 1836. М., 1954; *ее же.* В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. 1836 — 1841. М., 1961; *ее же.* Белинский. Жизнь и творчество. 1842 — 1848. М., 1967.

*М. А. Метельская.* Вопросы драматургии в эстетике В. Г. Белинского. Автореферат канд. дисс. Томск, 1956.

Л. *П. Подлужная.* Значение творчества Гоголя в формировании теории реализма Белинского. Уч. зап. Ровенского пед. ин-та. 1958, вып. 2, стр. 31 — 51.

*А. Лаврецкий.* Эстетика Белинского. М., 1959, стр. 225 — 253.

*Е. В. Горбунова.* В. Г. Белинский о драматургии Н. В. Гоголя. Автореферат канд. дисс. М., 1959.

*В. В. Ванслов.* Белинский и французский классицизм. — Уч. зап. Калининского пед. ин-тa, 1957, т. XIX, вып. 2, стр. 167 — 189.

С. С. *Данилов.* Белинский и формирование революционно-демократической мысли о театре. — В его кн.: Русский драматический театр XIX в., ч. 1. М. — Л., 1957, стр. 296 — 308.

С. *Н. Лиманцова.* Проблема трагического в критике Белинского. — Вестник МГУ. Ист.-филолог. серия. М., 1959, № 3, стр. 19 — 44.

*М. Я. Поляков.* Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха. М„ 1960.

Д. *Д. Тальников.* Театральная эстетика Белинского. М., 1962.

*П. А. Мезенцев.* Белинский и русская литература. М., 1965, стр. 159 — 170, 269 — 271.

*М.* *Поляков.* Белинский в театральных креслах. — В его кн.: Поэзия критической мысли. М., 1968, стр. 115 — 232.

А. И. Герцен.

*И. С. Нович.* Духовная драма Герцена. М., 1937.

*Я. Эльсберг.* Эстетические взгляды Герцена. — В сб.: А. И. Герцен об искусстве. Сост. В. А. Путинцев, Я. Е. Эльсберг. М., 1954, стр. 5 — 36.

С. С. *Данилов.* Герцен и театр. — В его кн.: Русский драматический театр XIX в. М., 1957, стр. 308 — 314.

*В. А. Путинцев.* Герцен-писатель. М., 1936, изд. 2.

Я. *Е. Эльсберг.* Герцен, жизнь и творчество. М., 1963, изд. 4, стр. 1ll — 132.

*И. Птушкина, В. Путинцев.* Литературно-критическое наследие А. И. Герцена. — В кн.: А. И. Герцен. О литературе. М., 1962, стр. 15 — 32.

*И. Г. Пехтелев.* Герцен — литературный критик. М., 1967.

*И. Б. Ростоцкий.* Об одной театральной рецензии А. И. Герцена. — «Театр», 1969, № 5, стр. 88 — 93; *его же.* Герцен и театр. Автореферат канд. дисс. М., 1969.

Н. А. Некрасов.

*М. Гин, Вс. Успенский.* Некрасов как драматург и театральный критик. Л. — М., 1958.

И. С. Тургенев.

Л. *Гроссман.* Театр Тургенева, М., 1924.

635

В П. *Вердников.* Тургенев — драматург. — В сб.: Тургенев и театр. М., 1953, стр. 3 — 93.

С. *М. Петров.* Тургенев. М., 1961.

Н. Г. Чернышевский.

*Г. В. Плеханов.* Эстетические взгляды Чернышевского. — В его кн.: Искусство и литература. М., 1948, стр. 412 — 451; то же в его кн.: Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, стр. 426 — 468.

*А. Луначарский.* Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности. — В его кн.: Критика и критики. М., 1938, стр. 146 — 194; то же в его кн.: Собр. соч. в 8 томах, т. 7. М., 1967, стр. 543 — 584.

*В.* *Щербина.* Эстетика Чернышевского и Добролюбова. Вопросы драматургии. Театральный альманах. М., 1946, кн. 111(3), стр. 135 — 152.

*Б. И. Бурсов.* Чернышевский как литературный критик. М. — Л., 1951.

*М. С. Каган.* Проблемы трагического и комического в эстетическом учении Н. Г. Чернышевского и русское искусство XIX в. Уч. зап. Ленингр. ун-та, № 160, вып. 20. История искусства. Л., 1954, стр. 87 — 142.

Л. *Л. Иванов.* Проблема комического в эстетике Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Уч. зап. Ленинград. пед. ин-та, 1957, т. 31, стр. 231 — 257.

*Г. А. Соловьев.* Теория искусства Н. Г. Чернышевского. — В кн.: Н. Чернышевский. Эстетика. М., 1958, стр. 5 — 46.

*М. С. Каган.* Эстетическое учение Чернышевского. М. — Л., 1958, стр. 62 — 86.

*Е. И. Покусаев.* Н. Г. Чернышевский. М., 1960.

*И. Лежнев.* Эстетика Чернышевского. — В его кн.: Избранные статьи. М., 1960, стр. 243 — 297.

*В. А. Бочкарев.* Некоторые вопросы теории драмы в освещении Н. Г. Чернышевского. — В сб.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1961, стр. 174 — 198.

Л. *П. Велик.* Эстетика Чернышевского. М., 1961.

Н. А. Добролюбов.

*Г. В. Плеханов.* Добролюбов и Островский. — В его кн.: Искусство и литература. М., 1948, стр. 452 — 474; то же в его кн.: Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, стр. 529 — 553.

Я. *И. Лебедев-Полянский.* Н. А. Добролюбов. Мировоззрение и литературно-критическая деятельность. М,. 1935, изд. 2.

*В. Щербина.* Эстетика Чернышевского и Добролюбова. Вопросы драматургии. — В кн.: Театральный альманах. М., 1946, кн. 1(3), стр. 135 — 152.

*А. Лаврецкий.* Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941.

*В. Кружков.* Эстетика и литературная критика Н. А. Добролюбова. — «Знамя», 1949, № 9, стр. 161 — 180; *его же.* Мировоззрение Н. А. Добролюбова. М., 1950, стр. 459 — 547.

*Б. Бурсов.* Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1953.

*А. Караганов.* Чернышевский и Добролюбов о реализме. М., 1955.

*Г. 3. Мордисон.* Молодой Добролюбов о драматургии и театре. В кн.: «Театральное наследство». М., 1956, стр. 105 — 114.

*Б. Ф. Егоров.* «Реальная критика» Н. А. Добролюбова. Уч. зап. Тартуского ун-та, 1958, вып. 65, стр. 28 — 42.

*В. В. Жданов.* Добролюбов. М., 1961. изд. 2.

*Е. Холодов.* Урок Добролюбова. — «Театр», 1961, № 11, стр. 105 — 114; то же в его кн.: Позиция художника. М., 1964, стр. 91 — 133.

*Г. Соловьев.* Эстетические взгляды Добролюбова. М., 1963.

Н. А. Добролюбов — критик и историк русской литературы. Сб. ст. под ред. Н. И. Тотубалина. Л., ЛГУ, 1963.

Л. *В. Черных.* Революционно-демократический смысл истолкования Добролюбовым пьесы А. Н. Островского «Воспитанница». — В сб.: «Народ и революция в литературе и устном творчестве. Уфа, 1967, стр. 150 — 166.

М. Е. Салтыков-Щедрин.

*А. Лаврецкий.* Щедрин — литературный критик. М., 1935.

*М. Ефимов.* Эстетические взгляды Щедрина. — «Театр», 1939, № 6, стр. 46 — 53.

*Н. В. Яковлев.* Салтыков-Щедрин об искусстве. — В кн. М. Е. Салтыков-Щедрин. Об искусстве. Л. — М., 1949, стр. 3 — 26.

636

*Я. Е. Эльсберг.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1953.

*Е. П. Зенкевич.* М. Е. Салтыков-Щедрин — театральный критик. Автореферат канд. дисс. М., 1953.

*В. Я. Кирпотин.* Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. М., 1957.

*А. С. Бушмин.* М. Е. Салтыков-Щедрин, Л., 1970.

*В. А. Мысляков.* Салтыков-Щедрин о Писемском. — «Русская литература», 1971, № 5, стр. 90 — 98.

Ап. Григорьев.

*Н. Долгова.* Григорьев как театральный рецензент. — «Ежегодн. имп. театров». СПб., 1914, вып. V, стр. 80 — 96.

*В. С. Спиридонов.* А. Н. Островский в оценке А. А. Григорьева. — «Ежегодн. петрогр. гос. театров. Сезон 1918 — 1919». П., 1920, стр. 154 — 174.

*Б. Егоров.* Аполлон Григорьев — литературный критик. — В кн.: Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 3 — 39.

Д. И. Писарев.

*В. Кирпотин.* Радикальный разночинец Писарев. М., 1934, стр. 398 — 418. *Л. А. Плоткин.* Д. И. Писарев. Жизнь и деятельность. М. — Л., 1962, стр. 251 — 258.

А. Н. Островский.

*Н. Г. Чернышевский.* «Бедная невеста». Комедия А. Островского. — В его кн.: Полн. собр. соч., г. II. М., 1949, стр. 232 — 240.

*Г. Владыкин.* Островский и театр. — В кн.: А. Н. Островский. О театре. М., 1941, стр. 3 — 22.

*Д. Тальников.* Островский и русский национальный театр. — В кн.: А. Н. Островский-драматург. М., 1946, стр. 20 — 59.

С. *Машинский.* Об исторических хрониках Островского. — Там же, стр. 132 — 160.

*И. Н. Кубиков.* Заметки о драматической хронике Островского «Козьма Захарьевич Минин-Сухорук». — Там же, стр. 161 — 179.

*А. И. Ревякин.* «Гроза» А. Н. Островского. Литературно-критический этюд. М. — Л., 1948.

*Л.* *Лотман.* Островский и революционные демократы. Вестн. Ленингр. ун-та. 1948, № 6, сир. 70 — 94.

С. *Н. Дурылин.* А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1949, стр. 35 — 43.

А. *И. Ревякин. А.* Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949.

*С. Никитин.* Островский в борьбе за реалистический и демократический театр. — «Театр», 1949, № 8, стр. 74 — 90.

*А. Дубинская.* Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1951.

*В. А. Бочкарев.* А. Н. Островский и русская историческая драма. — Уч. зап. Куйбышевск. пед. ин-та, 1955, вып. 13, стр. 35 — 114.

*Н. И. Тотубалин.* Творчество Островского в журнальной полемике 1847 — 1852 гг. Уч. зап. Леиингр. ун-та, 1957, № 218, вып. 33, стр. 58 — 87; *его же.* Творчество А. Н. Островского в русской критике (1859). Уч. зап. Ленингр. ун-та, 1958, № 261, вып. 49, стр. 21 — 73.

*М. Уманская.* Русская историческая драматургия 60-х гг. XIX в. Уч. зап. Саратовск. гос. пед. ин-та, вып. 35. Вольск, 1958, стр. 105 — 238, 305 — 339.

*А. Ревякин.* Об основных литературно-теоретических принципах А. Н. Островского. — В сб.: Вопросы изучения русской литературы XI — XX веков. М. — Л., 1957, стр. 177 — 184.

*В. Лакшин.* Об отношении Островского к Добролюбову (по новым материалам). — «Вопросы литературы», 1959, № 2, стр. 192 — 195.

*Л.* *Лотман.* Островский и русская драматургия его времени. М. — Л., 1961.

*Е. Холодов.* Островский читает «Темное царство» — «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 95 — 100.

5. *Емельянов.* Островский и Добролюбов. — В кн.: А. Н. Островский. Сб. статей и материалов. М., 1962, стр. 68 — 115.

*Е. Холодов.* Мастерство Островского. М., 1967, изд. 2, стр. 72 — 100.

*А. Штейн.* Три шедевра А. Н. Островского. М., 1967.

*Ю. А. Оснос.* А. Н. Островский. Идея драмы и драматический характер. — В его кн.: В мире драмы. Статьи. М., 1971, стр. 199 — 407.

Л. А. Мей.

*М. Уманская.* Русская историческая драматургия 60-х гг. XIX в. — Уч.

637

зап. Саратовск. гос. пед. ин-та. Вольск. 1958, стр. 269 — 305. *Е. И. Прохоров.* Л. А. Мей. — В кн.: Л. Мей, А. Майков. Драмы. М., 1961, стр. 7 — 26.

А. К. Толстой.

*М. М. Уманская.* Русская историческая драматургия 60-х гг. XIX в. — Уч. зап. Саратовск. гос. пед. ин-та. Вольск, 1958, стр. 239 — 267.

б, *Путинцев.* А. К. Толстой — драматург. — В кн.: *А. К. Толстой.* Пьесы. М., 1959, стр. 5 — 29.

*И. Г. Ямпольский.* Первая постановка «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1867). — Уч. зап. Ленингр. ун-та, 1968, № 339, серия филологич. наук, вып. 72, стр. 62 — 98.

*И. Ямпольский.* А. К. Толстой. — В кн.: *А. К.. Толстой.* Собр. соч. в четырех томах, т. 1. М., 1969, стр. 40 — 48.

*Б. Г. Рейдов.* Драматическая трилогия А. К. Толстого. — В его кн.: Из истории европейских литератур. Л., 1970, стр. 83 — 128.

И. А. Гончаров.

*А. Г. Цейтлин.* И. А. Гончаров. М., 1950, стр. 290 — 293, 406 — 407.

Л. Н. Толстой.

*П. Ярцев,* Л. Толстой о театре. — «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 167 — 168.

*А. Сумбатов.* Что дает Толстой театру, — «Театр и искусство», 1908, № 34, стр. 591 — 593.

Л. *Л. Толстой.* Как мой отец относился к пьесам и драматургии. — «Театр и искусство», 1912, № 46, стр. 898 — 899.

Эстетика Льва Толстого. Сб. ст. под ред. П. Н. Сакулина. М., 1929.

*Ф. Евнин.* Толстой сатирик. (О «Плодах просвещения»). — «Октябрь», 1953, № 10, стр. 172 — 184.

*М. Л. Семанова.* Пьеса Л. Толстого «Живой труп». — Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та, т. 120. Л., 1955, каф. русской лит., стр. 93 — 113.

*Б. И. Ростоцкий.* Л. Н. Толстой о драме и театре. — Ежегодн. Ин-та истории искусств. Театр. М., 1955, стр. 202 — 249.

Л. *Опульская.* Литературно-эстетические взгляды Л. Н. Толстого. — В кн.: Л. И. Толстой. О литературе М„ 1965.CTp.V-L.

*В. В. Основин.* Драма Л. Н. Толстого «Живой труп». Автореферат канд. дисс. М., 1956.

*К. Ломунов.* Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956; *его же.* Лев Тол стой об искусстве и литертауре. — В кн.: Лев Толстой об искусстве и литературе, т. 1, М., 1958, стр. 5 — 61; т. 2, стр. 3 — 66.

*И. Альтман.* Драматургия Л. Н. Толстого. — В его кн.: Избранные статьи. М., 1957, стр. 249 — 277.

*А. И. Кличко.* Л. Н. Толстой о Шекспире. Науч. докл. высш. школы. Филологич. науки, 1959, № 2, стр. 33 — 44.

*М. Храпченко.* Толстой-драматург. — «Театр», 1960, № 11, стр. 14 — 29.

*А. Аникст.* Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира. — «Театр», 1960, № 11, стр. 42 — 55.

*Н. Афанасьева.* Теория драмы Л. Н, Толстого. — «Театр», 1960, № 11, стр. 83 — 90.

*В. В. Основан.* Л. Толстой о значении драматического искусства. — Уч. зап. Арзамасск. гос. пед. ин-та, вып. 4. Арзамас, 1962, стр. 142 — 152.

*Н. Н. Арденс.* Творческий путь Л. Н. Толстого. М., 1962, стр. 422 — 446.

*М. Б. Храпченко.* Лев Толстой как художник. М., 1971, изд. 3, стр. 233 — 258.

*Э. Л. Нуралов.* Об эстетических взглядах Л. Н. Толстого. Ереван, 1965.

*Е. Н. Купреянова.* Эстетика Л. Н. Толстого. М, — Л., 1966.

*В. Ф. Асмус.* Мировоззрение и эстетика Л. Н. Толстого. — В его кн.: Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, стр. 434 — 531.

*Ю. Левин.* Лев Толстой и русская литература 60-х гг. XIX в. — «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 54 — 73.

*Н. Н. Арденс.* Лев Толстой о Шекспире и о драме. — Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. Ленина, № 405, М., 1970, стр. 247 — 275.

А. П. Чехов.

*М. С.* *Григорьев.* Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924. *В. Гебель, М. Гольберг.* Чехов и его критика. — «Книга и пролетарская революция», 1934, № 7, стр. 64 — 76.

С. *Д. Балухатый.* Чехов-драматург. Л., 1936.

*П. И. Лебедев-Полянский.* Чехов в сознании русского общества. Изв, АН СССР. Отд. лит. и яз., 1944, вып. 5, стр. 185 — 202.

638

*В. В. Ермилов.* Драматургия Чехова. М., 1954; то же в его кн.: Избранные работы, т. 3. М., 1956.

*А. Ревякин.* Драматургическое мастерство Чехова. — «Октябрь», 1954, № 7, стр. 179 — 188.

*Г. Бялый.* Драматургическое мастерство Чехова. — «Театр», 1954, № 7, стр. 41 — 51.

*М. Н. Строева.* Чехов и художественный театр. М., 1955.

*А. П. Скафтымов.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. — В его кн.: Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 313 — 338.

*А. И. Роскин.* Чехов в советах драматургам. — В его кн.: А. П. Чехов. Ст. и очерки. М., 1959, стр. 94 — 115.

*Ф. И. Кулешов.* Литературно-художественные взгляды А. П. Чехова. — В сб. А. П. Чехов. Южно-Сахалинск., 1959, стр. 3 — 60.

*В. П. Охременко.* Чехов в оценке дореволюционной марксистской критики. — Там же, стр. 38 — 50.

*М.* *Туровская.* На разломе эпох. — «Театр», 1960, № 1, стр. 17 — 38.

*Е. Сурков.* Путь через театр. — Там же, стр. 47 — 62.

*К. Рудницкий.* О поэтике чеховской драмы. — Там же, стр. 117 — 127.

С. *Заманский.* Сила чеховского подтекста. — «Театр», 1960, № 5, стр. 101 — 106.

*А. И. Ревякин. О* драматургии А. П. Чехова. М., 1960.

Л. *Малюгин.* Драматургия Чехова и её исследователи. — «Октябрь», 1960, № 1, стр. 175 — 182.

*Е. Сурков.* Чехов и театр.. — 6 кн.: Чехов и театр. Сост. Е. Сурков. М., 1961. стр. 3 — 20; то же в его кн.: На драматургические темы. М., 1962. стр. 316 — 343.

3. *А. Бариневич-Бабайцева.* Принципы драматургии А. П. Чехова. Труды Одесск. ун-та, серия филолог. наук, 1951, т. 152, вып. 12, стр. 28 — 44.

*В. Хализев.* Уроки Чехова-драматурга; — «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 78 — 94.

*Н. Я. Берковский.* Чехов, повествователь и драматург. — В его кн. Статьи о литературе. М. — Л., 1962, стр. 48 — 182.

*В. Лакшин.* Толстой и Чехов. М., 1963.

*Э. Ф. Морозова.* Боровский о Чехове. — Вестник Львовск. ун-та им. Франко, серия филологич. наук, 1963, № 1, стр. 6 — 13.

Г. *К. Шахазизова.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

*М. Семанова.* Чехов и советская литература. М. — Л., 1966, стр. 205 — 304.

*А. Я. Альтшулер.* Чехов и Александрийский театр его времени. — «Русская литература», 1968, № 3, стр. 164 — 175.

*Г. П. Бердников.* А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. М., 1970, изд. 2.

*А. П. Чудаков.* Поэтика Чехова. М., 1971, стр. 191 — 204, 213 — 217.

В подборе литературы и библиографических разысканиях мне помогали работники Государственной центральной театральной библиотеки. Библиотеки Института мировой литературы им. Горького, Библиотеки Всероссийского театрального общества и Г. М. Литинский. Сверку цитат произвела моя жена Е. Ф. Аникст.

Всем им приношу мою глубокую благодарность.

А. Аникст