Кугель А. Р. **(Homo novus). Русские драматурги: Очерки театрального критика**/ Ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского. М.: Мир, 1933. 179 с.

*В. Ф. Боцяновский*. От редакции 3 [Читать](#_Toc476146141)

*А. Луначарский*. Из личных воспоминаний 7 [Читать](#_Toc476146142)

*Леонид Андреев*. Привет А. Р. Кугелю 11 [Читать](#_Toc476146143)

**Русские драматурги**

Pro domo sua 15 [Читать](#_Toc476146145)

Пушкин как драматург 17 [Читать](#_Toc476146146)

Миллион терзаний *(Грибоедов)* 27 [Читать](#_Toc476146147)

Загадка Гоголя 37 [Читать](#_Toc476146148)

Островский 47 [Читать](#_Toc476146149)

Как играть Тургенева 72 [Читать](#_Toc476146150)

Театр Толстого 81 [Читать](#_Toc476146151)

А. И. Сумбатов (Южин) 103 [Читать](#_Toc476146152)

Чехов 111 [Читать](#_Toc476146153)

С. А. Найденов 139 [Читать](#_Toc476146154)

Леонид Андреев 148 [Читать](#_Toc476146155)

Право смеха (Козьма Прутков) 163 [Читать](#_Toc476146156)

**Примечания** 169 [Читать](#_Toc476146157)

# **{****3}** От редакции*В. Ф. Боцяновский*

«Лирическое вступление» «Pro domo sua», которым открывается настоящая книга, обронено А. Р. Кугелем в одной из его критических статей. Любопытные сами по себе постановкой вопроса о том, чем должна быть имеющая свою специфику театральная критика, строки эти особенно уместны здесь, в сборнике критических статей Кугеля, как известного рода самооценка, самокритика, как признания человека, горячо любившего театр, работавшего в нем и для него и прекрасно, во всех деталях, его знавшего. Вошедшие в настоящую книгу наброски портретов драматургов частью приготовлены к печати самим автором (статьи об Островском, к которому он относился с исключительной любовью, о Чехове, Грибоедове, Тургеневе и Сумбатове), частью извлечены из журнала «Театр и Искусство», где они печатались за время с 1897 по 1917 г.[[1]](#footnote-2)

Из всего, что написано Кугелем о наших драматургах, — а не было сколько-нибудь значительного автора, о котором бы он не писал, — взяты только наиболее законченные и характерные статьи-очерки. Очерки эти расположены в хронологическом порядке, сообразно со временем появления того или иного автора на театральном поприще. Исключение сделано для очерка о Козьме Пруткове, отнесенного в конец книги. Отступление это объясняется тем, что К. Прутков, хронологически современник Тургенева и Толстого, раскрыт и использован театром только в начале нашего века. Кроме того сам по себе очерк этот, ставящий актуальный и для наших дней вопрос о «праве смеха», имеет совершенно самостоятельное значение.

Критические статьи Кугеля отмечены присущей ему темпераментностью, субъективностью, эскизным импрессионизмом, со всеми свойственными критику достоинствами и недостатками, которые на склоне лет, «по мере того как уходили годы», вызывали у него отмеченные печатью сомнения, а попой, к дышащие напрасным пессимизмом думы «о жалком жребии того самого дела, которое делал всю свою жизнь». В каждой из них чувствуется правдивое отражение непосредственных настроений и впечатлений от драматурга, актера, режиссера, от всего спектакля в целом, которые уносил с собой из театра критик-художник и с которым {4} он, всегда живо реагировавший на все, взволнованно, часто бурно, делился здесь же, в фойе театра, собирая вокруг себя во время антрактов своеобразные митинги — «род веча» внимавших ему зрителей. Это именно то, что в свое время слушали и читали все, имевшие малейшее прикосновение к театру — особенно актеры и драматурги, то, что так или иначе воздействовало и на самую жизнь современного Кугелю театра.

Грустные предчувствия, прозвучавшие в последних строках этого лирического «вступления», не оправдались. За пять прошедших со дня его смерти лет появился целый ряд статей П. С. Когана, А. И. Свидерского, Ю. М. Юрьева, Вл. Ив. Немировича-Данченко, М. Браза, Юр. Соболева, Эм. Бескина и др., все они также как помещаемые ниже принадлежащие перу А. В. Луначарского воспоминания о личных встречах с А. Р. и более раннее письмо Леонида Андреева с редким единодушием говорят о высокой художественной и культурной значимости творчества Кугеля. Единодушно характеризуется здесь Кугель как «рыцарь театра», «друг актера», «последний романтик», «Нестор театра», «Натан мудрый» и т. д. и т. д. Правда, современная марксистская критика не может согласиться с целым рядом положений Кугеля, обусловленных его индивидуалистическим миросозерцанием. Но и здесь, однако, в отзывах авторитетных представителей этой критики неизменно подчеркивается, что Кугель, не будучи марксистом, все же оставил после себя литературное наследство, имеющее большую и бесспорную ценность. Вспоминаются при этом также слова В. И. Ленина, говорившего, что «на одних марксистских книгах не научишься». А что книга Кугеля и его статьи, каждая в отдельности и взятые вместе, принадлежат к числу немногих книг, по которым можно учиться и действительно учатся, это бесспорно. Книги эти читаются и изучаются. Посмертные его статьи, оставшиеся не опубликованными при жизни, появляются уже в наши дни на страницах современных изданий (статья «Актер и режиссер», например, напечатана в журнале «Театр и Драматург», 1933 г., № 2 – 3), как равноценные с помещаемыми здесь статьями критиков-марксистов. Нельзя не пожалеть о том, что мы еще не имеем исчерпывающей характеристики Кугеля, его литературного портрета во весь рост, портрета, в котором были бы сгруппированы все, иногда противоречивые, вернее только кажущиеся противоречивыми черты этого многогранного характера. Истинный круг актера, друг автора и главное друг правды в искусстве, служению которому он отдал всю свою жизнь, Кугель всей силой своего пламенного темперамента обрушивался на все, что так или иначе эту правду извращало или затемняло. Реалист в своих художественных вкусах, никогда не боялся идти против течения, как бы оно сильно или «модно» ни было в данный момент, если оно в какой-либо мере не удовлетворяло его основным требованиям. Это был один из редких людей, у которого имелся свой крепкий стержень, свой {5} подлинно художественный компас. Малейшая фальшь, пошлость, банальщина находили в нем беспощадного обличителя. Обладавший большим даром наблюдательности, Кугель тонко анализировал все явления современной ему художественной жизни, показывал живого человека со всеми присущими ему чертами характера. «Великий мастер», как его называли в интимных кружках друзья, обладал действительно большим мастерством, проявлявшимся прежде всего в блестящей форме его вещей. «Я, говорит Кугель, любил форму, быть может чересчур ее любил». И не только любил, но с большим упорством над нею работал. Часами он сидел иногда над рукописью, страдал, чувствуя, что «не так выходит». Как человек театра, он стремился также и в статьях не столько рассказывать, сколько показывать, говорить не словами, а образами.

Разносторонняя начитанность, философский склад острого ума, чуткость и совершенно исключительная наблюдательность, редкой зоркости глаз позволяли А. Р. накопить колоссальный материал, бесконечное число фактов и тончайших впечатлений. Книги его воспоминаний поражают богатством и правдой красочно, зафиксированных впечатлений, из всей совокупности которых складывается большая картина интереснейшей полосы нашей предреволюционной жизни. В сущности это своеобразно написанный исторический роман, в каждой странице которого чувствуется не безучастный наблюдатель, а человек, варившийся в этом котле, глубоко переживавший горе и радости своей мрачной эпохи, но никогда не терявший присущей ему духовной бодрости. Подобно молодому, только что вступавшему в жизнь Ал. Блоку, он мог сказать о себе:

Медленно, тяжко и верно
Мерю ночные пути:
Полному веры безмерной
К утру возможно придти.

Эта — вера «безмерная» чувствуется во всем, что А. Р. говорил, писал и делал. Особенно ярко это свойство его характера сказалось в одном, мало кому известном, эпизоде его биографии, когда он, в первые годы революции, положил перо театрального критика и вступил в число ораторов или, как тогда говорили «орателей» при картинах в… кинотеатрах. Нелегкая это была работа. Большие промерзлые помещения кинотеатров не отапливались. Было адски холодно. В валенках, в тяжелой шубе проводил здесь Кугель длинные вечера до 11 – 12 часов ночи для того, чтобы два, а иногда три раза — (смотря по числу сеансов) — выступить с десятиминутной речью, которая должна была как-то осветить и скрасить унаследованную от старого кино бессодержательную, часто пошлую, картину. Передние ряды киноаудитории заполнялись мальчишками-папиросниками. Им было совершенно неинтересно слушать «оратора». Они с нетерпением ждали картины, шумели, разговаривали, а временами не стеснялись {6} даже крикнуть: «довольно, борода», «давай картину». Приходилось их укрощать, перекричать… Не легко было работать в такой обстановке. И тем не менее все это не оставило после себя горького осадка в душе Кугеля. Наоборот.

— Об этих кинематографических днях, казалось бы несуразных и тяжелых, — говорил А. Р., — думаешь часто не с горечью и тоской, а с таким умилением, как разве о самой золотой поре юности, когда все существо безотчетно наливалось сладким соком жизни. Была какая-то радость обретенного братства, исполненного долга, радость преодоленного испытания, радость смирения и вселенского чувства.

Кугель искренно жалел тех, кто не знал этих своеобразных дней.

— Они, эти дни, — часто вспоминал он, — были бедны, но как богаты. Они были холодны, но сколько зажглось в это время искр.

Благодарно оценил Кугель эти дни, думается, потому, что они, при всех своих горестях, избавили его от повседневной мелкой журнальной работы, позволили ему сосредоточиться, подвести итоги, дали возможность создать книгу, по общему признанию, являющуюся ценным вкладом в нашу художественную литературу, дали радость подлинного художественного творчества.

# **{****7}** Из личных воспоминаний*А. Луначарский*

Статьи за подписью «Homo Novus» бросались мне в глаза, давным-давно. Я был молод и жадно следил за всем, что появлялось у нас в области оценки культурных, фактов нашей и заграничной жизни. «Homo Novus» обладал блестящим пером, яркой и гибкой мыслью, умел затрагивать большие проблемы и интересно, совершенно по-своему, намечать их решения.

Я только позднее узнал, когда стал работать в редакции «Киевской Мысли», что под этим литературным псевдонимом скрывается А. Р. Кугель. В эмиграции я очень много занимался театром, и неожиданно мне пришло в голову обратиться в редакцию театрального журнала, которым руководил А. Р. Кугель[[2]](#footnote-3), с предложением сделаться его корреспондентом. Я получил немедленно любезнейшее письмо от Александра Рафаиловича и стал после этого постоянным сотрудником его журнала.

Вскоре после этого я познакомился с Александром Рафаиловичем и лично. Он приехал в Париж, куда, как я узнал, он всегда приезжал после окончания лечения на германских курортах.

С первой же встречи Александр Рафаилович обворожил меня своим тончайшим остроумием, превосходным знанием Европы и исключительным своеобразием.

Александр Рафаилович называл себя анархистом. Так это и было. Это не значит, чтобы он был беспринципен и чтобы он представлял собою одного из тех «играющих умом» фокусников слова, которые любят прикрываться именем анархиста. Александр Рафаилович был в глубочайшей степени демократ и гуманист, и самый прогресс он оценивал, как постепенное освобождение личности, и ничего на свете не ценил так высоко, как свободу и оригинальность.

Однако, надо отметить, что именно эта свобода не делала его замкнутым перед идеями других направлений мысли, и он питал в то время интерес и большое уважение к марксизму. Он говорил мне: «Строговато, холодновато. Да и вообще я не очень-то верю в доктрины. Они всегда кажутся мне искусственно созданными, но, если бы я на какую-нибудь доктрину мог пойти, то, конечно, выбрал бы эту. Крепко, крепко она построена Марксом». В остальном наши мысли чрезвычайно часто текли параллельно. Оба мы восхищались блестящими сторонами европейской {8} культуры и оба приходили в ужас от того буржуазного соуса, который целиком обливал и часто грязнил эти великие ценности.

Бывать с Александром Рафаиловичем в театрах, на картинных выставках, в музеях и т. д. было подлинным наслаждением!

Я был значительно моложе его и в то время мог считать себя почти еще только начинающим журналистом. Я был поэтому весьма польщен, когда Александр Рафаилович сказал мне: «Есть собеседники, которые окрыляют мою мысль. Вы — такой». И, действительно, Александр Рафаилович иногда напоминал собою настоящий шумный и сверкающий каскад. Правда, он не удерживался иногда от удовольствия тут же отчеканить какой-нибудь парадокс — более блестящий, чем основательный.

Порою его речь была до такой степени богата, что я как-то воскликнул:

— Александр Рафаилович, ваши статьи должны вам даваться необыкновенно легко. Вы должны были бы просто садиться за какой-нибудь диктофон и говорить, говорить, говорить…

А. Р. Кугель сделался совершенно серьезным:

— Вы совершенно не правы. Каждую мою статью, каждую мою заметку я перечитываю и переделываю, по крайней мере, три раза, и перо мое подолгу висит после, каждого знака препинания, пока я пережевываю дальнейшее слово или оборот.

Он погрозил мне пальцем.

— Я замечаю, Анатолий Васильевич, что вы пишете, что называется «с бацу». Это очень нехорошо. Это может иссушить всякий талант. Никогда не доверяйтесь ораторству. Ораторство и писательство — это две вещи совершенно разные. Мыльные пузыри очень красивы, но попробуйте построить дом из мыльных пузырей. Ораторство сверкает и лопается и в лучшем случае остается в памяти слушателя, а написанное пером не вырубишь топором.

Не могу не вспомнить с благодарностью и о том, с какой нежностью и заботливостью относился ко мне Александр Рафаилович в течение всех моих эмигрантских годов. Уже позднее, когда мы встретились в России, он со смехом вспоминал, как он выбирал последние денежки из кассы небогатого журнала, чтобы посылать мне гонорар, бывший одним из главных подспорий в моем небогатом эмигрантском существовании.

Очень жаль было мне, что Октябрьская революция сильно стукнула по Александру Рафаиловичу. В первое время ему как-то совсем нечего было делать. Долгая безработица утомляла его Духовно и терзала его материально. Он несколько потускнел, стал грустен. Один раз в Ленинграде он пришел ко мне в таком явно бедственном положении, что я сейчас же заявил ему о моей {9} готовности всячески пойти ему навстречу или как-нибудь урегулировать его дела.

Первое время сделать это было трудно. Но Александр Рафаилович — «Homo Novus» — был не из таких людей, которым трудно было найти свое место в обновленной России. Он довольно быстро встал вновь на ноги, опять зажег остроумный огонек своего «Кривого Зеркала», вновь энергично взялся за перо. К последнему периоду его деятельности относятся многие его прекрасные вещи, например, его воспоминания. Вместе с тем, Александр Рафаилович был душою и вдохновителем ленинградского общества драмписателей и вообще много болел и боролся за драматургов и их интересы. На этой почве я часто встречал его, часто слышал его выступления и общественного и театрально-критического характера и радовался тому, что этот человек — ума палата — вновь обрел способность блестеть глазами, весело и иронически улыбаться и работать, работать…

Александр Рафаилович все ближе подходил к нам, все лучше схватывал основную сущность новой культуры. Было бы преувеличением сказать, что он становился безукоризненно советским человеком. Многое возбуждало в нем величайшие сомнения, и острый индивидуалист был в нем жив и никогда не мог умереть до его физической смерти. Но ему очень хотелось работать в новом строительстве. Он Считал себя к этому вполне, по-честному, способным.

Я всегда до самой последней минуты жизни Александра Рафаиловича глубоко уважал и ценил его. Я жалею сейчас, что, несмотря на его очень почтенные усилия идти в ногу с современностью, мы не предоставили ему большей широты в его работе.

Если бы болезнь, которая уже давно преследовала Александра Рафаиловича, дала ему еще срок, я глубоко убежден, что его исключительные знания, светлый ум и благородство его стремлений и взглядов привели бы к более высокой оценке услуг, которые он мог оказать нашей культурной работе.

# **{****11}** Привет А. Р. Кугелю*Леонид Андреев*

Очарованием театра я был захвачен с детских лет. В ту пору (семидесятые годы) в Орле держал антрепризу Воронков, и я видел Стрепетову, Иванова-Козельского, Соломина и очаровательно смешного, толстого и большого Медведева. Было мне лет шесть-семь, но я самостоятельно, как «поклонник таланта», сумел проникнуть за кулисы, и случилось однажды: поднялся на вызовы занавес, а на сцене я — в объятиях опереточной дивы.

С тех пор много утекло воды, но семя театрального обольщения, брошенное в душу, отнюдь не заглохло, и все тем же очарованием полны для меня театр, кулисы, афиши — все люди и все вещи, имеющие отношение к предмету моей любви. И как мне не радоваться юбилею журнала[[3]](#footnote-4), двадцать лет служившего театру? И как мне не приветствовать Александра Рафаиловича Кугеля, который был душою этого журнала, который вмещает в себе столько театров, театральных познаний, воспоминаний, мыслей и чувств?

Далеко не во всем сходимся мы с А. Р. Кугелем и особенно в оценке моих пьес, которые мне всегда больше нравятся, чем ему; решительный противник я и его взгляда на Художественный театр и не раз жалел, что свои силы и талант он тратит на борьбу с тем, что так неоценимо важно для смысла и развития всей нашей театральной жизни.

Но суть не во взглядах, а в человеке, который стоит за ним: вечно юном, вечно пламенеющем, неистощимо живом, разумном и остроумном А. Р. Кугеле.

Только журналист, прикованный к тачке повседневной работы, каторжное эхо, принужденное откликаться на всякий голос, хотя бы это осел кричал за углом — знает ту мертвую усталость, что под конец притупляет всякую восприимчивость и в деревянный шаблон, как в патентованный ящик, запрятывает все живые и острые мысли. Самые талантливые и искренние люди поддаются этому печальному закону непомерной затраты сил, и вот здесь — это кажется мне чудом! — А. Р. Кугель восстал против самой природы и сохранил душу нетронутой и живой. Каждая статья его — это утро, полное свежести. Каждая статья его — это новое волнение, новая страсть и огонь.

Печатная строка съедает живую жизнь: в стройных рядах типографских черненьких значков, этих истинных символов и универсальных {12} отвлечений — теряешь автора как живое «некто», имеющее нос, глаза, голос и привычки. Сказал ли хоть один критик хоть про одного автора, что, вот такой-то пишет — басом, а вот этот непременно лыс или крайне долговолос? Оттого так часто разочаровывают и удивляют портреты: никакого соответствия с печатным человеком.

Но и эту нивелирующую силу печатных строк победил А. Р. Кугель: его не только читаешь — его не только слышишь — его почти видишь, так налито живой жизнью каждое его слово! Нынче он сердит — и как ни стрекочи наборная машина, вытягивая свинцовые строки, его разгневанное лицо стоит над строками И видимо, как в окне, и столь же видимы и насмешливая улыбка его и то особенное, ему наиболее присущее, добродушное снисходительное лицо разумного человека, приводящего в порядок комнату после того, как в ней нашалили дети.

Таким я знаю его много лет; и многие за это время из живых организмов, сами того не замечая, перемахнули в механизмы и давно уже принадлежат типографии, а не литературе — а Кугель все также жив, свеж и утренне молод. И вместе с ним молод его журнал, столько проживший, столько знающий и видевший театра.

Того очаровательного театра, который рядом с грузной жизнью ткет свою прозрачную жизнь, насмехаясь, гримасничая плача и поучая, звон бубенчиков смешивая с медным голосом вечно зовущих колоколов.

*1916 г*.

# **{****13}** Русские драматурги

## **{****15}** Pro domo sua

Что такое и чем должна быть театральная критика? Подлежит ли, например, ответственности критик за свой темперамент и свою субъективность, за свойства своей впечатлительности и восприимчивости? Поставив этот общий вопрос, мы должны будем ответить, что как художник есть сам себе «высший судия», так точно и критик; что критик вовсе не присяжный заседатель, который дал присягу в том, что, «не увлекаясь ни дружбой, ни враждой», будет судить «согласно с обстоятельствами дела», что и фактов, «обстоятельств дела», в сущности, нет никаких, а есть лишь отношение к ним критики; что как один и тот же сюжет внушает или может внушить художнику разные произведения, соответственно — если взять даже формулу Золя — преломлению природы через его темперамент, — так точно и для критики существует не только объективный материал наблюдения, т. е. произведение искусства, но и собственная душа, собственное творческое начало.

Говорят — и это уже стало общим местом, — что трагедия актера в его эфемерности, в том, что он не оставляет следов, и потому день его — вся жизнь его. Я думаю, что это также трагедии и театрального критика. Мне часто, особенно по мере того, как уходят годы, приходит в голову мысль о жалком жребии того самого дела, которое я делал всю свою жизнь. Спектакль кончился, какой-то факт искусства приказал долго жить, — чего же тут копаться? К потомству — предполагая, что найдутся библиофилы и историографы, которым это покажется нужным и важным — перейдут строки, которые проверить не будет никакой возможности. При жизни я могу найти единомышленников, в большем или меньшем числе, среди таких же, как я, зрителей, присутствовавших на спектакле. Откликнется хотя какая-нибудь живая душа, которая меня поддержит. Ну, а потом? тогда? Историограф — если он найдется — живых свидетелей не сыщет, а станет только сличать одни мертвые письмена с другими мертвыми {16} письменами, и раз я окажусь в меньшинстве, тем паче в одиночестве — еще, не дай бог, наградит цитаты из моих писаний разными «sic», вопросительными и восклицательными знаками, и прибавит какой-нибудь кислый комплимент. Воссиянию исторической «правды» мои самые убежденные строки не в силах будут способствовать, и печать историографии подтвердит и подкрепит аттестаты современности, что бы я ни говорил и как бы правильно ни судил. «Res judicata pro ventate habetur»[[4]](#footnote-5), как значилось в римском праве.

Когда я бываю на спектакле, который мне не нравится, а других критиков приводит в восторг, я вдвойне несчастен: во-первых потому, что меня снедает обида за мою нечувствительность к наслаждению, а во-вторых потому, что я должен написать строки, которым историограф не придаст никакого значения, если только еще не будет над ними издеваться.

В общем — невесело театральному критику, обреченному на одиночество.

Таково мое лирическое вступление, в котором нет ни капли фальши.

## **{****17}** Пушкин как драматург

### I

Пушкин был альфой и омегой русской культуры первой половины минувшего века. В этом «чрезвычайном», по выражению Гоголя, явлении сосредоточились все нити духовной и художественной жизни России. И естественно — так же естественно, как большое тело привлекает в сферу своего притяжения малые тела — влияния Пушкина не мог остаться чужд и русский театр.

В обширной литературе о Пушкине весьма мало уделено места его театру[[5]](#endnote-2); еще менее его теоретическим на него воззрениям. Между тем, если количественно, в области театра, Пушкину принадлежит немногое, то в качественном отношении это столь же превосходно, как и все, что выходило из под его пера[[6]](#endnote-3).

К театру Пушкин обратился, когда ум его созрел и гений достиг мужественной красоты. Жгучие мотивы лирической поэзии несколько остыли; эпическая же поэзия утомляла преобладанием описательного действия. Тогда перед ним восстал образ трагедии. В ней были страсти, с их напряжением и борьбой, действие, в его безостановочном жизненном движении, и сверх всего этого, спокойствие объективного творчества и «усовершенствование любимых дум» над живыми человеческими материалами. В это время Пушкин понял, что есть нечто более пленительное, нежели юношеская страстность Шенье[[7]](#endnote-4) или скорбь Байрона, — результат неудовлетворенных порывов мятежного духа. Именно — глубина Шекспира, глубина объективного бесстрастия, как океан, захватывающая человеческое море. Пушкину открылась высшая ступень творчества, которой, быть может, суждено было создать недосягаемое. Найти форму «покоя» для самых бурных страстей — вот что стояло вопросом пред его творческим воображением, когда он писал:

На свете счастья нет, а есть покой и воля…

Это могла дать только драма, как высший род поэзии, имеющий дело только с характерами, только со страстями, в их психологической и отвлеченной сущности.

Небольшой отрывок Пушкина «О драме»[[8]](#endnote-5) Представляет огромный интерес, как свод теоретических воззрений Пушкина и как свидетельство необыкновенной ясности его ума.

Эта ясность и глубина прозрения сказались, прежде всего, в его преклонении пред Шекспиром. Пушкин жил и развивался {18} на французской литературе. Расин[[9]](#endnote-6) и Корнель[[10]](#endnote-7) господствовали на театральных подмостках. Великолепные актрисы, целая плеяда их, от знаменитой Жорж[[11]](#endnote-8), поддерживали на Михайловской сцене[[12]](#endnote-9) традиции ложноклассического рода, содействуя славе авторов блеском своего таланта. Правда, на Западе зарождалось новое движение, которому суждено было убить ложноклассический театр — именно романтическое. Оно отвергло «единство», но выдвигало новое начало, столь же условное и тягостное для свободного творчества — знаменитые антитезы и «couleur local»[[13]](#footnote-6) В. Гюго. Но Пушкин есть явление «чрезвычайное». Он перерос век в области театра, как во всех сферах искусства и жизни. «Правдоподобие, — пишет он, — все еще полагается главным условием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие»? И затем далее поясняет, что должно считать правдоподобием драматического произведения: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Этот переход от условного «правдоподобия» ложноклассических[[14]](#endnote-10) единств и романтического «колорита» к правдоподобию художественного реализма — скачок в области театра такой же чрезвычайный, как было все чрезвычайно в гениальной натуре Пушкина!

Чтобы судить о прирожденной ясности взглядов Пушкина, об его поразительном чутье художественного и той сознательности, которая сопровождала его творчество — вот еще отрывок из его «мелочей».

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков. У Мольера скупой — скуп и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под хранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешной смесью набожности и волокитства». Та же мысль выражена в характерном афоризме на полях одной из книг, на Пушкинской выставке в 1899 году: «Противоположения страстей вовсе не искусство, но пошлая пружина французской трагедии». В немногих словах передана вся сущность романтического мелодраматизма, и как просто и доступно для всякого понимания!

Можно думать, что «беззаботность жизни», которой Пушкин поклонялся в Шекспире, и которая отличает все важнейшие, наиболее зрелые произведения Пушкина, — явилась именно результатом {19} его близкого знакомства с драматической литературою и сознательного анализа ее элементов. Драма служит, без сомнения, лучшим пробным камнем жизненности созданного воображением сцепления обстоятельств. Все условное, все отзывающееся сочиненностью, все, что покрывает фразеологиею живую сущность явления, неискренняя страсть, немотивированный проступок, случайность, выдаваемая за результат причинности, исключение, которому ради эффекта приписывается характер типического явления — открывается в драматическом действии с замечательной ясностью. Это само собой понятно, когда на сцене дается представление, и исполнитель голосом, фигурою, костюмом, всей обстановкою старается выдать за действительность все происходящее на подмостках. Но и помимо этого, самая форма драматической литературы очищает, так сказать, художественную правду. Описания, отступления, хорошие идеи и намерения, мораль, тенденция, остроумие — все то, что отвлекает или может отвлечь внимание читателя в другую сторону, туманом фраз или интересом поучения отодвинуть на задний план правдоподобие страстей и характеров, в их взаимных отношениях — в драматической литературе не может иметь такого значения и не занимает такого места. Форма драматической поэзии — есть разговор действующих лиц, и в этом единственном способе проявления жизни каждое слово должно быть взвешено и вполне отвечать натуре и характеру. Диалог есть вместе с тем и описание, и поучение, и тенденция. Отсюда — необыкновенная выразительность драматической поэзии. Мы удивляемся развитию мимических способностей у глухонемых. Лишенные дара слова, они все силы своего приспособления направляют на экспрессивность лица и жестов. Точно так же драматическая поэзия, лишенная помощи описаний, восполняет этот пробел усиленной выразительностью разговора. Это сосредоточение художественные средств есть высшая степень искусства, одновременно и самая простая, и самая трудная.

Я хочу этим сказать, что если считать высшим, наиболее производительным и зрелым. Периодом пушкинского гения последние 10 лет его жизни, то не случайностью нужно объяснить, что этот период начался «Борисом Годуновым» и ознаменовался целой серией произведений драматического рода. Эту связь драмы с развитием гения Пушкина критика упустила из виду. Между тем она могла бы многое объяснить во всем строе пушкинской поэзии. Сжатость, чеканность и стильность стиха, которым ознаменован этот период пушкинской деятельности, быть может, больше всего обязан драматическим опытам. В «Материалах» Анненкова мы находим, например, образцы сокращений, которые делал Пушкин в «Борисе Годунове». Два известные стиха, замыкающие раздумье Пимена:

Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходит до меня

{20} выражаются первоначально десятью стихами. Вот их первоначальная форма:

Передо мной опять выходят люди,
Уже давно покинувшие мир,
Властители, которым был покорен
И недруги, и старые друзья —
Товарищи моей цветущей жизни…
Как ласки их мне радостны бывали…
Как живо жгли мне сердце их обиды!
Но где же их знакомый лик и страсти?
Чуть-чуть их след ложится легкой тенью, —
И мне давно, давно пора за ними!

Сделать из этих десяти стихов — два, значительно превосходящие своею простотою, силою, а главное — характерностью первые, заставила Пушкина именно драматическая форма, — необходимость точного соответствия между речью и характером лица, произносящего речь. Поэт должен был, рисуя Пимена, подняться на высшую ступень объективности и бесстрастия, передавая мысли и чувства не теми речами, которые просились из сердца поэта, а теми, которыми должен был выражаться Пимен.

Я думаю, что мы нашли настоящее слово, которым определяется высшая ступень, достигнутая гением Пушкина, и тесно связанная с увлечением драматической формой. Это — объективность, способность перевоплощаться в характеры чуждых лиц, чуждых эпох и поколений, и «спокойно зреть на правых и виновных». Пимен зачаровал самого Пушкина: Среди увлечений и противоречий его бурной натуры, образ летописца, все соображающего и все взвешивающего, окидывающего глубоким взглядом испытанного ума дальние времена, прозревающего грядущее, угадывающего бурю страстей и величаво запечатлевающего события, людей и жизнь в письменах — пленил Пушкина, как реакция против больной прелести субъективных лирических восторгов. И с этого момента талант Пушкина вырастает до гения. Он начинает прозревать тайну жизни, и творчество его стремится к спокойным и вечным началам поэзии.

В мою задачу не входит разбор Пушкина, во всем его объеме. Но мне думается, из того, что сказано, можно заключить, если не с уверенностью, то с большим вероятием, что как хронологически, так и по внутреннему сродству явлений, наиболее зрелый период пушкинской поэзии совпадает с обращением Пушкина к драматической поэзии, и в источнике имеет «Бориса Годунова» и шекспировскую драму, как учительницу высшего и глубочайшего реализма. После Шекспира, ни Шенье, ни Байрон, ни Мюссе, ни тем менее Шиллер — уже не волновали Пушкина, как прежде. Пушкина начинает увлекать бесстрастие истории в литературе, бесстрастие объективной драмы — в поэзии. Вместе с тем именно с драмы начинается явный поворот Пушкина к реализму, {21} хотя слово это еще не было изобретено, и поэт, быть может, искренно сам не знал, какое новое слово он сказал в литературе[[15]](#endnote-11). Как ни ясен и проницателен был ум Пушкина, — его поэзия, творившая с «беззаботностью жизнь», была яснее и проницательнее.

### II

Пушкин обязан драматической поэзии и, в частности, Шекспиру высшими созданиями своего гения. Мы имеем здесь дело не со случайностями влияний, но с преимущественным направлением самого склада мысли и художественных сил. Гете — один из величайших гениев человечества — прошел для Пушкина, отличавшегося такой замечательной отзывчивостью, почти бесследно именно потому, что в нем мало драматического действия характеров, но гораздо более отвлеченной игры метафизических идей. Пушкин же жаждал действия; его увлекала человеческая страсть в движении, в сущем; его мысли рисовали характеры, одолеваемые жизнью и полные ею, а не «протяженные», если можно так выразиться. Одним словом, Пушкин, в последнем могучем периоде своей деятельности, был драматическим писателем в истинном смысле слова.

Здесь легко предвидеть возражения. Можно указать, во-первых, на сравнительно незначительное количество драматических произведений Пушкина, и во-вторых, на несценичность их, на неприспособленность или на малую их приспособленность к театральному представлению. Считаю нужным ответить на оба предвидимые возражения.

Если Пушкин мало написал для театра и для сцены, то это не значит, что он мало написал драматического[[16]](#endnote-12). Вообще, разумею здесь не театрального, но драматического писателя. Пушкин был вторым, но не был первым. Его гений, как я выше пояснил, жаждал драматического, и я бы отнес, с этой точки зрения, к драматическим произведениям даже «Египетские ночи». Во множестве его позднейших произведений мы видим главную, черту драматического писателя: он приступает к сюжету и к характерам в момент их «становления», как говорят метафизики. Он рисует не разные мгновения жизни, вообще, что характеризует произведения эпические, но именно те мгновения, которые содержат в себе развитие дальнейшего и которые чреваты, так сказать, будущим. Истинно драматический момент заключает все, необходимое для драмы и для движения. Проследите процесс стрельбы. Заряжание ружья, вкладывание патрона, взведение курка — все это моменты приготовления. Пока это только описательные эпизоды. Затем, когда все готово, когда все элементы движения уже на лицо, и стоит лишь нажать пружину для того, чтобы с роковою неизбежной последовательностью произошел ряд изменений — наступает тот момент, который я позволю себе {22} назвать драматическим. Курок падает и развивает силу; удар разбивает патрон и воспламеняет его; вспышка развивает сильное давление образуемых газов; газы выталкивают пулю; пуля летит, описывая кривую, и производит изменения в том предмете, в который попадает. Изобразить драматический момент значит именно представить такое жизненное сцепление характеров и обстоятельств, которое, при одном толчке, должно дать правдивое, верное и быстрое развитие целого ряда обязательной; вытекающих, одно из другого, действий. Что может быть, в этом отношении, драматичнее завязки «Моцарта и Сальери» или «Русалки», или «Египетских ночей»? Кстати, о последнем произведении. Есть все основания думать, что эта «поэма», вставленная в «неоконченную повесть», да еще от лица импровизатора, — навеяна «Антонием и Клеопатрой» Шекспира.

Таким образом, по замыслу, большая часть позднейших произведений Пушкина должна быть отнесена к драматическим. И самый характер их концепции, и объективность манеры, и спокойствие в определении меры ответственности и воздаяния, и необыкновенно широкий, гуманный призыв к состраданию, и отсутствие абсолютно злых и абсолютно добрых, умеряемых ходом жизни и действия в свободных проявлениях своей души («Скупой Рыцарь») — все это качества истинно драматического писателя. Тем не менее, за немногими исключениями, драматические произведения Пушкина не отличаются сценичностью, — это совершенно верно. Сценичность есть особого рода практические свойства произведения, строго говоря, не имеющие ничего общего с его гениальностью. Сценичность есть условная форма драматического произведения, совершенно так же, как поклон, реверанс и благопристойные движения и поступки суть условные практические формы учтивости. Сценичность может уживаться с драматизмом, но может и не уживаться. Для гениальной натуры сценичность, во всяком случае, не есть показатель совершенства. Сценичность добывается практическим разумом, преемственностью опыта и знания, как всякого рода техническое усовершенствование. В этом отношении Пушкин стоял одиноко, особняком, не имея никакой опоры в прошлом и не получив от него никакого запаса сноровки и технических приемов.

Выше я показал, что Пушкин отвергал существом своим псевдоклассический и романтический род. Ни Расин, ни Корнель, ни даже Мольер, если бы Пушкин вздумал писать комедии, не удовлетворяли его. Он высоко ценил поэзию Расина, но не его психологию и не движение его характеров, которые он считал условными и манерными. Единственная же школа сценичности в то время была именно расиновская трагедия. Отвергнув «единства», но сохранив в прежней силе противоположения страстей, вместо реальной борьбы характеров, романтическая школа, только зарождавшаяся, удержала все условности псевдоклассической сценической манеры и все эффекты театрального дела. Пушкин {23} был в художественном отношении натурой целыми. Не соглашаясь по существу с расиновской трагедией, Пушкин не мог руководствоваться точно так же и техникой французской трагедии. Других форм Пушкин не знал и не имел. Шекспир стоял пред ним во всей примитивности его сценических форм, с полнейшим равнодушием к вопросам постановки, во времена Шекспира отличавшейся необыкновенной простотою и несложностью, и потому именно совершенно безразличный к ее трудностям. Деление на сцены, устарелая и громоздкая манера Шекспира, отсутствие законченной периодичности в планировке пьесы — все это так и осталось сырым и необработанным, ибо реализм Шекспира находил ревностных почитателей и восторженных поклонников, но никак не продолжателей и учеников, которые бы старались о практической разработке на подмостках завещанных Шекспиром великих начал истинной трагедии. Я думаю, что именно это отсутствие готовых сценических форм больше всего помешало Пушкину написать трагедию страсти, подобно тому, как он написал историческую трагедию. Его остальные драматические произведения, будучи таковыми по замыслу и движению характеров и диалогической форме, не отличаются полнотою внешних форм и сценической пластикою. «Моцарт и Сальери» — это превосходный драматический диалог, которого смело хватило бы на целую трагедию, если бы у Пушкина были под руками готовые и испытанные сценические формы для реальной драмы. «Каменный гость» представляет такой же точно диалог, хотя на сцене бывает по три и более лица. Содержание «Каменного гостя» необыкновенно богато. Но достойно внимания несоответствие глубины психологического движения характеров с эскизностью внешних сценических приемов. Сцена у Лауры, несмотря на всю ее прелесть, — только вводная. Она прекрасно дополняет и разъясняет образ Дон-Жуана, но не имеет никакого отношения к интриге драмы между донной Анной и Дон-Жуаном. В нескольких словах характер донны Анны очерчен с необыкновенной яркостью, но ей уделено все-таки мало места, и сцены между нею и Дон-Жуаном так коротки, что сценическая передача не может сообщить им той выпуклости и рельефности, каких они заслуживают по своей глубине. В «Русалке» мы имеем, быть может, наиболее совершенный драматический опыт, не только по прелести стиха и правдивости характеров, но и по сценической постановке фигур. Но и здесь слишком мало действующих лиц, и связь их сценического действия слишком мимолетна.

Для театра, таким образом, драматические произведения Пушкина, за исключением «Бориса Годунова», несмотря на высшую меру гениальности, проявленную в них нашим поэтом, представляют мало практической ценности. Театр есть учреждение, живущее по своим сценическим законам, которые можно назвать, если угодно, рутиною, но которые, однако, не теряют вследствие этого своего значения. Драматические произведения Пушкина мало {24} приспособлены для сцены. Они и не предназначались для нее. Кроме «Бориса Годунова», Пушкин едва ли рассчитывал что-нибудь увидать на сцене. Он писал драматические произведения, ни мало не заботясь о сценической перспективе, подобно современнику своему, Альфреду де Мюссе[[17]](#endnote-13).

Пушкин чувствовал душу драматической поэзии, но не видел ее плоти — театра, ибо то, что могли представить корифеи современной ему драматической литературы или актеры того времени, с их ложным пафосом и «глухоревом» романтических страстей, сосредоточенных в одном центре, вопреки опыту жизни и естественности положений, — внушили Пушкину отвращение к существующему сценическому типу, не заменив осужденное им никакими иными образцами. Полумер и поправок Пушкин не признавал. В письме своем к Раевскому по поводу «Бориса Годунова» Пушкин говорит: «Нет ничего бесполезнее, по моему мнению, маленьких поправок в принятых законах: Альфиери[[18]](#endnote-14) чувствует смешное значение речей “в сторону”; он это уничтожает, но за то растягивает монолог и считает, что произвел революцию в системе трагедии. Какое ребячество»! Итак, поправок к существующим «законам» трагедии Пушкин не признавал, коренной реформы произвести не мог, ибо, независимо от театра, такая реформа невозможна. Оставался Шекспир, и то немногое сценического опыта, которое Шекспир мог дать для современных театральных условий.

### III

Драматические отрывки Пушкина в большинстве случаев не более, как поэмы в диалогах. Я признаю гениальность «Бориса Годунова» и значительное драматическое содержание в «Каменном госте», но нельзя не сознаться в одном — что действие развивается скачками, или вернее, что слишком мало дается материала для каждой сцены в отдельности. Например, сцена донны Анны с Дон-Жуаном — она только набросана. Нужен величайший такт актрисы для того, чтобы объяснить в душе донны Анны смену настроений. Полна, в этом отношении, только «Сцена у фонтана», но в остальных даже в «Борисе Годунове» чувствуется эскизность, выраженная, правда, гениально, совершенная, если смотреть на нее с точки зрения эпической, но крайне затруднительная для сценического исполнения.

Во всяком случае, драматические произведения Пушкина исчерпываются «Борисом Годуновым», «Каменным гостем», пожалуй, — «Моцартом и Сальери». Остальные отрывки годятся для театра не более, чем сцены из «Полтавы», «Руслана и Людмилы» или «Русалки», т. е. являются диалогическими поэмами. Хорошо их читать важнее и нужнее, чем хорошо их играть, и затем, так как эпический, повествовательный характер проникает их на всем протяжении, то необходимо создать такого рода обстановку, {25} которая бы все время повествовала о делах, происходящих на сцене. Живописность должна восполнять недостаток действия и рассказа. Возьмем, например, никем никогда не поставленный отрывок «Сцена из “Фауста”» — разговор Фауста и Мефистофеля. Берег и весь ландшафт должны символизировать борьбу настроений в душе Фауста и злобную иронию Мефистофеля. Затем, вдали показывается корабль, на коем «бочки злата, да груз богатый шоколата, да модная болезнь». Корабль проходит пред глазами Фауста реальным видением, и каждый поворот паруса вызывает в душе его новое настроение. Наконец «iastidium est quies»[[19]](#footnote-7). Он опускается и говорит равнодушно Мефистофелю: «Потопить его!». А сам сидит на скалистом берегу и смотрит равнодушными глазами на кораблекрушение. «Когда я счастлив был?» продолжает у него вертеться в голове вопрос Мефистофеля, и вся безысходность замкнутого в себе эгоистического миросозерцания встала пред ним с потрясающею, неумолимою силою логики.

Из всего, что шло на сцене Александринского театра в Пушкинские спектакли в 1899 г., «Пир во время чумы» единственное произведение, впервые поставленное на сцене. Обстановка нисколько не содействовала впечатлению. Она была суха, скучна, казенна. Пир изображался десятком актеров, уныло приткнувшихся к столу. Фона не было. Не чувствовалось ни вакхического веселья, ни хмурого ужаса чумы. По моему, все время должна слышаться музыка; ужас смерти, покрытый гулом возбужденной толпы; призрак исхудалых мертвецов, и пляска всеуносящего забвения. Роскошь, позолота, блеск; разложение, гроб, лохмотья. Мертвые, не думающие ни о чем, и живые, старающиеся думать о жизни… И когда Мэри поет свою заунывную шотландскую песню, она врывается в шум веселья, как похоронный звон колоколов с погоста… Еще за минуту, царило веселье в полном разгаре, но постепенно в него внедряется скорбный напев, воскрешающий уснувшую мысль о «другом береге», и стеснение находит на толпу пирующих, стихает бубен, приостанавливается бег танцующих пар… И так до конца идет эта смена настроений…

Я выше упомянул о том, что именно в отсутствии сценической склейки заключается театральный минус драматических произведений Пушкина. Играть Пушкина необычайно трудно, и во всяком случае, играть его могут только актеры, для которых романтические сюжеты — близкая и родная книга искусства. Не только играть, но и читать. К прискорбию, нужно сознаться, что почти никто из тех, кого я слышал, не владеет музыкой пушкинских стихов и как будто ее даже не чувствует. Пушкинский стих отличается необыкновенной прозрачностью; он чист, как хрусталь, как звук серебряного колокольчика. Пушкинский стих не только нельзя скандировать, но даже слишком отчетливо, {26} фонетически твердо его произносить. Это — стих скользящий, стих расплывающийся, сказал бы я, в эфире, сливающийся с синевой неба, с шелестом ветерка, с журчанием струи, отражающей на себе все гармонии природы. Легкость произнесения пушкинских стихов есть первое условие их Правильной передачи. «Беззаботность жизни», которой Пушкин поклонялся в Шекспире, которой была отмечена и его собственная гениальная художественная натура, — прежде всего выражается в самой фактуре стиха. Стих Пушкина как будто беззаботен на счет версификации и правил сложения, как будто совсем и не стих, и в этом его пленительная прелесть: он льется, поэзия нисходит с равнодушной ясностью природы, и окунувшись в поэзию Пушкина, как бы чувствуешь биение пантеистической, целокупной в своем мировом величии, жизни.

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим и глядел
На озеро, воспоминая с грустью
Иные берега, иные волны…

### \* \* \*

Можно быть великим драматическим писателем — для себя, для человечества, для потомства, для читателей. Но быть театральным писателем — можно только для публики. Деспотизм публики, ее привычки и вкусы определяют свойства сценического представления. Пушкин же так перерос век — и не только русский, но европейский, — он так далеко видел и столь многое примечал, что не мог писать для театра. Нет ничего капризнее гения, и ничего мертвее и рутиннее театральной публики. В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань. И вот, причина, почему драматические произведения, едва ли не гениальнейшие из всего, что было написано Пушкиным, так мало принесли театру в тесном смысле, в то же время так много дав поэзии, мысли, языку, науке жизни и характеров.

## **{****27}** Миллион терзаний

Перечитывая биографический и критический материал о «Горе от ума», можно убедиться, что едва ли сыщется другой, знаменитый в истории русской литературы, писатель, которому было бы посвящено так много изучения и внимания[[20]](#endnote-15). Сатирический талант Грибоедова представлял необыкновенно притягательную силу для историков и критиков литературы. Этот талант, так сказать, слепил глаза, и хотелось, сверх сатиры, найти в комедии законченную интригу, вполне завершенные характеры, а главным образом объяснить Чацкого не только как пружину действия, как бич сатиры, как воплощение ума, но и как живое, реальное, страдающее лицо эпохи.

Следя за жизнью и деятельностью Грибоедова, видишь, что в Чацком выражены не только убеждения, но и многие черты характера Грибоедова. В Грибоедове, как он рисуется в письмах — основной чертой характера был как раз тот «дух противоречия», который, будучи выражен в резкой форме комедии, повлек за собой «миллион терзаний». Грибоедов был, несомненно, благовоспитаннее и осторожнее Чацкого, и вот причина, почему Грибоедова никто не объявлял безумным, а наоборот, в столь молодые годы его назначили на ответственный пост в Тегеран, где он был мученически убит.

«Мизантропия» Альцеста[[21]](#endnote-16) и «дух противоречия» Грибоедова — таковы два главных элемента Чацкого. «Мизантропия», как литературное веяние, «дух противоречия», как психологический материал.

Обыкновенно говорят о «протесте» Чацкого. «Протест» слишком узкое, сухое, пожалуй, практическое слово. «Протест» предполагает определенную, кружковую, философскую или партийную точку зрения. Протестующий против всех — безумец. Протестующий во имя кого-либо или чего-либо, на что опирается — смелый и откровенный деятель. Чацкий, если видеть в нем протестанта, протестовал решительно против всех: против круга Фамусовых и Молчалиных так же, как и против круга князя Григория и Репетилова, против Татьяны Юрьевны и Тугоуховского, как и против друга своего, связанного юными воспоминаниями «минувших дней угасшего веселья» — Платона Михайловича, и, казалось бы, симпатичной, потому что горячо преданной его другу, жены его, — Натальи Петровны.

Однако, думается мне, это не было протестом, в специальном значении этого термина. Но был дух противоречия, была особая {28} сатирическая, юмористическая жилка, которая представляет все окружающее в свете трагикомических подробностей, и которая, собственно, составляет силу сарказма.

«Дух противоречия» есть «субстанция», как говорят философы, — сатиры. Этим духом противоречия, в огромной степени, был наделен Чацкий; этим духом отмечен и Грибоедов.

Он — пародист по преимуществу. В очень молодые годы он пишет «Дмитрий Донской», пародию на трагедию Озерова. По тому времени это было «подъять» руку на патриотический труд. А время то было полно патриотизма, которого взрыв был столь естественно вызван событиями отечественной войны.

Но пародист, сатирик, «противоречивец» — сидел крепко в Грибоедове. Он был более, нежели прав, когда писал:

По духу времени и вкусу
Я ненавижу слово: раб.

Он ненавидел рабство всякое, и более всего рабство духа, заставляющее глядеть на жизнь известными глазами. Всякая, так сказать, «принципиозность» представляет собой уже «предвзятость» суждения. Оттого он не был «принципистом»; отсюда — беспощадная сатира над репетиловщиной, которая примыкала правым крылом своим к тому, что было самого светлого в русском обществе, и что Грибоедов-Чацкий не мог не ценить, потому что не мог не понимать.

«Буду ли я когда-нибудь независим от людей», писал он. Сознание малейшей зависимости раздражало его. Ему хотелось, по складу ума, характера, стоять в стороне для того, чтобы лучше наблюдать и подмечать все эти полосатые, тонкие как ниточки, черты и подробности человеческой трагикомедии.

Известна эпиграмма Пушкина на Булгарина[[22]](#endnote-17):
Ты целый свет уверить хочешь,
Что был ты с Чацким всех дружней…
Ах ты бесстыдник! Ах злодей!
Ты и живых бранишь людей.
Да и покойников порочишь…

Тем не менее, близкие, дружеские, — или если это слово не совсем подходит к Чацкому — тесные отношения между Грибоедовым и Булгариным представляют факт несомненный, подтверждаемый множеством обстоятельств. Биографы и почитатели Грибоедова пытаются найти этому оправдание. Говорят о том, что «все» бывали у Булгарина, и что этот «отщепенец» в семье, столь притесняемой, но духом гордой и свободной, русской литературы, только «под старость» стал «таким», и что даже сам Греч[[23]](#endnote-18) удивлялся тому, «что сделалось с Булгариным», т. е. глубине его нравственного падения. Однако, слишком хорошо известно, что такое был Булгарин во все времена. По словам {29} Д. И. Завалишина[[24]](#endnote-19), Грибоедов раздражался, когда осуждали связь его с Булгариным, и «можно было видеть, что его кольнули в самое больное место».

В какое, «самое больное»? А вот в то, что я «ненавижу слово раб» и «буду ли я когда-нибудь независим от людей». «Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна» было для него, гордого и превыше всего ценившего «независимость» от людей и право во всем, решительно во всем, находить трагикомические пестрые полоски — нестерпимо. И можно думать, что чем более к нему приставали с Булгариным, тем сильнее завязывал он с ним сношения, и находил особенное удовольствие в том, чтобы быть на других — своих же, близких, с которыми так много общего — непохожим.

В одном из писем Грибоедова имеются следующие драгоценные, — я считаю их именно драгоценными — строки: «Я у него (кн. Шаховского)[[25]](#endnote-20) бываю, пишет Грибоедов Катенину[[26]](#endnote-21), — оттого, что все другие его ругают. Это в моих глазах придает ему некоторое достоинство». Тут не только сознание независимости, но и некоторый, если можно выразиться, культ духа противоречия. И хотя форма заявления — шутливая, но несомненно, что под ней таилось вполне серьезное содержание. «Другие бранят», — стало быть тут уже есть частица пошлости — в том, что все так к кн. Шаховскому относятся. Пойдем ей наперекор. Будем сами по себе и постараемся найти новые оттенки в том, что все давно считают общим местом.

Вот ключ к пониманию его Отношения к либеральным кружкам того времени, к которым он принадлежал умом, но с которыми не мог ладить благодаря своему темпераменту, своему индивидуализму и духу противоречия. Каховской[[27]](#endnote-22) доказывал Грибоедову, что, «осуждая у ложных либералов противоречие их действий провозглашаемым принципам, он и сам не свободен от подобного же противоречия». Весьма возможно, что оно так и было. Но дело заключалось вовсе не в твердости принципов и в согласованности жизни и поступков (ибо это, собственно, есть уже вопрос нравственного закала), а в том, что Грибоедову всегда рисовались пошленькие полосатые ниточки, которые тянулись за принципами, и самая общность исповедания веры, на взгляд такого органического и убежденного индивидуалиста, как Грибоедов, казалось уже пошлостью. Репетиловщина была в попугайстве, в подражательности, в «хоровом» начале, которое, по натуре его, было ему чуждо и отчасти противно. В самой сущности «хорового» начала он находил нечто унизительное и всегда смешное. И в том, что, «когда о честности высокой говорит, каким-то демоном внушаем», он видел прежде всего не апофеоз «высокой честности», к которой, конечно, он не мог быть равнодушен, но смешную, трагикомическую, возбуждающую брезгливое чувство, картину «хорового начала», когда «он плачет, а мы все рыдаем».

{30} Было ли «горе» Чацкого «от ума»? Не думаю. Прежде всего, не один же в Москве был умный человек, Александр Андреевич Чацкий. Полагаю, что если «chaque vilain trouve sa vilaine»[[28]](#footnote-8), то тем паче каждый умный человек найдет для себя кого-нибудь под пару. Но точно Чацкий испытывал «миллион терзаний». Эти терзания вполне понятны людям, которых раздражает запах, вид толпы, «шаркания», как две капли воды, похожие одно на другое, восклицания, произносимые одним тоном, и те же общие фразы, которыми обычно люди обмениваются между собой. Не ум Чацкого страдал. «Люди верят только славе, — писал Пушкин о Грибоедове — и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одной егерской ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в “Московском телеграфе”». Конечно, уязвленное самолюбие могло играть в жизни Чацкого большую роль. Но ведь груди было больно и от «дружеских тисков»…

«Миллион терзаний» есть, собственно говоря, — удел сатиры. Человеку нужно, необходимо к чему-нибудь прилепиться, что-нибудь искренно, от всего сердца полюбить. Сатирический талант самою сущностью своей ищет противоречия, и обличение совершается не во имя чего-либо устойчивого, определенного, убежденного (ибо тогда оно превращается в морализирование), но потому, что, вообще, «du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas»[[29]](#footnote-9), и задача сатиры — подмечать как раз линию, черту, где высокое превращается в смешное и жалкое. Чацкий был всегда в одиночестве, и когда он во время своего монолога 3‑го действия остается один — это судьба всех, кто проповедует во имя личного своего взгляда, в меру своего индивидуального суждения.

«Истинным художником, — говорит в одном из писем Грибоедов, может быть только человек безродный». Безродность я понимаю здесь не в смысле демократическом, плебейском, но в том же, прежде указанном, смысле независимости от людей. «Род» — это те же «дружеские тиски», от которых душно груди. Не хочется ни к тем, ни к другим. Смешон Скалозуб, смешон Фамусов, смешна невежественность, смешны княжны, повторяющие «из детства натверженный урок», что «Франции — нет лучше в мире края»; но смешны и Репетилов, и Удушьев, Ипполит Маркелыч; смешны, в конце концов, и славянофилы, и западники, и бюрократы, и либералы. Смешна жизнь человеческая, за которой полосатой ниткою тянется хвост полосатой, меченной пошлости.

Горе не от ума, а от людей, от толпы, от необходимости считаться с общежитием; горе от того, что во всяком обществе приходится поступиться частью своей собственной личности, и ограничить свой нрав; горе от того, что нужна дисциплина, и {31} что как мало ни внушает уважения Ипполит Маркелыч Удушьев, в нем надо все-таки видеть «взгляд и нечто» — обо всем, т. е. попытку практического миросозерцания. С этой дисциплиной жизни и общественной деятельности совершенно не мирится гордая душа индивидуалиста.

Отсюда — миллион терзаний. Когда человек мыслит себя центром, его раздражает всякое прикосновение. Когда над всем смеется, он бывает всеми оставлен. Его роль очистительная — не пророческая. Жизнь в своей совокупной сложности, в хоровом своем начале, всегда сильнее самой мощной и сверкающей индивидуальности. Чацкие — великолепные создания, an und für sich, но роль их в общественной жизни останется всегда ограниченной, потому что Чацкие, как острый яд скептицизма, убивают веру — Софьи в Молчалина, Скалозуба в армию, Фамусова в чины, Удушьева в его «нечто». Жизнь движется пошлостью, запряженной гужом. А сатира есть сверкание гения, дающая духом противоречия острую приправу к медлительному и тяжелому процессу развития… Не согревая, она не согревается, и холодом своим неизбежно порождает миллион терзаний.

Чацкий — жертва собственного «несытого ума». Чацкий сел в карету и отправился искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок. Финал, в сущности говоря, безнадежный. Искать — не значит найти. Уйти — не значит решить задачу. Этим можно спасти гордыню индивидуализма, но не насытить оскорбленное чувство. Для «ума», может быть, это и достаточное утешение, для чувства — никакого.

Грибоедовские стихи неизмеримо ярче, глубже, острее стихов Рылеева. Грибоедов с точки зрения «ума» настолько же выше Рылеева, насколько Чацкий превосходнее «Лохмотьева Алексея»[[30]](#endnote-23).

Лохмотьев Алексей чудесно говорит,
Что радикальные потребны тут лекарства.

Но влияние на жизнь Лохмотьева Алексея было велико, а Чацкого совершенно безразлично. Чацкий умен, речи его меткие и справедливые, но никто их не слушает. «А глядь»… все отошли и кружатся в вихре вальса. Инстинктивное чутье подсказывает, толпе, что тут больше гордости ума, чем снисходительности и сердца. Инстинктивно всем становится ясно, что в основе отрицания Чацкого нет никакого общественного миросозерцания, что он бранит все «походя» и над всем смеется, не разбирая ни причин, ни последствий.

Над Грибоедовым и Чацким издавна кружатся, как коршуны, представители двух противоположных течений русской мысли: староверы московского толка и западники петербургского. И те, и другие находят в речах Чацкого подтверждение своих идей. Но Чацкий был ни в тех ни в сех. Он позволил себе в 20‑х годах XIX столетия безумную роскошь, непозволительную и теперь, — {32} быть просто умным человеком, ни в какой цех не записываться, и ни к какому толку не принадлежать, оценивать людей и явления не с точки зрения их общественного значения, не потому, насколько они развязывают трагический узел русской европейско-азиатской жизни, завязанной Петром, а по удельному весу их ума. Я говорю, что и сейчас такое отношение является непозволительной роскошью. Борьба идет, борьба продолжается, и вся наша литература, а еще более — вся наша литературная критика представляет пример утилитарной оценки людей и явлений, применительно к тому, отдаляют ли они, или приближают Россию к развязке трагического узла.

«Миллион терзаний», — жалуется Чацкий. Но какою мерой отмеришь, такою и воздастся. «Скепсис» Чацкого разрушает все, всякую веру, всякую привязанность. Рядом с Чацким трепещет и бьется загнанная, истерзанная либеральная мысль, но он не идет и к ней, потому что на дороге стоит Репетилов, и брезгливое чувство к Репетилову берет верх над естественным, казалось бы, тяготением к кружку князь-Григория.

«Репетиловщина» — истинный кошмар, висящий над Чацким. Он ничего так не страшится, как репетиловщины, возможности повториться, стать банальным, смешаться с толпой и выкликать вслед за ней, пусть истинные, но общие фразы. Трагедию одиночества люди несут в себе, а не получают ее в подарок от других. На что жалуется Чацкий? Перевидав почти всех своих московских знакомых, столкнувшись со всеми течениями общественной жизни, нашел ли он для кого-нибудь ласковое, ободряющее слово? Умел ли он слушать, наконец? Чацкий — один, потому что его музыкальная роль, его музыкальное назначение — быть солистом. И в том, что, «когда о честности высокой говорит, каким-то демоном внушаем» — он упорно желал видеть не апофеоз «высокой честности», которая во всяком случае представляет благородное усилие идеализма, но единственно комическую, возбуждающую брезгливое чувство, картину пошлой стадности.

Я бы хотел, наконец, увидеть когда-нибудь на сцене Чацкого таким, каков он есть, каким он мне с давних пор рисуется: молодым, но уже надменным, умным, но недоброжелательным, блестящим, но бесплодным, проницательным, но себялюбивым. Я бы хотел, наконец, чтобы Чацкий был показан во всем блеске своего холода, со всею бесполезностью своего картинного существования, во весь рост своего высокомерия и эгоизма[[31]](#endnote-24).

«Опрощение» — вот чего не хватает Чацким. С этим опрощением, как с одним из средств разрешения трагического узла русской жизни, пришли много позднее русские «кающиеся дворяне», надеясь засыпать чудовищную бездну классового неравенства. С этим опрощением шли и декабристы из кружка князь-Григория, относительно которых Ростопчин[[32]](#endnote-25) недоумевал, что во {33} Франции «roture»[[33]](#footnote-10), пожелала сравняться с дворянами и сделала революцию, а у нас, наоборот, дворяне делают революцию, чтобы стать «roture». Но для Чацких опрощение — это измена своей гордыне, и одна мысль опроститься до какого-нибудь кружка, до какой-либо партии, до какого-либо толка — для них нестерпима. В Чацком, при всем блеске, остроумии, находчивости, образовании, не было того, что с таким избытком было в Белинском, Грановском, Герцене — вечно тревожного демона любви, вызывавшей негодование, и негодования, вызывавшего любовь. Ему недоставало убеждения, которое могло бы стать делом его жизни, его страстью, его болью, Когда он говорит: «служить бы рад, прислуживаться тошно» — уже в одном этом стихе, в этом кратком выражении раскрывается вся его сущность, субъективная оценка себялюбца, для которого существует не цель служения или службы — объективная мера вещей — но лишь приятности или неприятности самого процесса службы или служения.

В обширной литературе о «Горе от ума» есть между прочим одна, в диалектическом смысле, остроумная монография И. А. Гриневской[[34]](#endnote-26) — «Оклеветанная девушка». В ней доказывается, что Софья — очень чистая и порядочная девушка, и что история с Молчаливым отнюдь не ложится темным пятном на ее репутацию. Собственно говоря, девичья честь Софьи Фамусовой — вопрос академический. Не нам с вами на ней жениться. Но несомненно, что Софья несправедливо порицается за свое якобы жестокосердие к Чацкому. За что его любить? Если Софья оклеветана, то Чацкий несправедливо превознесен. И если пробил час восстановить честь Софьи, то наступил и час возмездия за «нетовтство» Чацкого, за холод его одиночества, за замкнутость его души, за сверкание его ума, от которого никому не было тепло, но на всех дышало холодом.

Оттого, что Чацкого хотят сделать симпатичным, показать его в мученическом венце «миллиона терзаний», мне никогда не удавалось видеть на сцене настоящего, хорошего Чацкого. Чацкий либо резонирует, либо кипятится, либо с мертвенной бледностью чела страдает… А он ни то, ни другое, ни третье. Он роняет едкие замечания с высоты своего величия. В нем черты онегинские с примесью неуходившейся молодости и высокомерия.

Не будучи рабами какой бы то ни было общественной идеи, Чацкие — рабы собственной гордыни; они в рабстве у себя; они на оброке своего ума, который холят и лелеют, как красавица свое тело. Чацкий — духовный отец или может быть духовный брат, только более одаренный, барона Брамбеуса[[35]](#endnote-27). Чацкий — предтеча русского декадентства, русских ницшеанцев, бальмонтовского «оргиазма» и его «уйдите боги, уйдите люди». Все {34} уйдут, а он останется один. Пожелание Бальмонта[[36]](#endnote-28) уже случилось, совершилось задним числом с Чацким.

Он остался один.

В судьбе Чацкого — трагедия культуры, которая живет для себя, в свое имя, уходя в собственную глубь. Она становится искусством для искусства. Ее крах неизбежен. И в судьбе «несытого ума» Чацкого можно явственно прочесть трагедию русского интеллигента.

С современной точки зрения, еще более, чем с точки зрения Белинского, следует при постановке пьесы поставить на задний план всю интригу «Горя от ума». Это не важно.

Во-первых, интрига не самостоятельна у Грибоедова, а взята целиком из французской комедии, где тоже внешней интриге значения не придавали, но пользовались готовыми амплуа «amoureuse»[[37]](#footnote-11), «amant»[[38]](#footnote-12) и «soubrette»[[39]](#footnote-13) для того, чтобы расписать свои узоры. Во-вторых, попытка реалистического толкования интриги Чацкого, Софьи и Молчалина приводит к нагромождению библиофильских примечаний, очень мало уясняющих образы этих лиц, по давности времени затерявшихся в нашей памяти. Не все ли равно, кто и как учил Чацкого и Софью? Не все ли равно, росла ли Лиза вместе с Софьей, если псевдообразованность первой, объясняемая будто бы этим обстоятельством, вполне нарушается искренним предпочтением «буфетчика Петруши», который уж, конечно, дальше кухни и конюшни в своем образовании не шел. Нас, во что бы то ни стало, хотят заставить верить в личную драму отношений, имевшую будто бы самостоятельную ценность в пьесе. С этой целью П. П. Гнедич[[40]](#endnote-29) в своей статье «План постановки “Горя от ума”» старается нас убедить, что Чацкий — пылкий юноша, а Гриневская в своем анализе доказывает, что Софья — хорошая и даже передовая для своего времени девушка. Ну, допустим, женское сердце — загадка. Но, вот, «пылкий юноша Чацкий», как его аттестует П. П. Гнедич. Пылкое юношество обыкновенно увлекается всем, что есть новейшего в идеях общественности, литературе и искусстве. В Чацком же, наоборот, чувствуется осадок зрелого неволнующегося ума во всей сцене с Репетиловым, например. Пылкость, во всяком случае, равномерно распространяется на все стороны: пылко обличая «французика», он также пылко должен был бы обличать и «репетиловщину», если она ему противна, и идеи Удушьева, если они были ему антипатичны. Пылко громя Москву пред Скалозубом, он должен был бы также пылко громить «умеренность и аккуратность» Молчалина. Однако, мы видим совсем не то: Чацкий местами едок и высокомерно презрителен, местами же грешит как вития. Он делает не то, что психологически вытекает {35} из сплетения интриги, но то, что нужно автору, для того, чтобы устами «мизантропа» очертить жизнь того круга, в котором вращался Грибоедов, и «бичом сатиры» уязвить современников. Общий тон «мизантропии», неимение в целом обществе Москвы, выведенном в комедии, ни одной живой души, которая бы чувствовала его и которой бы сочувственно внимал он — неужели соответствует понятию о «пылком юноше», которого силится представить в Чацком П. П. Гнедич? Юность отзывчива, страстна. Юность готова рубить голову пороку, но столь же страстно готова венчать голову добродетели. Юность несовместима с мизантропией, особенно юность богатая, здоровая, счастливая, независимая, каковою была, по историческому комментарию Гнедича, юность Чацкого.

Чацкий и Софья — условности интриги. И Чацкого и Софью надо, по-моему, играть так, чтобы возможно лучше и ярче оттенить сатирическую сторону «Горя от ума». Поскольку для этой цели нужно, чтобы Чацкий был пылок — постольку он и должен быть таковым; поскольку ему надлежит быть «мизантропом», человеком неуживчивого нрава и едкого ума, постольку он едок, неуживчив и угловат.

Я не имею ни намерения, ни желания отрицать за трудами Гнедича, С. В. Флерова[[41]](#endnote-30) и др. значения остроумных в литературно-критическом отношении содержательных изысканий. Я лишь думаю, что изыскания эти в самом основании своем, ненадежны, так как, опираясь на историко-культурный анализ, упускают из виду (несмотря на труд проф. Алексея Веселовского «Западное влияние в русской литературе») главнейшее — очевиднейшее влияние (умолчим о позаимствовании) Мольера и вообще французской комедии. П. П. Гнедич, например, полагает, что «все горе наших исполнительниц Лизы в том, что они играют ее мольеровской субреткой». Нужно же играть «краснощекой крепостной девкой»? С бытовой интонацией?

Как вся интрига «Горя от ума» есть интрига французской комедии, пропущенная через призму, что ли, русской души, так и Лиза есть именно та смесь французского с нижегородским, которую так бичевал Грибоедов, не чувствуя, в пылу своего сатирического увлечения, что сам взял форму мольеровской комедии, наполнив ее чудесным русским содержанием. Отрицая, что Лиза — субретка, мы не только извращаем перспективу, но и создаем психологическую невозможность для исполнительницы говорить и чувствовать то, что говорит и чувствует Лиза. Формы театра суть стадии преемственного развития амплуа, и странно, что, увлекшись задачей приблизить во что бы то ни стало интригу «Горя от ума» к реалистическому роману, Гнедич совершенно упустил из виду очевидный закон театральной эволюции.

Я понимаю, что некоторое, так сказать, национальное самолюбие побуждает нас умалять долю подражательности, обнаруженную {36} Грибоедовым в «Горе от ума» — подражательности, которая не шла дальше условных форм, и не наложила нисколько печати на гениальную сущность сатиры. Несомненно, во всяком случае, одно: нельзя одновременно проявлять пылкость «всамделишного» влюбленного, для которого весь мир у ног Софьи, и вместе с тем находить и силу, и время, и охоту громить направо и налево, сыпать эпиграммами и резать афоризмами. Подобное раздвоение духа соответствует ли пылкости влюбленного? Невольно припоминается анекдот о том, как одна дама упрекала своего любовника в том, что в нежных письмах его не было ни одной орфографической ошибки. Чацкий слишком изысканно литературен, остроумен, находчив и говорлив, слишком аккуратен в орфографии для юноши, захваченного первою страстной любовью.

Нет, Чацкий не таков, и силясь создать из интриги Чацкого и Софьи психологическую драму, комментаторы «Горя от ума» оказывают плохую услугу великой комедии нравов.

## **{****37}** Загадка Гоголя

### I

Существует ли так называемая «загадка Гоголя»? Как известно, «загадка Гоголя» представляет, так сказать, факт для исследователей и историков литературы — неоспоримый.

Загадкой Гоголя представляется, главным образом, драма его жизни, его раздвоение, крайняя меланхолия, крайний мистицизм, в который он впал под конец своих дней. Легкомысленная дама говорит в «Театральном разъезде»: «Кто беспрестанно и вечно смеется, тот не может иметь слишком высокие чувства». Пожалуй, действительно, кто беспрестанно смеется, тот мичман Дырка, но истинный юмор неотделим от лирики, и истинное юмористическое отношение к жизни всегда скрывает в себе мучительную думу о смысле и назначении жизни, и находится в тесной связи с пессимизмом. Известно, что комик и юморист часто имеют суровые лица. Это не маска. В смехе много презрения, разочарования, обесценения жизни. Смеяться над чем-нибудь — значит, отвергать положительную ценность того, над чем смеешься, не признавать целесообразности того, что осмеиваешь.

В душе Гоголя всегда жила страстная тоска по увлечению, но его смех был сильнее его пафоса и убивал последний. Он бросал свои взоры, жаждавшие увлечения, на все; всюду пытался найти внутреннюю мелодию примирения с действительностью, и не мог найти, потому что восставал смех и поворачивал действительность пошлой стороной медали. «Эх, Русь, куда ты мчишься!» писал он, и воспевал тройку, но смех брал свое, и вот перед нами «дядя Митяй» и «дядя Минай» и кучер Селифан — и извольте уверенно, без роковых дум, сомнений и опасений, мчаться, как птица, на тройке Митяев, Минаев и Селифанов.

Нет большего противоположения как между Гоголем и Пушкиным. Пушкин хранил в себе тайну целостности, гармонии, ясности. Это была дивная в своей искренности и своей ясности натура. Мысли и сердцу Пушкина жизнь и природа представлялись всегда круглыми, замыкающимися в конечном своем единстве. Трагическое было лишь уклонением от гармонии целого. Для Гоголя — жизнь и космос были зигзагами, отклонения давали разорванные острые края, которые не могли не царапать сердце. Пушкин залит, при всех своих байронических увлечениях, солнцем оптимизма; Гоголь, несмотря на смех свой, вопреки последующему своему христианскому византизму, обведен траурным ободком, черной каймой. Если что казалось смешным Пушкину, то потому, что преходяще. Но смешное у Гоголя смешно от того, {38} что безнадежно. Под картинами современности, под обличениями взяточничества, под слоем художественного реализма, у Гоголя лежит «внутренний город» безнадежного пессимизма. Гоголь был «взыскующий града», и не нашедший его, и мистицизм последних дней свидетельствует о тупой боли, которую испытывала его душа, видевшая только пошлость, да бедность, да комические несовершенства жизни.

Есть нечто общее в настроениях Гоголя и Чехова. «Рудый Панько»[[42]](#endnote-31) и «Антоша Чехонте»[[43]](#endnote-32) в начале. Но уже здесь, в зародыше, скорбный пессимизм. «Он умеет смеяться — говорил (см. Записки А. О. Смирновой[[44]](#endnote-33)) про Гоголя Пушкин, — и такой грустный». Таков был Рудый Панько, таким был и Антоша Чехонте.

Гоголь прошелся смехом по всей России. Отовсюду, со всех сторон на него глядели «мертвые души». «Веселое кладбище» была Русь, неизвестно куда мчавшаяся… Не обличитель преходящего водил пером Гоголя. Освободили бы крестьян, ввели бы конституцию, — все равно Гоголь продолжал бы смеяться над «мертвыми душами», над Пробками-плотниками, выдаваемыми за живых людей, когда они мертвецы… И окруженный этими мертвецами, Гоголь должен был впасть в грусть по живой жизни, по вере, одушевляющей и вдохновляющей человека. Гоголь разложил русскую действительность на трагикомические подробности и жаждал единства… Он получил его из рук о. Матвея[[45]](#endnote-34), из грубой чаши пил он напиток прощения и забвения…

Кроме специальной «загадки Гоголя», — была еще нисколько не загадочная русская действительность. Величайшим тормозом в художественном развитии России и русской Красоты являлась невозможность освободить литературу и искусство от требований политического, если можно выразиться, утилитаризма. Гоголь, несомненно, представляет разительную, по трагизму, картину борьбы гения, которого увлекает стихия творчества, с печальными, как колокольный звон с погоста. Призывами утилитаризма. Гоголь, в своем творчестве, ни дать, ни взять, почтмейстер из «Ревизора», рассказывающий о письме Хлестакова. С одной стороны, внутренний голос твердит: «распечатывай! распечатывай! распечатывай!», — ас другой, на встречу вольному голосу сердца, слышится сумрачный окрик: «Эй, не распечатывай! Пропадешь как курица!» И Гоголь то распечатывал, то запечатывал. Он был гений смеха, но и в «Мертвых душах» даже вы видите, как «распечатав», он вдруг спохватывался, застегивал на все пуговицы «сюртук своей души» и спешил замолить грех свободного, яркого, жизнерадостного смеха. Его путал призрак смеха, лишенного этического, религиозного, утилитарного основания. Это было, конечно, источником его вечных терзаний. Тот, кто написал «Нос», был поэтом смеха, проносящегося, как вихрь, над человеческим сознанием. Припомните эту изумительную страницу, когда Ковалев сдает публикацию о пропавшем носе. Это {39} гениально именно как самоцель: смех, оправдывающий свое бытие тем, что он способен искренно насмешить. Но именно эти взрывы неудержимого смеха и пугали Гоголя, и долго клал он земные поклоны, чтобы искупить грех юмористического самоупоения.

Судьба Гоголя до сих пор не взвешена и не оценена. На открытии памятника Пушкина обычным припевом был стих: «Да здравствует разум, да скроется тьма!» Разум — холоднее, анализирующее начало — странным образом оказывался именинником на празднике Пушкина, как будто Пушкин был какой-нибудь химик, или математик, или член ученого комитета министерства народного просвещения. И на гоголевском празднике[[46]](#endnote-35) было много в честь разума и в посрамление тьмы — но что было сказано о красоте, о смехе, о поэзии юмористического отношения? «Распечатан» ли Гоголь и разгадана ли загадка его смеха?

Ничего этого не было и быть не могло. Наша политическая и общественная жизнь не давала досуга любителям формы, ценителям красоты, и по-прежнему была не в силах отделить себя от поэзии, и сливалась с ней в борьбе за свет и за солнце.

Может быть, с этой точки зрения, я не прав, когда осуждаю постановку «Ревизора» в московском Художественном театре, — такую вещную, дидактическую, сугубо-подчеркнутую. Может быть, как раз это и нужно для нашей жизни, и вероятно, нужно, если нравится. В этом «Ревизоре» — Гоголь, который искрится и шипит миллионами брызг, как водопад юмористической поэзии, отсутствует совершенно. Но есть другой Гоголь, ставший «ниже ростом» и преполезный Гоголь. От этого Гоголя становится обидно и горько на душе — так груба, зоологична, корява, бесправна, беспомощна и подла русская жизнь. Эта жизнь давит, как кошмар, или если хотите, как действительность. От этого города, куда хоть «три года скачи, никуда не доскачешь» — хочется убежать в пустыню. Хочется плюнуть — именно плюнуть — на этих людей, драться и выть и в бешенстве кусать себе локти. Это не поэт Гоголь — это «наш собственный корреспондент», изучивший «местные дела» и снабженный аппаратом Кодака для производства моментальных снимков. И находит жуть от этих определенно подлых, мерзких, лишенных образа людей, с которыми приходится жить и которым надо подчиняться. В самом деле, может быть, так нужно? Тут нет на грош формы Гоголя, его субстанции, его колорита, его поэзии. Он здесь мстителен «до третьего колена», обличителен, как корреспондент, тенденциозен, как отдел «провинциальная жизнь» в оппозиционной газете. Но ведь от Гоголя именно этого и требовали — всегда, везде, и при жизни, и после смерти. Ведь и на открытии памятника говорили о том же, а не говорили, так намекали.

Я чрезвычайно люблю традиционное исполнение «Ревизора». Традиция — это создание коллективного разума, а все, что создано {40} коллективом, умнее, глубже, вернее, правдивее, чем создание индивидуальное. Язык ли, мифология, религия, народный ли эпос — на всем этом почиет благодать коллективного творчества. Да что толковать! Возьмите климат и местоположение городов и столиц, основанных народным коллективным творчеством, и сравните с самыми замечательными городами, заложенными великими правителями. Ну, вот, например, Москва и Петербург. И Петр I ошибся, обосновав город на болоте, а народ не ошибся.

Традиция исполнения «Ревизора» не только выше всяких позднейших умствований, но она правдивее, вернее, художественно соответственнее и того, что думал сам Гоголь. Как бы высоко ни ценить суждения и взгляды, высказанные Гоголем в «Разъезде», в «Переписке с друзьями» и пр., — щепкинская традиция ближе и вернее отражает художественную натуру гоголевского смеха, чем рассуждения самого Гоголя. Мы ведь уже знаем, что в Гоголе была двойственность; что Гоголь был комик и юморист, который являлся plus fort que lui[[47]](#footnote-14), и моралист, «грустный» человек, как говорил Пушкин, который почитал своей нравственной обязанностью оправдываться в том, что он смеется, и доказывать, что хотя и смеется, но «чувства имеет возвышенные». При такой двойственности — безудержной потребности подмечать смешное и комическое с одной стороны, — и постоянном страхе, не будет, ли эта изумительная комическая способность сочтена за отсутствие высоких чувств, — Гоголь не мог не писать своих комментариев, что «чиновники — это страсти человеческие», «бушующие в человеке», а появление жандарма в конце пьесы «труба второго пришествия». И понятны становятся ожесточенные споры и пререкания Щепкина[[48]](#endnote-36) и Гоголя-Щепкина, упрямо всякий символизм «Ревизора» отвергавшего, и Гоголя, столь же упрямо, для аттестации «высоких чувств», этот символизм утверждавшего.

### II

В письмах Гоголя я встретил одну, очень характерную фразу Доказывая важность издания пресловутой «Переписки», Гоголь говорит, что эта книга, т. е. «Переписка», казалась ему «нужной», а «нужное» прежде всего. Меня поразило именно это слово «нужный». Оно повторяется в разных вариантах у целого ряда русских писателей, болевших, если можно выразиться, страстью к «наставительству», и полагавших, что их наставительные, дидактические писания «нужнее» всего людям. «Нужна» была фальшивая народническая доктрина; «нужно» нравственное самоусовершенствование по Толстому; «нужна» популяризация естественных наук по Писареву[[49]](#endnote-37); «нужно» «добро», ибо это и есть красота, как писал Репин[[50]](#endnote-38).

{41} Людям же, между тем, прежде всего нужно искусство. Если судить по тем признаниям, которые делали Гоголь, Достоевский, Толстой, Репин, и по их суждениям рассматривать художественные произведения этих авторов — то мы получили бы крайне фальшивую и одностороннюю оценку. Совершенно понятно, что аллегории Гоголя вызвали такую резкую отповедь со стороны Щепкина, — Щепкина, который благоговел перед Гоголем и был ему так многим обязан. Но здесь чутье художника взяло у Щепкина верх. Он решительно отказывается от аллегорий, которые предлагает Гоголь. Он ищет не символов, а живых, людей; он сроднился с этими образами; он как бы видит их и осязует…

Можно думать, что великое сатирическое значение «Ревизора», открывшееся автору впоследствии, когда он находился во власти мистицизма, переписывался с духовными лицами и жаждал такого дела, чтобы можно было, как он писал архиепископу Иннокентию, «больше молиться и меньше мыслить», ужаснуло Гоголя и тогда он стал думать о том, что это «внутренний город» каждого человека, и что необходимо нужно поскорее замаливать грехи… Он и здесь думал, что «нужно» то, что нам совсем не так нужно.

Начнем с того, что Гоголь считал главным действующим лицом «Ревизора» не городничего, а Хлестакова. Вообще, он до крайности носился с Хлестаковым, и письма его пересыпаны толкованиями и объяснениями этого, по мнению Гоголя, всеобщего типа. Я не говорю, что актер не должен пользоваться указаниями Гоголя относительно Хлестакова. Многие замечания Гоголя чрезвычайно метки и справедливы. Но в общем, хотя Гоголь и пишет, что «Дюр[[51]](#endnote-39) ни на волос не понял, что такое Хлестаков» и сделал его одним из «водевильных шаркунов», но ведь, между нами говоря, он отчасти такой и есть. «Пустой человек», говорит о нем Гоголь. Но если пустота разрастается до такого зияния, как у Хлестакова, она поневоле сбивается на водевиль[[52]](#endnote-40). Во всяком случае, несомненно, что Хлестаков не есть главное действующее лицо, и если бы вместо Хлестакова, препустейшего представителя хлестаковщины, был просто «молодой человек недурной наружности в партикулярном платье», и даже плут, комедия осталась бы совершенно такой же, и трагикомический «пафос» ее пострадал бы незначительно.

Нет, центр комедии, конечно, не в том, кого напуганное и расстроенное воображение принимает за ревизора, но, вообще, в ожидании его, в трагикомической борьбе мелких страстей с призраком возмездия. И потому, конечно, главное действующее лицо есть городничий.

«Что смеетесь? Над собой смеетесь!» Этой фразой Гоголь, хотя и приглашавший жандарма незаметно «икнуть» (см. письмо к Щепкину из Рима), предлагал в появлении жандарма видеть как бы прообраз Страшного суда. Найдутся, быть может, и такие, {42} которые усмотрят в Хлестакове символ «светской совести» и станут «меньше мыслить и больше молиться». Но подавляющее большинство должно увидеть совсем другое — великую разъедающую язву взяточничества, бесконтрольности, тьмы и невежества. Окрик: «Что смеетесь? Над собой смеетесь!» — есть призыв к обновлению и освежению атмосферы, которой дышат те, что смеются, не чувствуя, что уже сами заражены ею и потому смеются над собой…

«Аллегория — аллегорией, а “Ревизор” — “Ревизором”», как пишет Гоголь в письме к Щепкину. Вот почему, трудно согласиться с мнением Гоголя (письмо к Щепкину из Неаполя), что следует «ввести их (актеров) в понятие, что нужно не представлять, а передавать прежде, мысли, позабывши странность и особенность человека». Письмо относится к 1846 г., когда о. Матвей успел уже сделать свое дело, и «Переписка»[[53]](#endnote-41) была готова. Это — снова отзвук того наставительного, дидактического направления, которое овладело Гоголем и заставляло его в искусстве искать не непосредственной полноты и жизненности восприятий, а какой-то спасительной и всеспасающей «нужности». Когда актеры «передают» мысли, выходит вялая и скучная лекция, которой общий смысл исчезает совершенно в противность теориям наставительности. Надо «играть» так, чтобы комедия, при всей натянутости анекдота, была жизненной, правдоподобной, чтобы не было тени «нарочности», и чтобы зритель, не умствуя насчет разных «внутренних городов», просто-напросто видел, конечно, в некоторой исторической окраске, типический русский город в его типических порядках и нравах.

Победил Щепкин. Победил сценический реализм. Победил разум театрального коллектива, опытно проверявшего непосредственное чувство и впечатление пред многими сотнями тысяч зрителей, а не умственная диалектика Гоголя. Традиция «Ревизора» пролагала свое русло в стороне от Гоголя. Не только чиновники, но и Хлестаков пошел своей дорогой. Трудно, конечно, судить о том, как играл Дюр, но невозможно признать правду в том утверждении Гоголя, что Хлестаков — это «вы, я», что в каждом из нас сидит частица Хлестакова. Традиция оказалась сильнее — она повела Хлестакова в сторону комического жанра, и совершенно лишила образ этого «вселенского лица», которое хотел в нем видеть Гоголя.

И вот, на 500‑м представлении «Ревизора» я любовался традицией — не актерами, которые часто были ниже своей задачи, — а именно традицией, этим коллективным, на пространстве 80 лет, отбором подробностей, выверенных и изученных опытом. Неизменность комических эффектов, которых лучше не будет и не может быть, и рядом с которыми всяческие «умствования» просто сухое и скучное сочинительство. «Здравствуйте, милые и добрые знакомые!» — говорил я, и радовался встрече с этими отцеженными театром чудесными деталями постановки и исполнения.

### **{****43}** III

В театре «Кривое Зеркало» была поставлена переделка гоголевского «Носа». Гоголя, в общем, для сцены переделывали усердно, но почему-то «Нос» был забыт и оставлен в стороне — быть может, по той же причине, по какой рассказ этот долго не печатали, находя его странным, непонятным, а по мнению некоторых современников Гоголя, даже «грязным»[[54]](#endnote-42). Можно привести немало любопытных литературных ссылок, доказывающих растерянность современной «Носу» критики. Критика, вообще, теряется, когда не знает, как классифицировать произведение. В заключительных строках «Носа» Гоголь осмеивает сбитых с привычных путей суждения критиков. Как могут сочинители брать такие сюжеты? «Во-первых, пользы отечеству нет никакой; во-вторых… да и во-вторых нет никакой пользы»…

«Загадка» «Носа» так и осталась невыясненной в истории русской литературы. «Нос», несомненно, отразил на себе влияние Гофмана[[55]](#endnote-43). Странно, что в литературной критике об этом влиянии Гофмана умалчивается, между тем как в влиянии Гофмана на самобытный гений Гоголя — ключ к разгадке «загадки» «Носа»[[56]](#endnote-44). Гофман был хорошо известен в русской литературе. Нет никаких оснований предполагать, что Гоголь был равнодушен и чужд экстазам и фантасмагориям Гофмана. Гофман, как и Эдгар По[[57]](#endnote-45), — фантаст чистокровный. Своим романтическим воображением Гофман пользуется не для доказательств и проповедей, даже не для гуманизма, составляющего сущность его души, но для упоительной игры чувств. Эта романтика Гофмана столкнулась с иронией, комической фантазией, а главное, неизменным реализмом Гоголя, и из столкновения этих, местами противоборствующих, настроений создалось то, что называют «загадкой» «Носа».

Как известно, «Нос» имеет первоначальный вариант, где происшествие представлено совершенно определенно в виде сновидения майора Ковалева. Как сон, «Нос» не представляет, в сущности, ничего загадочного. Присниться может всякая небывальщина. Если предположить, что это только сон, то едва ли можно ставить в упрек Гоголю необычайность происшествия. Необычайное происшествие является в таком случае условной формой, взятой Гоголем для того, чтобы нарисовать галерею типов и в прелестных сценах обнаружить и выявить свое юмористическое отношение к жизни. Сон был бы настоящей гоффмановщиной и настоящей романтикой. Но реализм Гоголя, насколько можно судить, никак не вязался с фантастикой сна. Точно так же и комическое его воодушевление. Гоголя, несомненно, занимала — выразимся резко — эта несколько «озорная» мысль, какие могли бы получиться комические столкновения и положения, если вообразить, что такой случай мог бы произойти в действительности. И отсюда смесь явно фантастического и кошмарного {44} с реалистическим и правдоподобным. Если это сон майора Ковалева, тогда совершенно непонятна сцена у цирюльника Ивана Яковлевича, нашедшего нос Ковалева в свежеиспеченном хлебе, и дальнейшая сцена цирюльника с квартальным. Спит ведь Ковалев, и видит необычайные сны, а не цирюльник. Гоголь не мог не сознавать, что ему на это укажут. И в эпилоге он замечает, иронизируя над своими критиками: «как мог нос очутиться в печеном хлебе». И весь эпилог продиктован тем же намерением не открыть, а наоборот, скрыть отношение Гоголя к «загадке» «Носа».

Гоголь любил алогическое, находя в скачках логики некоторое очарование комического. Таковы, например, «Записки сумасшедшего». В сущности, «Записки сумасшедшего» написаны в манере «Носа» (взять хотя бы «дневник собачки»), но в «Записках сумасшедшего» есть объяснительный ключ — то, что Поприщин сумасшедший. Поприщин сумасшедший — это ясно. Ковалев спит — это было бы тоже ясно. Но Гоголь не желает этой ясности. Его занимает именно забавность и необыкновенность логического развития основной небывальщины, — комизм Действительности, комизм реального, которое — в одном, только в одном пункте — сбито в позиции. Комический кошмар жизни, а не сна — вот что очаровательно в «Носе». Ведь и Поприщин прежде всего остроумный, сумасшедший; ведь едкость и сарказм его замечаний не в том, что они бессмысленны, а в том, что они имеют какой-то сверхсмысл, что они трансцендентально, что ли, остроумны. И тоже надо сказать о «Носе». Появление Носа в виде статского советника, и разговор с Носом Ковалева необычайно забавны и остроумны именно тем, что тут есть какая-то символическая ирония, подобно тому, как символичны в своей забавности афоризмы Поприщина, что «луна делается в Гамбурге», «письма пишут только аптекари», что если написать Ливерпуль, то выходит Манчестер и т. п.

Может ли разрешить театр «загадку» «Носа» или «Записок сумасшедшего»? Вот, собственно, главное, что меня занимает. Я видел на сцене «Записки сумасшедшего». Они давали совсем иное впечатление, чем чтение. Сумасшедший на сцене не может быть определенно смешон. Театр выдвигает провалы логики с особенной силой. Читая, вы наслаждаетесь только остроумием и живостью сопоставлений, смотря же актера, вы не можете не сострадать несчастному, вырванному из цепи логической необходимости. Зрительно ведь Поприщин сумасшедший. Зрительно он ведь бритый. Зрительно ведь ему льют на бритую голову холодную воду, и это во сто крат сильнее, чем то, что у алжирского бея под носом шишка. Отчасти это применяется и к «Носу». Забавный анекдот при чтении — исчезновение носа — на сцене — превращается в реальное страдание человека, у которого пропал нос, и чем ближе к натуре это играть — а играть далеко от натуры значит, просто не играть, тем больше этот безносый человек {45} вызывает вашу жалость. Это, конечно, смешно, когда Ковалев говорит, что он не танцует, а потому пусть как-нибудь приставят нос — он будет его подпирать руками — но ведь в эту минуту у актера лицо должно выражать беспомощное страдание; ведь это уж последняя, так сказать, ставка Ковалева — приставленный нос, подпираемый рукой. Забавность, произвольный выбор анекдотического пути, которым ведет нас комический гений Гоголя; не то отступают на задний план, не то тускнеют. Выявляется истинная, настоящая сторона небывалого и невозможного происшествия — вечно терзаемая, вечно волнующаяся, вечно вращающаяся вокруг трагических случайностей — человеческая душа. Вот идет жизнь, ровная, спокойная, сытая и довольная, но выдерните одну ниточку мозга, как у Поприщина, одну черту из лица, как у Ковалева — и посмотрите, как безмерно несчастна, жалка и беспомощна эта жизнь! И эта мысль о ничтожестве, о пустяковости жизни, о том, до чего, в сущности, она пуста — пустей ореха — эта великая истина пессимизма, лежащая в основе истинного комизма, — выступает в театре с большою силою[[58]](#endnote-46). «Загадка» «Носа» не разрешена — это так. Но зачем «Нос» написан — театр ясно обнаруживает силой своего театрального убеждения и призвания. Все это затем, чтобы посострадать человеку и не возноситься и не чувствовать себя королем только потому, что сейчас все складно и правильно, на Невском много гуляющих, и стоит солнечный день. Ибо достаточно какого-либо ничтожного обстоятельства, иногда даже недействительного, а призрачного, как все идет прахом, от самодовольства остается только пар, и нет несчастнее разумного существа, которого разум — и тот — связан ближайшим и непосредственнейшим образом с физической природой, с тем, что по свойству своему — вне разума, воли, вне нашего сознающего, мнящего, гордого и чванного «я».

Сценическое представление обладает необычайною силою какого-то, я бы сказал, химического реактива. Как говорят фотографы, сцена «проявляет». В «загадке» «Носа», в нарочито, как нетрудно убедиться, запутанной полукошмарной, полуреальной истории сцена представляет трагикомедию, которая в чтении затеняется веселым анекдотом. И это именно то, что многих поразило. Выходит совсем не так смешно, как ожидалось, но зато значительнее. Мелькают невидимые слезы на безносом лице, которых не замечаешь при чтении. И чем глупее слова растерявшегося Ковалева, тем более становится его жалко.

Так или не так поставил театр переделку «Носа» — я этого касаться не буду. Но одно мне кажется бесспорным. Можно читать «Нос», как анекдот, но нельзя играть, как анекдот. Представьте себе «Записки сумасшедшего», играемые только для смеха. Это было бы не только жестоко, но и невозможно, ибо слишком силен ужас перед безумием. А если у человека пропал нос, или вообразил он это или приснилось ему — все равно, вы {46} в театре понемногу проникаетесь к нему сочувствием, и чувствуете, что бесцельно, зло и неблагородно только над этим смеяться, что этот смех на продолжительное время — стыдный смех. Что же смеяться-то так над печальным уродством? Тайные письмена скрытых страданий выступают наружу на такой с виду безумно веселой рукописи Гоголя… И видишь — именно видишь в этом преимущество зрителя — незримые миру слезы сквозь видимый миру читателей смех, составляющий «загадку» неразгаданного «Носа»…

## **{****47}** Островский

### I

Если задать себе вопрос, какая самая основная и вместе с тем пленительная черта Островского, то приходится ответить: наивность. Мимо этой основной черты Островского критика как-то всегда проходила. Просматривая сборник критико-библиографических статей об Островском В. Зелинского[[59]](#endnote-47), я лишь в небольшой статейке Буренина о «Последней жертве» нашел верное примечание насчет наивности Островского. Но Буренин бросает замечание в виде упрека, не давая себе труда в необычайной, как бы детской, наивности Островского найти ключ к пониманию его творческой души. Буренин пишет:

«Наивно-гениальная манера примечается и в рисовке характеров пьесы и еще больше в обработке ее общего содержания и отдельных драматических мотивов. Все главные действующие лица комедии — ее герой Дульчин, ее Две героини — Ирина и Юлия, Флор Федулыч — все эти лица очень часто не только своими речами, но даже и поступками, смахивают на каких-то почти автоматических простаков, смело подучиваемых автором говорить и делать такие вещи, какие весьма трудно представить себе в современной, хотя бы даже и московской, действительности. У Шекспира есть пьеса, довольно наивная по содержанию (заимствованному у Плавта[[60]](#endnote-48), которая названа “Комедией ошибок”. Если бы я не боялся обидеть великий талант Островского, я бы предложил ему, в некоторое подражание сейчас приведенному названию, наименовать “Последнюю жертву” “Комедией идиотства”. В самом деле, чем иным, как не состоянием, приближающимся к идиотическому, можно объяснить ту простоту, с какой действующие лица комедии позволяют надувать себя один другому и обращаться друг с другом с беспримерной детской наивностью?»

Прибавляю, что не только «Последняя жертва», а почти все пьесы Островского, поступки огромного большинства его героев, проникнуты детской наивностью. И в этом вся оригинальность великого таланта Островского.

Что такое наивность? Это, разумеется, не глупость. Еще менее это необразованность. Наивность — это отсутствие «ложного стыда» и лицемерия, с одной стороны, радостно открытое доверчивое отношение к жизни, — с другой, оптимизм, лежащий в природе — с третьей. Когда человек воображает всех подлецами {48} и живет с оглядкой — он не может быть наивен. Точно также наивность несовместима с ложью условности. Культурная изощренность, социальные привычки и навыки, несомненно, убивают наивность. В пьесах Островского наивны не поступки действующих лиц, а приемы и способы их осуществления. История Тугиной, Дульчина, Прибыткова и др. самая обыкновенная и самая правдоподобная, но у Островского, благодаря его гениальной наивности, она взята au naturel[[61]](#footnote-15), без риторических прикрас, сложного вранья и хитрого лицемерия, как это обычно происходит. Женщина кокетничает со стариком, чтобы получить деньги для молодого любовника, — и все действия, все поступки, все мысли Тугиной, в высшей степени, правдивы, истинны и верны. Но, действительно, наивны. Один из рецензентов упрекал Островского за фразу «деньги-то, деньги-то»…, которую произносит Тугина в знаменитой сцене истерики. В такой-де момент, а говорит о деньгах! Но эта фраза истинно правдива, и появиться у Островского она могла только благодаря его необычайному, в наивности своей, проникновению. Все Юлии Павловны непременно в этот момент подумают о деньгах, хотя не все скажут, но из того, что они не говорят, не следует, что они не чувствуют этого «а деньги-то, деньги»… Их язык, даже в истерике, связан стыдом, ложью, привычкой скрывать свои мысли. И точно, без смелости Островского, которую могла ему сообщить гениальная наивность, никакой автор этой сокровенности, тщательно спрятанной, как прячется под платьем тело, не обнаружил бы. Но Островский угадывал сокровенное и, со спокойною святою верою в торжество правды, это сокровенное выставлял…

Герои Островского — дурны они или хороши, черны или светлы, волки они или овцы — одинаково простодушны. Подлец так и говорит, подобно Горецкому: «позвольте для вас какую-нибудь подлость сделать». Волк не появляется в овечьей шкуре. И обратно: овца не напускает на себя злодейства. «Простоватый автоматизм» присущ почти всем пьесам и всем персонажам Островского. В Островском есть какое-то бесстрашие правды, имеющее вид наивности. Он обнаруживает внутреннюю сущность человека так же просто, без стеснения, без гримас, без ужимок, без опасения, — как анатом распластывает живой организм. Та примитивность характеров, положений, которая бросается часто в глаза в произведениях Островского, есть в сущности глубочайшее познание природы вещей и человека.

Наряду с утверждением правды, Островский создал в литературе, изумительное по силе, яркости и глубине, отрицание правды, имя которому «глумовщина». Утверждая мир в чувстве догмата, Островский противопоставил ему нигилистическое отвержение всякого догмата. Глумов есть тип мировой, частично рассеянный в человечестве миллиардами долей, как Тартюф или {49} Гамлет. Но характерно и крайне назидательно для понимания сути Островского, что и глумовщина, при всей ее, можно сказать, романтической цветистости, взята точно так же резко, просто и прямо, если хотите — наивно, простодушно, а главное — с бесстрашным спокойствием. Опять-таки все поступки Глумова в высшей степени правдивы и иными быть не могут. Так Глумов будет поступать, так будет действовать. Но так ли будет говорить? «Я глуп», говорит он с места в карьер Мамаеву. Это страшно дерзко и, может быть, в жизни Глумов такой дерзости себе не позволит. Но план его действий, расчет его комбинаций именно таков: играть на глупости окружающих, пряча свой собственный ум.

Отнять у Островского наивность, простодушие, смелость, с которой он раскрывает, в ясных и простых словах, правду о людях, — значит убрать его комизм, погасить его очаровательную улыбку. Если позволено будет выразиться, — комический секрет Островского и его, неизменный и всегда ведущий к цели, комический эффект в том и заключается, что поэт переводит скрытые чувства, намерения и стремления людей, на язык бесхитростной правды. Островский, появившись среди компании людей, которые собираются лгать, притворяться, скрывать свои мысли и цели, — берет их, так сказать, за ушко и выводит на солнышко. «Вот, дескать, вы каковы». И смех неудержимо бьет из пьес Островского именно потому, что его герои себя выдают, себя предают. Откровенность и наивность Островского Это комическое зеркало, при помощи которого его дарование неизменно воспроизводит истинную природу героев.

Для того, чтобы быть таким бесстрашным в правде своей, так пренебрегать увертками лицемерия и лжи, так не замечать их, как это мы видим у Островского, нужна была огромная сила, «соединенная со скромностью, нежностью и привлекательностью», как характеризует Островского его близкий друг С. В. Максимов. Нужны были эти всегда широко раскрытые, наивно-доверчивые, благие и ясные глаза, какими Островский смотрел на жизнь. Нужна была бессознательная, может быть, но крепкая вера в царство правды на земле, какая-то особая поэтическая лучистость взора.

В Островском та трогательная, светящаяся ясность души, без которой нет радостного искусства. В нашей литературе их двое — настоящих Аполлонов, светлых и ясных: Пушкин и Островский. Читайте письма Пушкина, читайте письма Островского (к сожалению, их мало опубликовано)[[62]](#endnote-49). Это страшно важно, — письма: в них человек бывает запросто, тут его обычная житейская манера. Вы поразитесь тем, что как в письмах Пушкина, так и в письмах Островского необычайное на первый взгляд количество «прозы»: разговоры о делах, мелочах жизни, счеты и пр. Ни капли пророчества, поучения, ни капли литературничания, и очень мало о «планах» литературных работ, и еще меньше автокомментариев. {50} Подлинно, у них манера быть тем, что они есть… Я не могу забыть одного письмеца Островского, кажется, к Бурдину. Островский просит похлопотать в дирекции насчет какого-то незначительного аванса. «Вот, — пишет он, — Крылов-то[[63]](#endnote-50) умеет пьесы писать и у дирекции в фаворе, хотя бы мне половину получить за пьесу». Этот гигант-талант, во истину русский Мольер, уже пожилой, если не старый, смотрит круглыми глазами на себя, на свой дар, скромно торгуясь о каких-то 300 рублях, и вздыхает, что он не Виктор Крылов!.. Подобно этому, и герои его прежде всего отличаются скромностью и отсутствием вывески. Они легко и просто несут свое тело. Люди большого сердца — горячего ли, холодного ли и жестокого, все равно большого — они проявляют его с какой-то особою естественною грацией. Они не возвещают о себе никакими фанфарами, лейтмотивами; нет у них того, что так неприятно действует у резонирующих писателей — всех этих увертюр и саморекомендаций, указательных пальцев и нотабен. А просто — вот мы каковы, и вот что отсюда следует. Тут целокупность жизни; тут деревцо, кустик, цветок вырваны из жизни, как из теплой почвы, вместе, заодно, с комочками сырой земли, обволакивающими корни. Это не искусственный препарат, а какое-то стихийное выделение красоты и индивидуальности искусства из бессознательного, темного процесса жизни…

### II

Смотришь, случается, иную пьесу Островского, например, «Позднюю любовь», и ловишь себя на мысли, что, в сущности, это мелодрама. Но тут же и думаешь: что же обидного в этом? И не находишь ни дурного, ни обидного.

Как и всякое слово, «мелодрама» истрепалась и приобрела самый различный смысл. Под мелодрамой разумеется пьеса нехудожественно сгущенных красок, аляповатых, олеографических, нарочных и придуманных. Но это только дурная сторона, дурной, неискусной и бездарной мелодрамы. А хорошая сторона хорошей мелодрамы — то, что обеспечивает ей успех, а иногда и бессмертие — заключается в том, что она определенно и ярко, точно и вполне вразумительно, противопоставляет «добро» и «зло», и борьбу между добром и злом делает центром пьесы. Успех мелодрамы зависит только от того, насколько зрители реагируют на этический момент театрального представления. «Оправдание добра», по выражению Вл. Соловьева[[64]](#endnote-51), — вот чего мы наипаче ищем в театре, вот в чем возвышенный характер драмы. В театре только красота, просто красота, оставляет зрителей холодными. Чем зритель наивнее, тем, разумеется, формы добра, восхищающие его, элементарнее. Но вообще, нет зрителя, даже из числа тонко чувствующих, который остался бы равнодушным к этическому моменту пьесы, не был бы к нему наиболее прикован.

{51} Антитеатральность, антисценичность многих пьес уже в том, что, отражая век переоценки моральных ценностей, они часто, следуя заветам Ницше[[65]](#endnote-52), находятся «по ту сторону добра и зла». Сцена этого не терпит, как, вообще, по условиям своей декоративности, не терпит ничего неопределенного, неустановленного, промежуточного. Она требует, в противность тонкостям анализа, нравственного единства, черного и белого. На сцене должен быть, так сказать, столб, а на столбе должна быть надпись: здесь дорога в рай, а там в ад. Ведь вот мы знаем, что тепла и холода нет, а есть только термометрическая скала, от нижайших градусов замерзания до высочайших градусов кипения. Однако, рельефно представляем мы себе понятия температуры, только когда нам говорят: «холодно», «тепло». В театр публика ходит затем, чтобы получить рельефное, пластическое впечатление, чтобы ей было либо тепло, либо холодно, и потому от театра она требует, она не может не требовать, известного нравственного догматизма. Собственно, уже в этом заключается вопрос сценического движения. В противоположность «неподвижности», проистекающей от того, что нити добра и зла не разобщены, не выделены, а составляют какую-то одну общую нить жизни, сценическое движение состоит в постоянном контакте двух полюсов заряженного электричества, двух проводов, по которым вечно идут враждебные, полярные, взаимно отталкивающие силы. И вот, я говорю, что сокровенная суть мелодрамы — в том, что добро и зло резко изолированы, резко оттенены, что у автора нет никакого сомнения, где добро и где зло, что этический момент пред ним ясен и чист, и как он правую руку не примет за левую, так и в добре он не видит зла, и в зле не видит добра.

У Островского элемент морали занимает, так сказать, всю-авансцену. Это не значит, что Островский морализирует, или что он не чувствует людей в их целом. Это значит только, что к своим героям он не относится этически безразлично, но предъявляет к ним прежде всего тот простой житейский вопрос, какой и мы обыкновенно задаем по отношению к ближним. Наш первый вопрос: хороший или дурной человек? Так и у Островского слышится всегда испытующий голос: кто ты, мил человек? Не с точки зрения живописности, красоты, психологической сложности, а именно с точки зрения «добра», подходит Островский к героям. Какая-то общая атмосфера доброго чувства окружает его пьесы. Если можно выразиться, нравственное «добро» представляет бульон, в котором плавают разновидности характеров, типов, социальных единиц.

Отсюда — глубокая сценичность Островского. У зрителя есть точка зрения, отправной пункт. «Пафос» пьесы ясен. Догмат добра неоспорим. Это — аксиома, безусловность. Тут нет спора, нет возражений. Все дело в том, какое отношение к «оси добра» принимают характеры, и под каким углом они к ней склонятся.

{52} Обратимся, например, к «Поздней любви». «Добро» утверждено незыблемо. Это деловая честность стряпчего Маргаритова. В первом акте дается вся этическая экспозиция пьесы. Маргаритов уже однажды пострадал за честность. Догмат утвержден; в разговоре с купцом, который и в пьесе-то больше не появляется, ясно показывается, что в этом доме есть неоспоримый, превыше всего стоящий догмат: деловая честность. Вот — ось, как всегда у Островского, этического порядка. Все остальное есть вращение характера вокруг стержня этической безусловности.

Людмила передает Николаю заемное письмо; Николай готов это письмо, превратить в орудие собственного спасения от ямы. Вот, они оба уже на краю пропасти и предательства. Но обаяние добра, сила его, глубокая вера в чудо добра у Островского таковы, что он не допускает падения, и хотя бы минутного торжества зла. Добро побеждает.

Припомните «Сердце не камень». Эраст еще решительнее, чем Николай, идет на гнусность и предательство. Вера Филипповна уже пришла на свидание, она тут, в конторе. Но не попускается торжество зла. Вера Филипповна уходит не заподозренная, а там и Эраст — в сущности, крайне подозрительный субъект, возвращается раскаявшийся. Добро торжествует. Подобно зеркалу, добро можно покрыть налетом нечистого дыхания, но выглянуло солнышко, и вот вновь зеркальная поверхность сияет чище прежнего. Вот «Не было ни гроша», вот «Бедная невеста», вот «Женитьба Белугина», где Островскому принадлежит именно конец. У Соловьева[[66]](#endnote-53) пьеса кончалась драматически — полным разрывом между супругами. Островский этому решительно воспротивился. Весь последний акт, имеющий наибольший успех и набросанный Островским, представляет торжество самоценного «добра» — супружеской верности — и посрамления зла, в лице Агишина. «Так что ли?» — спрашивает Андрюша, заражая своей радостью публику и вызывая в ней взрыв восторга.

Я бы мог привести еще десятки примеров из пьес Островского. За малыми исключениями, он держит все время внимание публики вокруг добра и зла, будет ли то «Лес», «Воспитанница», «В чужом пиру похмелье», «Волки и овцы», «Доходное место».

Большая душевная заскорузлость могла присвоить Островскому титул «бытописателя» и звание жанриста. Достаточно сколько-нибудь приглядеться к архитектонике его пьес, для того чтобы убедиться, что, собственно говоря, быт и жанр, как вещь в себе, как Ding an sich, интересовали его сравнительно редко. Я могу Назвать «Женитьбу Бальзаминова», «Праздничный сон до обеда», пожалуй, еще кое-что, как жанр. В огромной же части своих пьес Островский все время поглощен — «оправданием добра», проповедью жалости и сострадания, верою, подчас наивною и детскою, в конечное посрамление зла. Основной мотив его души — борьба волков и овец, и не раз в своем беспредельном {53} сострадании к последним, призывал он на помощь случай, чудо, фокус для развязки пьесы в необходимой его нежной душе форме…

Когда говорят об устарелости Островского, то указывают на то, что «быт», изображаемый Островским, уже исчез, что он представляет лишь исторический интерес. Что «быт» Замоскворечья, как он изображен у Островского, существенно изменился, как и вообще уклад народной жизни — совершенно верно, но что сущность Островского далеко не в этих одних подробностях быта — точно так же несомненно. Если видеть во всем быт и больше ничего, то ведь и «Ревизора» незачем ставить, потому, что какие же теперь городничие, жандармы, попечители богоугодных заведений, и видано ли, что бы свинья была в ермолке? И «Горе от ума» — то же самое: нет ни полковника Скалозуба, ни сановника Фамусова, из английского клуба, членом которого, состоят до гроба. Однако, во всяком художественном произведении «быт» есть не более, как сетчатая оболочка глаза, фиксирующая видимые ощущения. Жанр, быт — стареют. Психология же, душа, сущность человеческого сердца — стареют очень мало, а иногда и совсем не стареют. Именно в наши дни многое в произведениях Островского раскрылось с замечательной ясностью. Именно в аспекте современности представляется весьма назидательным вопрос об «органичности» Островского, как ее определял Ап. Григорьев[[67]](#endnote-54). Что, собственно, означает смутная мысль Ап. Григорьева? В двух словах, то, что «быт» народа заключен в его характере. Органичен не быт — изменчивое текучее лицо жизни — органичны свойства духа, этот быт устанавливающие, меняющие его внешние формы и проявления, но всегда себе равные в психологической своей сути. Будет ли богат или беден Кит Китыч — он ведь Кит Китычем останется: только изменится внешний фасон. И образованный Кит Китыч есть все же Кит Китыч, а не благородный и великодушный шевалье. Кит Китыч-генерал — то же, что и Кит Китыч-коллежский регистратор. «Быт» то Островского изменился, а существо героев его осталось прежнее, ибо только это существо и «органично». Согласимся, что быт Островского устарел чрезмерно. Но так как человек сам творец своей жизни, так как общие контуры ее, несмотря на социальною разницу в положении людей, устанавливаются людьми одинакового духа одинаковым образом, — то правда Островского пережила и переживает его «быт».

Сейчас Островский — сколь ни парадоксально на первый взгляд такое утверждение — является для нас не художником «быта» — ибо быта этого почти уже не существует, — а психологом русской, органической «сверхбытности». Добролюбовская теория насчет «темного царства»; конечно, сильно мешала — и по сейчас отчасти мешает — понимать Островского[[68]](#endnote-55). В Островском нет ни капли лицемерия, чего, увы, нельзя сказать о многих и притом выдающихся представителях русской литературы. {54} Он бессознательно был во власти правды — всей правды, и только правды. И какой бы «быт» он ни рисовал, он эту правду чувствовал. И если бы его в Хрустальный дворец привели, в чертоги сказочных принцесс — все равно он бы и тут, под всеми хрусталями и всевозможными покровами сказок, видел бы ту же правду. Островский велик именно тем, что проявления и формы быта не скрывали человеческой сути; что его-то чутье никаким образом не проведешь; что никакими фасонами, нарядами, манерами и ужимками не спрячешь от него истинного человеческого лица, истинных побуждении человеческой души: Подхалюзин ли, Городулин ли? Вихорев ли или Эраст Коршунов или Мамаев — «облей их ромом или водкой, амбре или розовой водой» — а склад души и характера, со всеми шестернями и зубцами, колесиками и винтиками хитрой психологической машины — он тут, под стеклышком, только гляди. Либеральная маниловщина, вдохновляющая нашу литературную критику, была главной причиной того, что Островского не понимали и извращали, безмерно суживая его значение. К сожалению, «органическая критика» Ап. Григорьева, верная в существе своем, была слишком близка к романтике славянофильства. Славянофильство чувствовало фальшь либеральной маниловщины, но само находилось во власти романтических идей о мессианском предначертании России, и о том, что Москва есть третий Рим. Если Добролюбовская критика по поводу Островского утверждала: «заведите мировые суды и кодекс состязательной уголовной процедуры», то — славянофильская говорила: «уберите европейское судопроизводство, ибо существует народная правда выше всякой иной». Или, как смеялся поэт Алмазов, —

По причинам историческим
Мы совсем не снабжены
Здравым смыслом юридическим —
Сим исчадьем сатаны.
Широки натуры русские;
Нашей правды идеал
Не вмещают рамки узкие
Юридических начал.

Правда же Островского не впадала ни в кичливость, от которой не свободен ни Достоевский, ни Толстой, ни в культ примитива, ни в беспардонное равнодушие. Лишь в самых редких случаях Островский утрачивал чувство жизни и объективную мудрость ясного наблюдения.

### III

Едва ли не наиболее полное и обстоятельное исследование об Островском, как это ни странно, появилось не в России, а во Франции, и принадлежит перу француза Патуйе[[69]](#endnote-56). В, своих заключениях {55} Патуйе высказывает часто мысли, которые — нужно сказать правду — редко высказывались в русской критике. Вот, например, отрывок из заключения, характеризующий, по-моему, как нельзя лучше Островского.

«Доброта чувствуется в основе его картин, даже жестоких, или проникнутых сатирическим духом. Островский любил, даже бичуя, самодуров, опьяненных властью, упрямых и даже творящих зло — он как бы верил в кредит в благотворную природу человека. Не впадая в слезливую сентиментальность, он жалел всех, социально обездоленных. Он надеялся, что все эти отсталые, заблудившиеся, падшие братья мало-помалу откажутся от начал, противных достоинству человека, научатся уважать себя и других, восстанут из падения своего и оживят в себе “божественную искру”. В этом смысле Островский — глубоко русский человек и демократ в благороднейшем значении слова, но без декламации и пышного изложения догмата веры. Продукт здравого смысла и чистого наблюдения, театр Островского учит терпению, благоразумному оптимизму. Абсолютизму доктрины он противопоставляет практическую добродетель жизни».

Патуйе так же как и многих русских коллег, интересует вопрос о «миросозерцании» Островского. — «conception du monde». У нас под миросозерцанием разумеется свод спекулятивных, умозрительных взглядов, своего рода философская система. С точки зрения такой системы, под углом высшей гипотезы, критика и экзаменовала у нас обыкновенно писателей. Выходил, положим, какой-нибудь экзаменатор — и даже не экзаменатор, а временно почему-либо исполняющий обязанности экзаменатора, вроде Боборыкина[[70]](#endnote-57), и Принимался «утеснять» Островского допросом с пристрастием. И конечно; Боборыкин больше всего гордился тем, что у него есть «миросозерцание», самое последнее, новейших фасонов made in Germany[[71]](#footnote-16), а у Островского нет. Это — с одного конца — в «Деле». А с другого конца, в «Русском Вестнике» В. Г. Авсеенко[[72]](#endnote-58) заявлял (тоже гордясь, разумеется, своим «миросозерцанием»), что «наш театр (Островского) не имеет что сказать просвещенной части общества» и противополагал театру Островского «теплый буржуазный жанр» французского Михайловского театра. Кстати, эти строки Авсеенко дали повод Достоевскому заступиться и написать несколько горячих страниц в «Дневнике писателя»[[73]](#endnote-59), где он, С обычным сарказмом, разделывает тех, кого он называет «коленкоровых манишек беспощадный Ювенал». Но в то же время сам Достоевский в письме к Майкову пишет: «Островский представляется мне поэтом без идеала».

На этом мнении Достоевского хочется особенно остановиться. Казалось бы, на первый взгляд, между духом Достоевского и Островского есть то общее, что первый считал себя, и {56} многими по сей день считается, проповедником христианства, а во втором, при желании, также легко найти «евангельский дух». И тем не менее нельзя себе представить более яркого противоположения темпераментов и душ, какое имеется между Достоевским и Островским. Достоевский стремился проповедовать евангелие — но по-евангельски ли? Островский же и не думал в своих произведениях заниматься учительством и апостольством, однако в произведениях его светятся кротость и радость любви. Достоевский, если и христианин, то буйствующий. Он скорее клирик на художественной подкладке, и притом отменно требовательный и зараженный гордыней, подобно «великому инквизитору», в себе ощущавшему полноту истины. Островский же — мирянин, напоминающий те легендарные, чистые времена, когда клира не было, а всякий верующий, глядя на мир детскими глазами, не мудрствуя, излагал свое учение без всякой заботы о законченном круге познания. Поэтому, когда Достоевский творит героев своих, то так и чувствуется, что он себя видит высоко — высоко над ними, как пастырь, стоящий на горе над паствой. А Островский, человек мирской, пишет своих героев, едя с ними одну и ту же кашу, теснясь спинами и стукаясь затылками. Он общинник жизни, живет с людьми и о людях рассказывает. И потому его театр есть настоящее и подлинное учение о добре, нежной снисходительности и высшем сострадании. Требовательность христианства у Достоевского переходит в деспотизм, в слепую озлобленность и ожесточение, и это не в одних его националистических писаниях публициста, но и в романах, где всегда чувствуется присутствие карающего, мстительного бога. «Вынуждаю, быть христианином, ибо вне — нет спасения» — вот основной лейтмотив Достоевского. У Островского нет ни понуждения, ни трагических угроз; он лишь рисует радостную жизнь, если она проникнута добротой и незлобием.

Объективность Островского есть мудрость познания людей и жизни. Оттого Островский так много занимался самодурством и так пристально к нему приглядывался. Самодурство есть не что иное, как разновидность анархического индивидуализма, — невежественного и эгоистического. В самодурстве две стороны: одна в том, что самодур попирает достоинство и права личности, ступая по ним слонового своею ступнею; другая же в том, что самодур считает себя выше закона, выше правил общежития, и обуян гордынею. Эта-то черта и была наиболее чуждой, наиболее противной духу Островского. Задача в том, чтоб, осуществляя волю к жизни, не противоречить, по мере сил, воле общей, и вообще «жить не так, как хочется, а как бог велит». Поэтому самодуры не только вызывают глубочайшее чувство жалости к жертвам, но столь комичны своей глупостью, своим мнимым превосходством, ничтожеством воображаемого ими могущества. Самодурство у Островского всегда и неизменно оканчивается посрамлением, стыдом, осмеянием. Смешно, с точки, зрения {57} Островского, уже одно то, что Кит Китыч считает для себя возможным «всякого обидеть». Как не может Кит Китыч «один в двух каретах поехать», так не дано ему сделать более того, что можно сделать человеку. Источник страданий для других, самодур — пустой орех для самого себя, дутое и мелкое ничтожество в своей натуре.

Быть выше окружающих — вообще, составляет поэтому, с точки зрения Островского, не привилегию, но огромную обязанность. И сердце Островского принадлежит всегда тем, кто не считал себя достойным подняться над общиной. Дух «мира» почиет над Островским, и «общинник жизни» есть истинный его избранник.

### IV

Едучи как-то вверх по Волге и глядя, не отрываясь, на берега, на реку, между прочим, был я поражен видом одного небольшого городка или большого селения между Саратовом и Самарой. С реки, т. е. с палубы парохода, городок казался совершенно мертвым. «Cita morte»[[74]](#footnote-17) — сейчас же мелькнуло у меня название трагедии д’Анунцио[[75]](#endnote-60). Ни людей, ни животных, ни даже дымка из труб. Как свинцовый гроб, серели крыши и стены домов, прилепившихся к горе и лощине. Пароход шел вперед, городок скоро скрылся из виду, но впечатление осталось неизгладимое. Словно я увидал воочию городок Хвалынск — или как его звали — в котором протекала жизнь, изображенная в пьесах Островского. И я угадывал за этими непроницаемыми крышками доброго Кулигина, рыкающего Дикого, и Катерину в небрежно наброшенной косынке, всю трепещущую в лунном сиянии, и Кудряша с поскрипывающими сапогами, и Кабаниху, наложившую мертвую длань на окружающую жизнь… И мне хотелось сказать тем, которые не понимают или притворяются, что не понимают Островского: «посмотрите на этот гроб на горе в лощине, у самого берега Волги — и вы, может быть, поймете. Если захотите понять, то поймете».

Полюсы русской жизни, ее противоречия, ее концы — вот здесь, у города Хвалынска. Тут река, в своем роде единственная: широкая, бесконечная, вольная, свободная, река казачества, ушкуйничества, Стеньки Разина. А над рекой замурованные города, прячущиеся в лощинке, мертвые как кладбище. Река зовет к беспредельной свободе, манит в даль; город привинчен к берегу. На реке поются вольные песни, в лодках Кудряши сидят и с девушками перекликиваются, а в городе гнетущая тишина, рабское подчинение личности, забитое, загнанное существование. На реке — светло; в городе — тьма. И если хотите, это великий символ, что из мертвого и мертвящего города, похожего на свинцовый {58} гроб, Катерина спасается, бросаясь в реку. На Волгу уходили все, кому непереносна была внутренняя жизнь Хвалынска. Когда становилось невтерпеж, невмоготу, когда деспотизм семьи, отца и матери, власти, боярина, вотчинника подступали к горлу, — бросались на Волгу, или в Волгу, и плыли по ней ушкуйниками и вольными казаками, или тонули, находя в ней успокоение. Волга была не только кормилица, а и великая утешительница русского народа.

Два полюса: неподвижный город, куда не проникает луч света, и вечно текучая река. Два полюса: город, где на кладбище похоронен длинный ряд предков, и река, зовущая и влекущая куда-то далеко, в будущее, к новым поколениям.

Никто из русских писателей не выразил так ярко, с такой красотой и правдой эту «ипостась» русской жизни. Русская ли вода на Волге застывает, слеза ли замерзает на ресницах под дыханием дедушки-мороза — таковы поэтические мотивы Островского. Его душа простирается от «Снегурочки» до Купавы и Весны, от замурованного городка Хвалынска до далекого моря Хвалынского. Вся тяжесть быта, давящая камнем на грудь, и вся радость воли, которой нет конца края. Все смирение христианского отречения, не знающего ни проступков, ни пороков, а только «грех», и вся полнота языческого мироощущения. Что может быть, например, христиански-смиреннее Катерины с ее мистицизмом? «Уйди ты, враг ты мой»! Но победил враг, и какая-то безудержность, безоглядочность стихийного порыва…

Леметр[[76]](#endnote-61) в статье о «Грозе» говорит, между прочим: «у них (героев “Грозы”) замечательная манера быть тем, что они есть». Какая характерная фраза в устах представителей самой старой, завершенной европейской Культуры. Ибо «быть» и «казаться» — не только не совпадают, но и не должны совпадать; ибо на взгляд изощренного культурного человека, как платье должно скрывать формы, так язык скрывает мысли, условность обращения — сущность. Поэзия, искусство уже не могут быть тем, о чем мечтал и что формулировал Зола — «преломлением жизни и природы через темперамент художника». Кроме натуры и поэта, как объекта и субъекта творчества, между ними, вместе с ними, стоит условность жизни, которая не смеет быть тем, что она есть, и условность художника, который тоже не смеет и не должен быть тем, что он есть. Но пришли «варвары», которые сохранили искреннюю и наивную манеру «быть тем, что они есть» и потому, как Леметр говорит дальше о героях «Грозы»: «у них совершенно нет того, что всегда в большей или меньшей степени имеется у нас, что встречается даже у наших крестьян: страха показаться смешным». Да, точно этого страха нет — жеманства, ложного стыда нет ни у Островского, ни у его героев.

Всего явственнее эта «ипостась» Островского выражена в его женщинах. С одной стороны, он изображает кротость, отречение, смирение, «блаженную» духовную нищету женщины. В одной {59} из самой поздних своих пьес (в позднюю пору жизни писатель всегда более склонен к резонерству) «Не от мира сего» героиня Ксения так излагает сущность «кроткой женщины»:

«Кроткая женщина на протест не решится, для нее все это так гадко покажется, что она только уйдет в себя, сожмется, завянет… Да, цветок она, цветок… Пригреет его солнцем, он распустится, благоухает, радуется; поднимется буря, подует холодный ветер, он вянет без всякого протеста».

Основной вопрос в пьесах Островского это взаимоотношение долга и свободы, обязанности и права, личного запроса («протест») и требования общественного коллектива («подчинение», «отречение»). Почти везде проходит восстание языческого духа, индивидуального бунта, — и заканчивается их поражением. Сила, способность, отречения, больше того, убеждение в целесообразности отречения, прощения, смирения в женщинах этих пьес чрезвычайна. Она доходит до того, что Марья Андреевна («Бедная невеста»), сердце которой, казалось бы, не может не быть разбито ее романом с Меричем, говорит, соглашаясь выйти за Беневоленского: «Что ж, и я имею право на счастье». На какое счастье? Она не любит Беневоленского; она любила, как могла, другого. В то же время эта милая Марья Андреевна окружена у автора таким, славным, хорошим, тонким ореолом, что никак нельзя себе вообразить, будто под «счастьем» она разумеет сытую, богатую жизнь. Но у нее есть другое представление о «счастье». Это — представление о душевном спокойствии, о комфорте исполненного долга, о назначении жены и матери. В этом представлении, как в прерафаэлитской[[77]](#endnote-62) картине, тона сухие, бесплотные, если можно так сказать, постные. Мерич — это страсть, жизнь, Рубенс[[78]](#endnote-63). Хорошо бы соединить в одно и плоть, и стройно замкнутый круг радости. Но этого, нельзя. И хотя нельзя, все-таки есть «счастье».

У Дуни (там же) отречение достигает какой-то бессознательной стихийной красоты. Не много в русской литературе найдется страниц, как эти две коротенькие сцены с Дуней. Помните, как она говорит Беневоленскому: «Смотри ж, живи хорошенько… Это, ведь, тебе на век, не то, что я. Ну, прощай, не поминай лихом — добром нечем. Что это я как расплакалась, в самом деле? О, махнем рукой, Паша, завьем горе веревочкой». И потом это «адье мусье»… Вы вникните в эту Дунину психологию. И добра не видала, а «жалко». Была какая-то иллюзия, и одно это уже было подобием счастья. И уже теперь все равно: «адье мусье — дорога ясная». Сорвалась, полетела…

Вот пьеса «Сердце не камень». Герой романа Эраст за 5.000 рублей — за документ на эту сумму — соглашается увлечь Веру Филипповну, заставить ее придти на свидание и дать возможность мужу накрыть ее, и все это для того, чтобы ее лишить наследства. Чтобы пойти на такую сделку, надо быть отъявленным мерзавцем, героем уголовщины, беглым каторжником, {60} Рокамболем[[79]](#endnote-64). Не всякий бандит Спарафучиле согласится на такое гнусное убийство женской чести, и во всяком случае только очень хладнокровный, искушенный Подлый негодяй в состоянии, замыслив такую мерзость, разыграть с нависшей слезой, с романтическим пафосом, с поддельным трепетом чувствительных речей, комедию обольщения. И что же мы видим? Казалось бы, такой поступок должен был вселить отвращение в чистую и честную душу Веры Филипповны. Примите в расчет, что Вера Филипповна еще не любовница Эраста, когда физическая природа, голос сокрушающего инстинкта, случается, заставляют умолкнуть самые мучительные протесты нравственности. Вера Филипповна пока только благосклонно принимала ухаживанья Эраста, и, следовательно, располагала полной свободной действия. И тем не менее «сердце не камень». Она готова все простить. Долго ли женщину обидеть? Это ничего! Вся история терема, все прошлое женщины рабы, которой не дали в виде утешения Даже романтики рыцарского поклонения, как на западе, — тут в этой истории Веры Филипповны. Вера Филипповна прощает, потому что прощение есть потребность ее натуры, что подобно тому, как в углу ее спаленки теплится денно и нощно лампадка, — так лампадка самоотречения зажжена в ее душе.

Провинциальная актриса Негина («Таланты и поклонники») любит студента Мелузова, но соглашается стать любовницей богатого барина, Великатова. Вот отрывок из сцены прощания Негиной с Мелузовым. У Мелузова вырывается слово «разврат», и Негина отвечает:

— «Да нет, не разврат. Ах какой ты… (плачет). Ты ничего не понимаешь и не хочешь меня понять. Ведь я актриса, а ведь по-твоему, нужно быть мне героиней какой-то… Что ж мне быть укором для других? Вы, мол, вот какие, а я вот какая… честная… Да другая, может быть, и не виновата совсем… Мало ли какие обстоятельства, ты сам посуди: или родные… или там обманом каким… А я буду укорять! Да сохрани меня господи»…

Какая ясность и простота самоотречения! Она страшится, что ее сочтут «героиней». Она не хочет быть «укором». Она живет миром, она мирская. Вот как все, потому что как же это она вдруг будет выскочкой? И сложив молитвенно руки, заливаясь светлыми слезами, прощается она с Мелузовым.

Таков «коллектив театра», и не нарушит Негина его устава., как не смеет монах нарушить устав обители.

Вот Евлалия в «Невольницах». Подойдите так к ней, и все в ней станет ясно, как в хрустальном ящике. И любовь к Мулину — у нее потому принимает такие формы, что Евлалия экзальтирована в чистоте сердца своего, подобно Катерине, что ей хочется «полететь». Горькое испытание совершилось, и она говорит под конец:

Евлалия. Я не желала никакой свободы, на что мне она?

{61} Софья. Опять экзальтация. От чего хотите отказывайтесь, только не от свободы!

Евлалия. Свобода хороша… только не знаю, что с ней делать.

В «Красавце мужчине» — вариант «Сердце не камень». Ведь уж трудно подлее поступить, как поступил Окоемов с Зоей, заставив ее согласиться на развод, да еще разыграть пошлую сцену обольщения. Но и у нее сердце не камень. И она готова, как и Вера Филипповна, все забыть и мечтает о счастье «вновь полюбить» этого негодяя. Окоемов, действительно, негодяй законченный, если только не верить всем сердцем во все исцеляющую, все исправляющую, все зиждущую силу добра, любви и прощения. Но Островский верил в спасительную силу добра, которую олицетворяет в своих женщинах: Людмила в «Поздней любви» перерождает Николая, даже Глафира в «Волках и овцах» — как будто сама полуволк, по-настоящему — содействует перерождению Горецкого. «Позвольте подлость сделать», — говорит Горецкий, но делает доброе дело, и сам становится, как можно надеяться, на путь исправления.

Этот образец рождающей, чистой, смиренной женской души — цветка наивности, с доверчивой улыбкой раскрывающего свою чашку, неизменно встречается почти во всех пьесах Островского. И рядом с этим основным типом женской души, вы найдете у Островского его светотень — душу протестующую, реалистическую. Подобно тому, как у Тургенева рядом со скромной Катей холодно рассудительная Одинцова, рядом с Лизой Лаврецкая, рядом с тонким девичьи-стыдливым профилем италианочки в «Вешних водах» сочная, чувственно могучая фигура belle femme[[80]](#footnote-18), так и у Островского женщина двоится: христиански-мистический облик Катерины оттеняется фигурой Варвары; наивная, доверчивая, экзальтированная Евлалия находит свой противовес в позитивном складе Софьи, Коринкина оттеняет Кручинину, Аннушка Евгению («На бойком месте»), Лебедкина Людмилу («Поздняя любовь»). Эта разновидность — Софья, Варвара, Лебедкина, Евгения — являют собой языческое восстание, и как неизбежное его предположение — позитивный склад ума: они отлично разбираются в жизни, людях (например, Софья в «Невольницах»), практичны, трезвы, веселы и чувственны. В то время, как первые мистичны, скромны, пассивны и не знают борьбы между долгом и свободой, у вторых это составляет все содержание жизни. «Гордая женщина» кончает трагически свою жизнь. Такова, например, Лариса в «Бесприданнице». Образ Ларисы несколько извратился на наших сценах, благодаря очень обаятельной, но совершенно неправильной игре Комиссаржевской[[81]](#endnote-65). Лариса прежде всего не может быть грустной в своем мироотношении. Элегия жизни нисколько не интересна для всех этих Кнуровых, Вожеватовых и {62} Паратовых. Им нужно не это. Таких ли прожигателей может пленить глубокое лирическое страдание? Это ли им надо?

Это с одной стороны. С другой — самое воспитание Ларисы, ее близость к цыганскому табору не могли никоим образом дать ей этот облик страдающего, ноющего существа, каким изображала Ларису Комиссаржевская. Несмотря на трагический конфликт Ларисы и Паратова, они, в сущности, одного поля ягоды. Натуры действенные и агрессивные, так сказать. Прежде всего гордые. Паратов страшно горд, и именно в том, что он рекомендует себя «человек с большими усами и малыми способностями» чувствуется необыкновенное самолюбие. Для Ларисы драма не столько в том, что случилось некоторое непоправимое обстоятельство там, за Волгой, а в том, что ее ставка — ставка гордости и самолюбия — убита Паратовым. Это — драма гордости. Это уже для нее страшно много. Но сдавшись — она думала взять реванш, — не взяла. Тогда она погибла.

Если подойти с точки зрения человеческой сложности к жизни дерева или цветка, она покажется скудной и простой. Но это не значит, что в жизни дерева или цветка нет своей глубокой красоты, своей возвышенно-прекрасной тайны. Женщины Островского, быть может, несложны с точки зрения утонченностей или социальных возможностей. Значит ли это, что красота этих цветов увяла?

В женщинах Островского, а в Катерине в особенности, мы видим все ту же борьбу основных начал — свободы и самоугнетения, жизнерадостности и смирения. И при том в форме, быть может, наиболее чистой и прозрачной. «Ширь» русской натуры — это костер свободы, горящий в душах. Как недра земли полны раскаленного металла, так душа Катерины полна огня и пламени. Вся красота этой натуры заключается в беззаветности, шири, в способности к поглощающей страсти. Натура Катерины — пантеистична. И «ключик», который жжет ее пальцы, и цветочки, — все это радость жизни, аромат бытия. Но над всем этим — почти монашеский клобук. Над пантеизмом строгая византийская часовня. Жизнь, природа, внутреннее пламя — враги «Враг» обернулся Борисом.

«Горячее сердце» — вот сущность Катерины, как и Параши. Но над горячим сердцем Катерины большой курган потухшей золы. Все нежное подернуто иконописью; все поэтическое вуалировано мистикой. Гроза не только потому действует так на Катерину, что, как и Дикой, она считает грозу «карой за грехи», но и потому, что по своей пантеистической природе она чувствительна к грозно-прекрасному.

В роли Катерины необходимо изобразить эту «ипостась». Надо дать «друга» и «врага». Надо дать друга, которого объятья холодны, как пол монастырской кельи, и врага, которого поцелуи горячи, как огонь. В этом трудность роли, но тут и вся красота ее. Если в душе Катерины не горят огни Ивановой {63} ночи — настоящие золотые огни — то получается, впечатление какого-то похотливого падения, какого-то стыдного блуда… Наблудила, трусливо оглядываясь, и не переставая ныть, а потом испугалась геены огненной. Но если вы сразу почувствуете в Катерине большую страсть, если вы поймете, что и самый религиозный мистицизм — есть форма неукротимого брожения ее натуры, что у нее крылья, большие, огромные, в сравнении с которыми она такая маленькая, и эти крылья могут унести ее куда угодно — в овраг, в омут, в монашескую келью, на великое послушание, на великий подвиг, на самые неожиданные полюсы — о, тогда дело другого рода…

В Катерине состязание «блаженства нищеты» с полнотою языческого пантеизма. Иначе вся пьеса приобретает характер какой-то средневековой хроники. Женщины Островского не могут быть высохшей мощей аскетизма. Домострой взнуздывает дикого коня, который бьет копытами, и дрожит, и рвется, и вот‑вот понесет…

### V

«Новь» Тургенева начинается с того, что Нежданов в театре знакомится с Сипягиным; из их беседы мы узнаем, что «Островский унизил цивилизацию» в лице Вихорева. В этих словах явственно слышится Потугин из «Дыма», а если угодно, то и сам Тургенев. Я не думаю, чтобы Островский стремился к «унижению цивилизации». Не мог Островский, так много перестрадав в душе своей из-за родного невежества, стремиться к «унижению цивилизации». Но, конечно, Островский не был ни «либералом», во вкусе Милонова с его туманными восхвалениями «всего высокого и прекрасного», ни «западником», во вкусе «Карлсруэ», как презрительно где-то пишет Достоевский о романисте Кармазинове — Тургеневе тож[[82]](#endnote-66).

Когда думаешь о социально-политических устремлениях Островского, то невольно вспоминаешь знаменитое письмо Герцена к Мишле. «Россия не восстанет только для того, чтобы получить в награду представителей-царей, судей-императоров, полицию-деспотов»[[83]](#endnote-67). Цитирую на память. Герцен не берется точно выяснить, что сделает русский народ и какую себе устроит жизнь, но он твердо знает, что жизнь русского народа не уложить в рамки самодовольного буржуазного «прогресса». Всего менее Островского могли увлечь — от души, от нутра — либеральные доктрины, господствовавшие в русском общественном мнении. И о «цивилизации» это точно у него были свои собственные взгляды.

Комедия «Не в свои сани не садись», о которой говорится у Тургенева, была напечатана в «Москвитянине» за 1853 год. «Москвитянин», как можно судить по самому названию — весьма определенный журнал, с весьма определенным направлением. Он {64} и назван был «Москвитянином», потому что и тогда чувствовалось, и, пожалуй, больше, чем теперь, что петербуржец страдает не то тоской по культуре, не то по севрюжине с хреном, и несет с собой безнадежную — не скажу пустоту — но плоскость. «Я, знаете, ли сам человек русской — говорит Вихорев Русакову — и признаться сказать, люблю и уважаю все русское; особенно мне нравится это гостеприимство, радушие». Это «знаете ли, я сам человек русской» — превосходно. Вихорев не то рисуется, не то снисходит, не то льстит в этом «знаете ли». Оторванность «вихоревщины» от русской жизни — так очевидна, так несомненна, как будто разговаривают между собой жители разных государств. Ведь не скажет, например, французский шевалье французскому буржуа: «я, знаете ли, человек французской». Да само собой, «французской», а то какой же еще? Но петровская реформа, оторвавшая интеллигенцию от народа и создавшая «культурного» человека, который, с одной стороны, вкусил от плодов «цивилизации», а с другой — только и может жить, дышать и существовать при помощи разных «заручек» — вполне узаконила и этот оборот речи — «я человек русской» — и этот род отношений.

Островский, разумеется, пересахарил в Русакове. Славянофильская тенденция «Москвитянина» сказалась именно в этом, а не в отношении к «вихоревщине», которая у Островского осталась неизменной и после того, как он отошел от славянофильских кружков и «песнопений» Тертия Филиппова и Ко. Русаков не без греха тенденциозности, и это умаляет эту чудесную, наивную, свежую и благоухающую комедию и портит впечатление. Но тогда кипела борьба — борьба «москвитянина» с «петербуржцем». Дело шло не столько о формах жизни и общественных идеалах, сколько о том, кто есть истинный «сосуд» русского величия, кто носитель его судьбы, кто призван историею стать обновителем русской жизни. И здесь. Именно здесь, был самый острый, самый жгучий пункт спора. Москвитянин не верил в петербургского культуртрегера. Петербургский культуртрегер не верил в москвитянина. Второй укорял первого в том, что он говорит о себе: «я, знаете ли, человек русской», а сам бог знает что за человек: европеец не европеец, чиновник не чиновник, во многом сведущий, но совершенно не самостоятельный — идейно на помочах у европейской мысли, экономически весь в «заручках» крепостного права и бюрократических аренд, и органически-пустопорожйий, однако желающий благодетельствовать народ, которому он должен сначала рекомендоваться: «я, знаете ли, человек русской».

Каждая эпоха имеет своих героев, — свой класс героев. Искусство стремится к идеализации героического класса своей эпохи. Изверившись в силу петербургского культуртрегерства, московское славянофильство обратилось к купечеству, потому что не могло обратиться к народу, не существовавшему даже в качестве {65} самостоятельного юридического лица. Островский не был славянофилом в узком партийно-кружковом смысле слова, но, натура чуткая и правдивая, он не мог не видеть, что за фрукт представляет культура, вся покоящаяся на «заручках». И всю свою любовь, всю правду своего таланта он отдал среднему классу народа. Здесь было «органическое», свое, самостоятельное — пусть неуклюжее и темное, жадное и деспотическое, но стоявшее на своих ногах, а не на многообразных «заручках». Ибо «вихоревский» культурный человек есть прежде всего альфонс и содержанец. Петербургское культуртрегерство всегда было на содержании, и стремилось наполнить пустоту своего сердца и ума не то внутренними займами у родной Дунечки, не то внешними займами у мадам Европы. Живя на вечном содержании, вихоревская цивилизация очень быстро издержала дунечкины капиталы, дунечкину душу, дунечкину, как пух мягкую, наивность. А тут подвернулся Баранчевский, как-то ненароком пристроившийся к мадам Европе. И когда Вихорев, поиздержавший, живо и без всякой нормальной утилизации, Дунечкино имение, увидел Баранчевского под руку с капитализмом, акционерным учредительством и другими знатными дамами европейской культуры, то немедленно воспылал завистью, и бросив второпях, что еще осталось от Дунечкиного приданого, — по обыкновению, беспорядочно и жадно, накинулся на новые блага цивилизации… Главная беда вихоревщины в том, что она мечется из стороны в сторону. Вихорев порхает:

Авдотья Максимовна. Что вы со мной сделали? Куда я теперь денусь?.. Как домой покажусь?

Вихорев. А мне-то какое дело? Зачем ехала?

«Какое грубое животное», — думаете вы. Но, пожалуй, вихоревщина более легкомысленна и пустоголова, нежели отвратительна. Она ниц лежала пред всяким, кто мог ее взять на содержание. Дунечку Островского она любила может быть одну минуту, да любила — а потом крикнула на нее: «зачем ехала?» и вцепилась в очередную идеологическую ерунду. Ах, не все ли равно! Вихорев порхает. Вихорев жаждет попасть на содержание…

Еще любопытнее, если вдуматься, отношение Островского к другой разновидности интеллигентского «культуртрегерства» — к Жадову из «Доходного места». Жадова давно пора низвести с героического постамента, на который его взгромоздили провинциальные любовники, изображая Жадова, чем-то вроде русского Уриэля Акосты, страдающего героя и т. п., тогда как, по существу, Жадов, если не истерическое «дрянцо с пыльцой», то во всяком случае сероватая, бессильная фигура[[84]](#endnote-68). Через 60 лет слишком видишь совершенно ясно, что Жадов настоящего «перелома» собою не обозначал. Как в «Накануне» у Тургенева действует Берсенев с Шубиным, повторяя слова «Тимофея Николаевича», т. е. Грановского, как фразирует Рудин и «басит» {66} Басистов, так и у Островского Жадов, в сущности, говорит чужие слова. Характерен в этом отношении следующий отрывок из обращения Жадова к Полине в 4‑м акте, когда Жадов говорит о своих правилах, которые «лучше, честнее правил, какими руководствуется общество».

«… И не сами они выдумали эти правила: они слышали их с пасторских и профессорских кафедр, они их вычитали в лучших литературных произведениях, наших и иностранных. Они воспитались на них и хотят провести в жизнь…».

Островский, вероятно, не иронизировал над Жадовым, но правда таланта заставила его вложить в уста книжного, неорганического русского человека, Жадова, эти книжные слова. Можно ли в такой, казалось бы, патетический момент, когда вся кровь приливает к сердцу, и молнии должны сверкать в глазах, когда человек борется и страдает за свои идеалы, докладывать в качестве сильнейшего довода, и ultima ratio[[85]](#footnote-19), что, дескать, не сам я, борющийся и страдающий, выдумал эти слова, а взял их на прокат, вычитал. В такой момент вычитанное и выслушанное от «Тимофея Николаевича» должно было казаться частью сердца и жизни, и как же возможно прикрываться в час сильнейшей схватки книжным происхождением своих идеалов? Неудивительно поэтому, что Полинька весьма рассудительно замечает: «Ты сумасшедший, право, сумасшедший. И ты хочешь, чтобы я тебя слушала». Жадов пытается побороть «старый мир» даже не силою своего собственного слова и убеждения, а лишь, так сказать, транскрипциею вычитанного в книжках и выслушанного с кафедр. Для Полиньки это «сумасшествие». Принять казнь и муки за свое — куда ни шло, но за книжные слова: это точно, безумие.

Выше я имел случай объяснить, что воззрение и склад души Островского чисто «мирские». С этой точки зрения, Жадов, как человек не мирской, чужд Островскому. И действительно, никакими живыми чертами симпатии он Жадова не наделяет, как не наделяет, например, и Мелузова в «Талантах и поклонниках». В сцене в трактире Жадов, если хотите, ведет себя грубо и бестактно. Ему не по нутру принимать угощение от Белогубова, но зачем же так резко и дерзко обрывать, когда тот предлагает «по-родственному»? Тут сухость души, некоторый, так сказать, принципизм, в основе своей какой-то не гибкий, не жизненный, я бы сказал — деревянный. В конце концов, Жадов ведь служит тому же приказному строю, которому служат Юсов, Белогубов и все прочие. И если этот мир взяток и «благодарностей» настолько нетерпим для Жадова, что он не может удержаться от дерзостей при самых обыкновенных житейских столкновениях с Юсовыми и Белогубовыми, то вполне естественно для души, {67} которая «стерпеть не может», вообще, отойти от зла, не дышать этой атмосферой. Жадов же дышит ею и дерзит.

Мир кормления и приказного крючкотворства — являлся историческим продуктом русской жизни. Оттого Островский, рисуя этот мир, дает фигуру Юсова, в которой очень много добродушного, я бы даже, сказал — милого. Разберитесь в фигуре Юсова, и вы непременно придете к заключению, что в Юсове чувствуется какая-то гармония между словом и делом, спокойствие устойчивого, делового миросозерцания. Он служит, как и Жадов, но приказный мир с его благодарностями и взятками для него истина. Юсов далеко не аморален; у него есть своя философия чиновничьей честности: брать — бери, но не марай чиновничества. Три домика, которые он приобрел, составляют предмет его гордости, и потому столь охотно он рассказывает об этом, как о свидетельстве своих заслуг. Кукушкиной. Юсов — добр, относится отечески к молодым чиновникам, не заносчив, не высокомерен. В отношениях к Вышневскому чувствуются больше преклонение и преданность, чем услужливое угодничество. И в «несчастии» (в которое, кстати сказать, нисколько не Верится, почему весь 5‑й акт «Доходного места» представляется данью Островского на алтарь модного в то время обличительного направления) Юсов пребывает тверд, мужествен и ни на волос не изменяет своего отношения к Вышневскому. Юсов по-своему «общественник» приказного мира и оттого лишен острых углов, нервической непоследовательности и раздражительности Жадова. У него имеются, действительно, свои «собственные слова», а не вычитанные и насвистанные, как у Жадова.

Быть выше окружающих, выше мира, выше среды — не шутка. Жадов имеет на это претензию, но никаких прав. И каковы бы ни были намерения Островского в лице Жадова изобразить шествие нового поколения и новых форм жизни, повторяя в этом смысле поэта Розенгейма[[86]](#endnote-69), добролюбовский «Свисток»[[87]](#endnote-70) и щедринские очерки, — правдивый талант Островского берет верх над дидактическими его намерениями, и Жадов представляется нам, не только малосильным человеком, но и каким-то чужаком, неудавшимся метеоритом, светящимся лишь до тех пор, пока он летит по небу, и сейчас же тухнущим, при соприкосновении с землею. И точно, теперь, когда «Доходное место» является пьесой историческою, и мы можем взвесить силу и значение перемен, происшедших в жизни страны, приходится признать, что в основных своих чертах элементы приказного строя дореволюционного периода остались прежними, что изменились мебель, фасад лиц и разговоров Вышневских, Юсовых и Белогубовых, но не сущность «доходных мест». Обличения Жадовых оказались совершенно бессильными изменить понятие «доходного места». Это дознано опытом, но это же можно было сказать и a priori[[88]](#footnote-20), {68} основываясь на характере Жадова, как личности, и неорганичности его происхождения, как действующего социального класса. Жадовы — продукт интеллигентского брожения, и только.

Язвы «доходных мест» и приказного строя находили обличителей не только среди Жадовых. В пьесе Островского есть еще один протестант, — Досужев. Поскольку Жадов книжен, оторван от жизни и среды, лишен внутренней гармонии и всем далек, — настолько Досужев — целостен, ясен, действителен. У Досужева одна маленькая сцена, но в ней он весь как на ладони. Он говорит о себе: «Поступил я на маленькое жалованье, взяток брать не могу, — душа не переносит, а жить чем-нибудь надо». Прямая противоположность Жадову. Жадов пускает в ход целый фонтан красноречия, для того чтобы оправдать черту душевной опрятности — нежелание брать взятки. У Досужева это просто черта органическая. Не могу — и ушел. Ушел, потому что противно, и зачем же, если противно, и себе и другим жизнь отравлять. И протест Досужева — не книжный, вычитанный и напроповеданный, а, так сказать, — «бытовой» русский протест — пьяный. В этот протест у Островского уходят почти все — и Любимы Торцовы, и студенты Хорьковы, и Досужевы. «Гарсон, жизни» — возглашает Досужев, появляясь в трактире. «Какой прикажете?» «Рябиновой». Жизнь, как забытье, и смерть, как действительность.

Дело не в том только, что Жадов слаб. Он ведь и сам про себя говорит, что слаб. Он слаб, как поколенье; он ничтожен, как мечтатель, воображающий, что «энергическими возгласами против общественного зла» можно искоренить его. Общественное зло есть форма сложения общественных сил и условий. Разложите эти силы и измените условия — иначе все останется по-прежнему. И с художественной точки зрения, натуры крупные, махровые, яркие, цветные могут произрастать только при условии органичности их происхождения. Быть выше окружающих — значит быть улучшенною и возвышенною действительностью, а не посторонним инородным телом, брошенным в действительность. Оттого пленительны у Островского, своею силою и красотою «горячие сердца» вроде Параши, но не выученники «Тимофея Николаевича», вроде Жадовых и Мелузовых. Быть может, Островский хотел их сделать интересными и замечательными, но правда его таланта не позволяла ему сделать ни того, ни другого.

### VI

При всем том, как полагал Достоевский, «у Островского не было идеала». Что есть «идеал»? Может быть у Сервантеса тоже не было «идеала». Ибо между духом Островского и Сервантеса очень много общего, и во всяком случае у Островского есть пьеса о «рыцаре печального образа» в специальной {69} транскрипции[[89]](#endnote-71). Я разумею «Лес», который представляется мне одним из самых значительных произведений по захвату, или по крайней мере, по опыту захвата. Комедия эта очень сложна. Можно сказать, что в ней отразились, более или менее, все чувства, идеи и мысли Островского. Это опыт какого-то большого синтеза, большой думы Островского о жизни, о России, о людях нашей страны, о правде и кривде, о распределении общественных сил и их взаимоотношениях. В «Лесе» Островский дал понемногу от всего — от умилительного чувства пред основами народной души, от «Горячего сердца», и от «Бедность не порок», от «Не в свои сани не садись»; от презрения к дворянской полуобразованности и культуре, от любви к театру. Тут есть реминисценции «Воспитанницы» и черты «Волков и овец». Есть намеки на глумовщину, на городулинский либерализм, на трагикомедию Шмаги. В «Лесе» почти весь Островский — поэт, идеалист и романтик, и строгий реалист вместе с тем; человек нежного сердца и глубокий психолог; трубадур чистой любви и чудесный провидец женской слабости; необычайный гуманист и одновременно обличитель тайных пороков и прежде всего иудушкиного лицемерия и ханжества. Сцена между Улитой и Гурмыжской в конце 1‑го акта — прямо гениальна. Только Шекспир мог бы написать нечто подобное.

В Геннадии Демьяновиче и Аркашке видят обыкновенно два полюса актерской братии, символизируемые тем, что Геннадий Демьянович идет из Керчи в Вологду, а Аркашка — из Вологды в Керчь, и сталкиваются на перепутьи. Конечно, это бессмертные образы актерской братии. Но подобно тому, как из-за участка леса, покупаемого Восмибратовым, встает другой Лес, лес нашей путанной, дремучей жизни, населенный призраками и дикими предрассудками, «Лес необразованности», о котором говорит Карп, — так из-за актерской внешности Геннадия Демьяновича и Аркашки встает вечная сущность двух начал человеческой души — донкихотства и практицизма, рыцаря Ламанча и Санчо-Пансо — эта истинная сущность, которую так прекрасно, так человечески просто чувствовал Островский.

Геннадий Демьянович и Аркашка — актеры, люди театра. Всю поэтическую силу свою, и юмор свой, и милую, обаятельную свою улыбку Островский отдал театру. На вопрос, какой же существует выход из леса жизни, и есть ли выход — в душе своей он не находил другого ответа, как тот, что существует, наряду с действительною, бытовою, такою тяжелою и угнетающею жизнью, какая-то другая жизнь — прекрасная и восторженная жизнь нас возвышающего обмана. Устремляя взор свой поверх той жизни, которую Островский так чувствовал во плоти, наш поэт знал двоякое утешение: утешение горячего сердца, которому все нипочем, и затем огни призрачного царства, именуемого театром, где все возможно, все доступно, где льются благородные {70} речи и совершенно возможны благороднейшие поступки.

Жизнь — лес. В этом лесу мерцают волшебные призраки счастья. Это — театр. Актер художественно обольщает публику, художественно обольщает себя. В этом художественном самообольщении — весь Несчастливцев. Это донкихотство, «театр для себя»… Именно в этом, в апофеозе театральности, как исходе из «Леса жизни», и заключается глубокий смысл Геннадия Демьяновича, да быть может, и всего этого произведения Островского. И вся пьеса, весь узел житейских отношений, в ней завязанных, распутывается чисто по-театральному, с бутафорскими револьверами, орденами, благородными актерами и пр. И прелесть комедии в том, что на жизнь мы начинаем благодушно смотреть сквозь очки театральности[[90]](#endnote-72)…

Сущность Несчастливцева в благородном «жесте». Последний же монолог его есть прославление цивических, так сказать, добродетелей актера, и это неверно. Геннадий Демьянович любит жест трагический и романтический; Аркашка — жест комический. Никакой особенной высоты духа в Несчастливцеве нет, как нет и особенной низости духа в Аркашке. В сущности, они оба из одного теста, но имеют разные жесты, в соответствии с разницей амплуа. Живя, они жестикулируют: один жестикулирует à la Шиллер и Шекспир, другой à la Мольер. У одного поза возвышенно благородная, и потому нередко, в силу позы и жеста, обязывающая к благородным и даже возвышенным поступкам, у другого — поза мелкая, шутовская, и потому для жеста, соответствующего роли, Аркашка вынуждается нередко к шутовским и жалким выходкам, словам и действиям. Так написано в роли, а «сцена моя жизнь», и уже стирается, от долговременного постоянного упражнения, черта между действительностью и театральным воображением.

Островский, как я уже неоднократно имел случай указывать, крайний оптимист по натуре. Оптимизм, если хотите, является основой истинной театральности. Чеховская нетеатральность не в том, что «мало движения» и т. п. И мало движения-то у Чехова от того, что он глубокий пессимист. У Островского взор радостный, ободряющий, всегда ласковый и благостный, и если в огромной части его пьес дело идет к благополучному концу и разрешению, причем выдвигается какой-нибудь deus ex machina[[91]](#footnote-21), то это проистекает от его неизменного убеждения, что в театре необходимо показать исход из тяготы, недоразумений и трудностей жизни. В «Лесе» Островский нашел самый простой, самый естественный, самый театральный выход из создавшегося положения — в подлинном театре. Островский вплетает театр в жизнь. Его deus ex machina в «Лесе» — сам актер, персонально, как действующее лицо. Пришел актер и все распутал. Пришел {71} актер с чарами своего обмана, вечно в нем живущих иллюзий, с бутафорией револьверов, орденов, жестов и вытверженных на память монологов, — и у самого края пруда, в который собирается броситься Аксюша, история «Леса» завершается благополучным и примиряющим концом. Не сантиментально лицемерная жизнь ведет к бодрости и радости исхода, не рацеи Милоновых обо «всем прекрасном и всем высоком» помогают нам жить, а ведут нас к исходу и помогают жить — мир искусства, трепет неосознанного, но чувствуемого идеала, бродячие неупокоенные тени донкихотов и дульциней.

«У Островского нет идеала», — говорит Достоевский, которого тайный (в глубине подполья запрятанный) идеал есть Саванаролла. Когда же умирал Дон Кихот — помните? — он просил только об одном:

— Зовите меня Алонзо-Добрый.

В этом бессмертие гуманизма.

## **{****72}** Как играть Тургенева

### I

Когда Тургенев стал писать свои произведения для сцены, у нас господствовала мелодрама, и только начинал прокладывать дорогу «жанр» Островского, его правдивый, неподкрашенный реализм. Тургенев же в это время писал, как Октав Фелье[[92]](#endnote-73), как Альфред де Мюссе[[93]](#endnote-74). По духу идеалист, он по формам своим стоял всего ближе к изящному стилю этих писателей. Его манера — это почти те же «proverb’ы»[[94]](#footnote-22), которые так пленительно хороши на миниатюрной сцене салона среди немногочисленной публики, принадлежащей и по образованию своему, и по социальному положению к тесному кругу, объединенному общностью классового и культурного сознания. Он требовал и от зрителей, и от актеров многого: способности продолжать деликатное действие его пьес в них самих. Намечая лишь положение, обозначая его с той сдержанностью и благовоспитанностью) которые знаменуют аристократизм духа, Тургенев может рассчитывать на успех только в том случае, если душа публики и актеров окажется в состоянии развивать все последствия обозначенного положения, — невидимо для других, в тайниках собственной души.

«Догадка» — существенный элемент художественного процесса. Полная откровенность действий, исчерпывающая не только все его мотивы, но и всю его обстановку — являет собой, в сущности, форму пресыщения. Что дальше? Как дальше? Какие еще черты лица не обнаружены? И пока душа стремится к познанию и обладанию, к восполнению желания, к дальнейшему завоеванию, когда осталось еще что-то завоевывать — художественное впечатление существует. Сытость же до отвала — не есть наслаждение.

Тут мы сталкиваемся с роковым в области искусства вопросом об относительности форм и характера восприятия. Толпе нужны законченность действия, резкость приемов и положений, свойственные мелодраме. Она только тогда поверит в действие, когда перед ней сверкает нож, и когда еще для пояснения раздается восклицание «умри под ножом Прокопия Ляпунова», и только при такой насыщенности она способна продолжить впечатление[[95]](#endnote-75), но рядом имеется публика, для которой самая откровенность {73} действия есть уже пересыщение. Размер действия подавляет, а не возбуждает ее аппетит; слабый звук недоговоренной мелодии говорит ее душе больше, чем законченная, симметрическая мелодия, состоящая из очевидных до банальности музыкальных колен. Для этой публики Тургенев, конечно, драматург. Вот, например, «Вечер в Сорренто». Вы помните, конечно, эту грациозную вещицу. Вот уж, именно, как говорят рецензенты, «содержание ее несложно». До того несложно, что в пересказе как будто и нет совсем содержания. В ней все намек, все недоговоренность. Ни одно слово не говорится в прямом и совершенно истинном его значении, но так, что о смысле его — другом, не наружном — надо догадываться. Надо догадаться о чувствах Авакова к Елецкой, об отношениях Елецкой к молодому человеку, о чувствах молодого человека к молодой девушке, о том, зачем одни идут гулять, а другие остаются, почему молодого человека посылают за m‑r Popelin и пр. И не только догадываться нужно нам, зрителям, но как будто это же нужно для самих действующих лиц. Что-то еще не оформилось, что-то еще бродит, что-то сознается и еще не сознано. Вся пьеса есть как бы грациозная картина, которой можно дать название «Пробуждение». В благословенный вечер, в Сорренто, вместе с нежным ароматом распускающихся апельсиновых деревьев, в открытое окно ворвалась песня рыбака, а с песнью — и струей аромата, повеяло желанием — желанием там, где была только смутная неопределенность. Это не сон и не вполне явь, — но явь еще не наступила, а сон уже отлетел. Вся прелесть пьесы и ее исполнения в осторожности, в смутной догадке, в легком, пугливом и робком прикосновении… Это элегия, но не потому, что повествуется о грустной истории в грустном тоне, а потому, что сумерки — и вечера, и души — элегичны.

В сущности, вся история «Месяца в деревне» — это история робкой догадки о своих и чужих чувствах. Ракитин был ли любовником Ислаевой? Может быть. Но может быть и не был. В конце концов, это, с тургеневской точки зрения, и не так важно. «Ты его любишь — значит он твой любовник», как говорит Нароков в «Талантах и поклонниках». Не факт и последствия факта волнуют Тургенева, а возможность достижения, и непременно, в большей или меньшей степени, меланхолическое переживание недостигнутого счастья и сожаление о несбывшихся возможностях. Роман того времени, вообще, был известном риторическим упражнением на тему: «смею или не смею? могу или не могу»? Но, повторяю, даже при этом необходимом примечании, как необыкновенно стыдлива и в то же время откровенна эта комбинация романических фигур в «Месяце в деревне»! Ислаева сообщает Ракитину, которого она «любит» (это неоднократные ее слова), т. е. своему «любовнику» о том, что ее «волнует» молодой студент, почти мальчик, учитель ее 8‑летнего сына. Что же это — высшая мера платонизма — «общения душ», {74} как говаривали в старину? Или высшая мера душевной чистоты? Или высшая степень условности? Ведь к этому трио запутанной психологической комбинации следует прибавить еще одно — главнейшее лицо, — Ислаева, мужа. Он-то как же? Как бы ни разрешилась комбинация — с Беляевым, с Ракитиным — Ислаев-то, во всяком случае, является лицом страдательным. Но о нем нет речи, почти нет речи… Почему? Да потому, что у Тургенева уже давно решено, что торжествовать не будет ни тот ни другой; что все кончится победой покоя: что как в стихотворении Ламартина «Озеро», — назначение и смысл движения это слегка взбороздить гладь, которая через минуту опять невозмутима, такова и жизнь, — озеро, слегка вспененное веслом, и снова зеркальное…

Театру предстоит задача огромной трудности, и в то же время заманчивости, сделать нам, зрителям и слушателям современности — все это естественным, понятным, объяснимым, наконец — умным, потому что Ислаева и Ракитин умны; сделать так, чтобы мальчик студент, волнующий даму почти бальзаковского возраста[[96]](#endnote-76), был убедителен, а разговор об этом, и нервические слезы Ислаевой, и мудрая философия Ракитина не вызывали порой насмешливой улыбки над Аркадией невинности, пребывавшей в деревне Ислаевых. Один шаг отделяет идиллическое от смешного, буколику от глупости. Если, вообще, Тургенева надо уметь играть, то «Месяц в деревне» надо уметь играть в высшей степени.

Студент Беляев — самая роковая фигура комедии. Ему 20 лет по пьесе. Это некоторое переложение Тургеневым романтической юности à la Мюссе на нравы русской жизни. У Мюссе совершенно естественно звучит восклицание — «allons, mon page, en embuscade». — Пойдем, мой паж, в путь на очарованный остров Цитеры — однако это одно, а реалистический театр другое. Вот почему в «Месяце в деревне» самый ответственный пункт, это — 20‑летний студент Беляев, как «предмет» Ислаевой. Если эта тонкая, образованная и изящная женщина, имеющая слабого мужа и меланхолического, пропитанного Шиллером, Ракитина, находит удовлетворение или допускает возможность удовлетворения в влюбленности в мальчишку, у которого молоко на губах не обсохло, и в котором, кроме юности, нет ничего решительно любопытного, — то я не поверю ни в тонкость, ни в изящество, ни в образованность души этой очаровательной дамы. И потому Беляев, во что бы то ни стало, должен быть в каком-либо отношении значительным, пусть хотя бы эмбрионально. Либо необходимо видеть со сцены в лице Беляева зародыш Базарова или Соломина, — вообще, какой-то чернозем, какую-то потенциальную величину будущего духовного строительства, зеленый побег намечающейся русской демократии, либо некую разновидность Лорензачио[[97]](#endnote-77), что ли. Тогда станет хотя до известной степени понятным и извинительным интерес, вызываемый в Ислаевой {75} юным студентом. Он должен, во всяком случае, быть из другого теста, нежели Ракитины. В нем, сквозь юные мускулы его крепкого тела, должна просвечивать сила, т. е. как раз то, чего не хватает шиллеровским потомкам, в лице Ракитиных. Иначе выйдет нечто в роде обольщения прекрасного Иосифа женой Пентефрия…

### II

Я смотрел «Месяц в деревне», а в уме у меня вертелся эпиграф из Жорж-Занд[[98]](#endnote-78) «ah, que j’aime cette vie si calme et douce»[[99]](#footnote-23), взятый Чернышевским для своей пародии на повести Григоровича. Тургенев писал в 1856 г. Дружинину: «Конечно, я не мог остановиться на Жорж-Занд, как не мог остановиться на Шиллере». Но в то время, когда он писал «Месяц в деревне» (в 1850 г.), он, несомненно, был еще под сильным влиянием Жорж-Занд, и даже больше — Жана Поля Рихтера[[100]](#endnote-79). Надо и то сказать, склад тургеневского ума и сердца, как ничей, был приспособлен для этих влияний. Оттенок сентиментальности и чувствительности, мягкости и гуманности, страх трагического и предпочтение элегии ужасу жизни — основные черты тургеневского творчества. Я бы назвал Тургенева «пугливым поэтом». В этой наклонности к «сладкой грусти» — вся прелесть тургеневской поэзии[[101]](#endnote-80).

Вот, в немногих словах, то боковое, так сказать, освещение, которое необходимо для постановки «Месяца в деревне»: «Ah, que j’aime cette vie si calme et douce». Любовно рисуется эта жизнь в деревне, среди невыясненных настроений, бессознательной жестокости, окутанной мягким очарованием, среди Ракитиных, более похожих, и своим модным сюртуком и своим модным жорж-зандизмом, на героев сейчас прочитанного романа, нежели на молодых помещиков начала пятидесятых годов. Так и видишь эту несуразную жизнь, фактически покоившуюся на первобытных основаниях крепостного права, и за то, с особенной силой, с необыкновенной интенсивностью, поглощенную тонкостями чувства. Это — нервическая раздражительность скучающей женщины, тонко чувствующей, тонко думающей, в неуловимых оттенках находящей и страдание и покой, и разочарование и утешение. В воспоминаниях М. Г. Савиной, напечатанных в «Театре и Искусстве» за 1900 г., есть указание на то, что Тургенев главной ролью считал именно Наталью Петровну, а не Верочку. Так казалось Тургеневу, с его всегда идеалистическим, гуманно-прекрасным взглядом на женщину — тем более казалось в пору жорж-зандистских увлечений. Одни и те же перепевы тургеневской женщины чувствуются в «Дыме», в «Затишье», «Рудине», «Вечере с Сорренто» и во многом еще… Это какой-то благоухающий идеализм, какое-то рыцарское преклонение пред {76} капризом созревшей женщины, словно скрывающее в себе высшую красоту. И рядом с этим, как постоянное противоположение — образ молодой девушки, Аси, итальяночки в «Вешних водах» и т. д. — полудикой, полусвободной, грациозной и непосредственной, как прекрасное животное, и всегда страдательной.

Да, страдательной и страдающей! Бедная Верочка! Это уже, несомненно, загубленная жизнь. В лучшем случае ее ждет судьба Дарьи Ивановны Ступендьевой из «Провинциалки». В лучшем случае, выйдя за Большинцова, она поведет жизнь, скучную, вялую, лишенную всякой поэзии. И хотя только очень жестокий эгоизм Натальи Петровны мог ее толкнуть на брак с Большинцовым, — посмотрите, как мало, сравнительно, страдания за Верочку причиняет нам Тургенев! «A la longue, j’aime cetté vie si calme et douce»… В конце концов, немножко хуже жить, чем Наталья Петровна, — это еще не особенная беда, и когда придет тридцатилетний возраст, Большинцова отдастся такому же неопределенному, нервическому томлению, как и Ислаева, и точно так же скажет — но только скажет, и оборвет при этом — «почем он знает, может быть, я бы решилась…». Но тоже не решится, потому что решимость, вообще, не во вкусе Тургенева, да и самый жорж-зандизм в то время не шел дальше протестующего чувства… Не только в самых ранних произведениях Тургенева, но и позднее, когда он, обогнав Жорж-Занд, пошел дальше, любовь женщины, лучше сказать, роман ее, и самые прекрасные страницы этого романа, были не в тревоге мучительной страсти, не в торжестве обладания, но в томлении неопределенных, блуждающих чувств. Поэзия лежала в том, как женщина прислушивалась к голосу сердца; психологическая задача — в том, что женщина стремилась, и не могла, изнемогала и не решалась, — формулировать свои чувства. Дойдя до «формулы», записав в дневник, что ли: «я люблю его», или сказав это в откровенной беседе — женщина Тургенева почти уже сделала «все». Она подошла к краю бездны, и заглянула туда. Что еще? Неужели броситься?

Оттого Елена в «Накануне» так театрально, казалось бы, возглашает «бери меня — я твоя». И герои романов, все, подобно Ракитину, дарственно — именно дарственно — получают женщину, а не берут ее и завоевывают. Это опять страшно и ответственно. Но ждать, но томиться, но искать формулы, и потом, найдя ее, думать о том, возможно ли, и как, ее осуществление, и что оно представляет собой, с точки зрения Жана Поля Рихтера или Жорж-Занд — вот жизнь сердца героев того безвременья.

Подумайте, — какое своеобразие представлял собой «Месяц в деревне» в 1858 г.! Рабство, плантаторство, громадная власть над тысячами душ, феодальный строй, покоившийся на законном основании, от которого могла, точно, закружиться голова, — и тут же мысль и чувство, воспитанные на Жорж-Занд и {77} Ламартине[[102]](#endnote-81). Самый разлад между действительностью и всем, что составляло душу образованного человека, вырабатывал из Ракитиных и Ислаевых неисправимых, убежденнейших теоретиков. Оттого, что жизнь ни на одну йоту, ничем, ни одним штрихом, ни одним пейзажем, ни одной подробностью, не напоминала Ламартина и Жорж-Зонд, — приходилось почти догматически веровать книжным словам и слепо следовать книжным героям. Десница была в ежовой рукавице крепостного быта, тем более подобало шуйце быть затянутой в самую безукоризненную, до последней пуговицы, застегнутую, перчатку литературного франта. Нас не должно удивлять это странное, возвышенное, почти бестелесное благородство объяснений между Ислаевым, Ракитиным, Беляевым и Натальей Петровной. Объяснения были изысканно литературны, они были такие же голубые, в своей невинной теоретичности, как галстухи Ракитина. Они отзывались последней литературной модой, а последняя литературная мода спасала души от грязи и пакости, в которые могла повергнуть их живая действительность, если бы мысль и чувство не были так пристально направлены на «голубые» горизонты литературной фантазии.

Как трудно играть, как трудно ставить тургеневские пьесы!.. Конечно, прошло сравнительно немного времени со дня их постановки, но хотя мало прожито, как много пережито! Жорж-зандизм, шагнувший от теории к практике, освободившийся от сентиментальности и усвоивший грубоватую прямолинейность «Подводного камня» Авдеева[[103]](#endnote-82), о котором в старинном стихотворении Жулева[[104]](#endnote-83) помятый любовник повествует так:

Чтоб в живых остаться,
 Я идеей романиста
 Начал защищаться.

Потом торжество материалистической философии, базаровская «разумность», свобода любви, отрицание «гармонии душ» и триумф «естественного обмена веществ». Еще позднее — облик Анны Карениной. Впервые чувственное начало женской природы предстало в русской литературе во всей красоте языческой страсти, поборовшей христианскую мораль, и в результате, отомщенной ею. И наконец, последняя полоса: восстание инстинкта, бунт индивидуализма, поклонение изысканным страстям, «воскресение богов», в разных формах, видах и направлениях — от Горького до Мережковского и Розанова[[105]](#endnote-84). Целый ряд наслоений последовательно покрыл голубую сентиментальность Ракитина и Натальи Петровны. Целый ряд новых портретов, еще не потерявших свежести первоначальных красок, окружил галерею тургеневских изображений. И это все надо открыть, отыскать, обновить; со всего этого следует стряхнуть пыль; все это нужно подцветить и оживить. Не только те люди умерли, не оставив воспоминаний, но и самые литературные течения, {78} породившие их, забыты, утрачены, отодвинуты в тень. Приходится вызвать к жизни типы, и прототипы, и представить их так, чтобы мы могли по намекам воссоздать всю картину отцветшей и увядшей жизни, и так осторожно, чтобы засохшие цветы не рассыпались от грубого прикосновения.

### III

Схватить колорит писателя — главнейшая и существеннейшая задача художника сцены. Колорит есть нечто неуловимое и в то же время господствующее. Он первенствует, не занимая, как будто, никакого плана; он рисуется вдали, хотя стоит впереди прочего. Это солнце, помещенное незаметно, где то, позади картины, но освещающее ее, подобно рефлектору. Людские характеры не отличаются особенной сложностью, в особенности, в тех простых комбинациях, на которых построены сценические положения. Но бесконечную сложность и бесконечный интерес разнообразия людским характерам дает колорит, т. е. отражение писательской личности, особенность его приемов, вся его творческая душа, выразившаяся в произведении.

Ах, этот чудесный, необыкновенный по своей мягкости, по светлому идеализму, тургеневский колорит! Кто его опишет? — выражусь я тургеневским восклицанием. Среди всех русских писателей, Тургенев стоит совершенно одиноко, именно благодаря чистоте своего идеализма, не затуманенного ни предвзятостью, ни тенденцией, ни демонически-тревожными порывами. Ясность, гармония, простота — то, чего не хватало Гоголю и Достоевскому; сердечность и теплота — то, чего не хватало Гончарову. И над этим сдержанность, воспитанное чувство красоты, боязнь крайностей и особенно излишеств…

Тургенев был под несомненным влиянием Гоголя и Достоевского. И в «Нахлебнике», и в «Холостяке» очень ясно чувствуется отголосок «Бедных людей». Все это бедные люди — и Кузовкин, и Мошкин, и Маша. В построении «Холостяка» влияние «Бедных людей» даже явно переходит в подражательность. Макар Андреевич Девушкин — это тот же Мошкин, тот же старый холостяк, у которого сиротливые дни догорающей жизни окрашены чистой любовью к бедной девушке, такой же обездоленной, как и он, только молодой. Параллель можно было бы провести гораздо дальше и ближе, до сходства многих подробностей, до отчаянного вопля Девушкина, когда Варенька уезжает с Быковым и пр. и пр. Перечитайте «Бедных людей», и вы убедитесь в совершенной справедливости этого утверждения. Тем не менее, несмотря на сходство положений, если угодно, идеи, на подобие фабулы и т. д. тургеневский «Холостяк» весьма сильно разнствует от «Бедных людей» Достоевского. Разница — именно в колорите. Та же история, те же лица, почти та же обстановка, та же тенденция, если под тенденцией можно {79} разуметь простую, душевную, благую мысль — но не тот колорит. Колорит Достоевского — какой-то неспокойный, мятущийся. В Девушкине словно какая-то «васса» сидит раздражающая, подстегивающая, доводящая до истеричности. Доброта Девушкина переходит в какой-то вопль самоотречения, в самоистязание. Таких людей, как Девушкин, как будто и не бывает, и во всяком случае, когда читаешь «Бедных людей», то чувствуешь, что все это отдает болезненным состоянием выбитых из нормальной колеи людей. Свинцовый мрак ложится со всех сторон. Не в том дело, что вот с такими-то и такими-то людьми происходит тяжелая и неприятная история, но в том, что самые души, самые существа их чем-то порчены, и бедность их не может быть уже переделана, перестроена и излечена. Безрадостность, какой-то «фанатизм горя», какая-то беспросветность, которую вы чуете сразу, какие бы перипетии ни испытывала житейская история, какая то пропасть обреченности, на дне которой рок — таков колорит Достоевского.

Сравните «Бедных людей» с «Холостяком», столь напоминающим первых по сюжету, лицам, положениям, — и вы сейчас же почувствуете колорит Тургенева. Верь и надейся: fac et spera; страдай и жди утешения. На всем лежит печать просветленной души. Люди не только добры, но и житейски понятны. Идеализация героев не переходит границ обыденного и возможного. Девушкин — это фанатик самоотверженной и бескорыстной любви. Мошкин — это добрый человек, который тем и пленителен, что сам себе цены не знает, в своей душе не копается, в роде Девушкина, а живет как-то инстинктом, по влечению сердца. Девица достойная во всех отношениях, матушка умерла, он призрел ее и полюбил всей душой… Раскройте «Бедных людей» и начните читать первые строчки: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, до нельзя счастлив! Так вы поняли, что мне хотелось, чего сердчишку хотелось! Вижу уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином, точнехонько так, как я вам тогда намекал» и т. д. Это какой-то, позволю себе выразиться, транс истерической любви. Мошкин, наоборот, прост и понятен, как сама природа, и для того, чтобы он был еще понятнее, чтобы уж никаким родом эту — историю нельзя было за сказку принять, Тургенев вкладывает в него крупицу эгоизма, жажду личного счастья… И когда Маша говорит ему, в ответ на его предложение, что он может надеяться — он начинает скакать по комнате, в пароксизме того личного счастья, о котором он мечтать не смел, и которое в его существе не могла убить никакая отвлеченная, бесплотная любовь…

Я, впрочем, нахожу конец немножко банальным, — не в смысле идеи, но в смысле фактуры. Тургенев зрелых лет своего творчества кончил бы пьесу, если так можно выразиться, немым аккордом. Мошкин делает предложение Маше, та его принимает, {80} и по мере того, как это совершается, дремавший где-то в глубине души Мошкина эгоизм начинает просыпаться, и бедный холостяк начинает на что-то надеяться. Он скачет при одной мысли, что нечто подобное возможно, но Маша еще ничего не сказала, да и сказать ей нечего, как бы проста она ни была.

Впрочем, об этом мимоходом. Я хотел только указать на то умиротворение, на то ласкающее прикосновение гуманизма, которые заставляют нас не только любить Мошкина — мы и Девушкина любим — но и чувствовать заодно с ним. Чувствовать же заодно с героем «Бедных людей» никак невозможно. Его можно жалеть, страдать за него душой, но в, общем, вся его болезненно-прекрасная страсть к бесценной «маточке» Вареньке есть сгущенная фантасмагория в том величественном и мрачном колорите, который составляет силу гения Достоевского. Тургенев же — весь равновесие, весь гармония, весь человечность, в самом бесхитростном значении этого слова.

Таков колорит Тургенева, таков стиль, которым его надо играть. Это смягченный реализм, если можно так выразиться. Образ берется во всей его житейской, подробной полноте, и освещается как будто закатом солнца. Закат мерещился, как видно, Тургеневу в его наиболее цветущие молодые годы. Эта бессильная, но прекрасная, как лунь, светлая старость привлекала его симпатии с первых шагов.

Дать тургеневский спектакль — значит раскрыть на мир тургеневские глаза, передать нежность и сентиментальность Тургенева, его какую-то сладкую грусть и тонкую-тонкую насмешку, его доброту, под которой искусно спрятаны себялюбие и эгоизм, его деликатную чувствительность, скрывающую порою равнодушие, наконец его охорашивание, эту маленькую, конечно, очень умную и нарядную, рисовку, какая у Тургенева, несомненно, была — всю эту барскую, чуть высокомерную мину аристократического индивидуализма.

## **{****81}** Театр Толстого

### I

В жизни духа, как и в жизни природы, господствует единство сил. Жизнь бывает прекрасна, как произведение искусства, во всей своей слитности, во всем своем сплетении.

Такова жизнь Л. Н. Толстого. Толстой обратился к театру в ту пору своей жизни, когда единство сил он стал разуметь не в формах красоты, объединяющей наивною и бессознательною связью гармонию жизни и природы, но в форме логического миросозерцания. Мораль, искусство, наука и религия — все слилось и объединилось в искании «праведной земли». Просматривая как-то старые газетные статьи, я наткнулся на письмо Толстого к одному актеру, напечатанное в «Дневнике артиста». В письме этом Толстой, в то время захваченный мыслью о значении театра, как кафедры, с которой можно поучать народ, пишет актеру; «… вы только скажите, я сейчас же напишу нужные пьесы». Цитирую на память, но очень хорошо помню это слово «сейчас». В этом «сейчас» имеются две стороны. Во-первых, «сейчас» указывает на обычное для Толстого горение духа. Сейчас, все сейчас… Все его учение, и его философия, которая так мало уделяет внимания эволюции человечества и так много возлагает надежд на силу возрождения, обновление, на «воскресение», в сущности, есть замена старого эллинского «все течет» пылким, христианским «сейчас». Но тут есть и другая сторона: стоит захотеть, и пьеса готова.

Пьесы, написанные Толстым, действительно носят на себе, так сказать, отпечаток этого «сейчас». «Плоды просвещения», как известно, были написаны шутя, для любительского спектакля. «Власть тьмы», конечно, изобличает гораздо более серьезную, сосредоточенную работу[[106]](#endnote-85), но так как Толстой горел, мыслью о преображении и воскресении человечества, то в вечность поэзии он усердно вплетал дидактическое, поучающее «сейчас». И как следовало ожидать, «сейчас» осталось далеко позади вечности[[107]](#endnote-86).

И «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» проникнуты одной тенденцией — преимуществом нравственной истины пред духом знания и пытливости. Обуреваемый этой идеей, ставшей символом его жизни. Толстой не щадит красок. В «Плодах просвещения» он не скупится на карикатуру, во «Власти тьмы» — на повторность, аккумуляцию, нагромождение ужасов. И обе пьесы представляют по истине борьбу титана поэзии и художественного {82} творчества, воспринимающего жизнь во всей ее стихийной, языческой полноте, с моралистом, который учительски отделяет козлищ от овец. Один космичен, другой — книжен. Один видит все и сразу, другой — заслоняет глаза рукой и добивается искусственного ракурса.

Титан художественного творчества, к счастью, часто побеждает. Я не говорю уже о «Власти тьмы», в которой мы имеем настоящие шекспировские сцены, вроде сцены Митрича с Анюткой, или второй половины 3‑го акта. Но и в «Плодах просвещения» не мало сцен, отмеченных печатью гения.

В конце концов, искусство, поэзия, художественная интуиция есть тот же самый «высший свет», который составляет достояние Акима или кухонного мужика из «Плодов просвещения», и чужд ловким и хитрым Матренам или многознающим барам, предающимся столоверчению. Удар знанию, просвещению, тот удар, который Толстой, несомненно, хотел нанести своими пьесами нашей культуре — культуре ума по преимуществу — приходится отчасти и по его собственной теории. Это эпизод борьбы титана с учителем. Что есть в искусстве? Неизвестно! Оно неразложимо. Оно таинственно, как загадка жизни, как мерцание отдаленнейшей звезды; оно есть одновременно и свидетельство ограниченности нашего знания и свидетельство глубокой тайны, окружающей нас. Почему Аким прекрасен, хотя так чужд культуре и искренно возмущается «сортирами», которые как «трактир исделаны», и почему так смешны и жалки профессора, занимающиеся научным спиритизмом? Не потому ли, что в простоте Акима есть космичность, связь с природою, чувствование ее сокровенной сути? И не доказывает ли это, что в жизни нашей имеются два порядка явлений, которые отнюдь не пересекаются у нас на глазах, к имя одному порядку — «знание», а другому — «поэзия»? И как Аким, или ледащие 3 мужичонка из «Плодов просвещения» разрушают перед нами обаяние непоэтической, т. е. от ума лишь исходящей мысли, как и Толстой сам, собственными руками, великими страницами своих пьес, показал всю несоизмеримость художественного проникновения и философского резонерства.

«Власть тьмы» великое произведение там, где оно космично, где жизнь изображена Толстым, как единое целое, в органичности своего быта, в тайне своей слитности. Но «Власть тьмы» построена для морали: «коготок увяз — всей птичке пропасть»; дидактизм мешает творчеству, как творчество мешает дидактизму. Жизнь космична и кругла. Жизнь равнодушна. Жизнь не кричит и не поучает. Это мы кричим и поучаемся, когда наблюдаем жизнь в единстве ее процессов.

Драматическая идея «Власти тьмы» окрашена несомненно фатализмом, и потому кажется мне мало пригодной для истинной драмы. Идея эта выражена в самом заглавии пьесы «Власть тьмы» или «Коготок, увяз, всей птичке пропасть». Это двойное {83} заглавие многих приводит в смущение, и совершенно основательно. «Власть тьмы», это — совокупность объективных данных, приводящих к греху и преступлению. «Коготок увяз, всей птичке пропасть», наоборот, выдвигает субъективную сторону. В понятии «власти тьмы», если его толковать буквально, заключено непримиримое противоречие с понятием «коготок увяз, всей птичке пропасть». 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 гнетет чья-то посторонняя власть, или я гибну от того, что не имею власти над своим порочным существом. Здесь не равенство, а противоречие, которое, очевидно, допустить нельзя в таком художнике, как Лев Толстой, и вот почему единственное объяснение «власти тьмы» должно быть сделано не в смысле материальной, так сказать, тьмы, а в смысле духовной. Или иначе говоря, что 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; что грех неизбежно растет и расширяется, и не потому, что человек слабеет волею или оскудевает нравственными началами, а потому, что в грехе есть что-то роковое, ведущее к гибели, как бы бессознательно и помимо воли грешника. 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. Скажу больше: только инстинкт художника, который боролся с ошибкой односторонне направленного ума, помешал автору еще более ослабить драматическое впечатление «Власти тьмы». В самом деле, если существует не эмпирическая, так сказать, нравственность, составляющая содержание нашего поведения, и разнообразящаяся соответственно формам и направлению жизни, а некий таинственный, императивный «закон жизни», то чем бессвязнее, с виду, отдельные акты, вытекающие из основного нарушения, тем авторитетнее выставляется влияние «закона жизни». Тело падает на землю, потому что его бросили, потому что оно сорвалось с подставки, потому что нарушилось равновесие, потому что налетел вихрь. Между всеми этими явлениями нет ничего общего, с точки зрения непосредственных мотивов. Но упало тело во всех этих случаях вследствие одного и того же закона притяжения. Точно так же и здесь. Если предположить, что обида, нанесенная Марине, есть нарушение «закона жизни», то чем дальше, в смысле органической связи, отстоят от этой обиды отравление Петра, пользование его богатством и детоубийство, тем очевиднее, что «закон жизни» есть закон общий, универсальный и всеобъемлющий.

{84} Аким. Говорил я тебе, тае, про сироту, что обидел ты сироту, Марину, значит обидел.

Никита. Эк помянул. Про старые дрожжи, — не поминай дважды, то дело прошло…

Аким *(разгорячась)*. Прошло? Не, брат, это не прошло. Грех, значит, за грех цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе завяз ты, смотрю, в грехе. Завяз ты, погруз ты, значит.

Философия Акима, стало быть, тем шире и бесспорнее, чем больше права имеет Никита, а с ним и вся публика, воскликнуть удивленно: «Эк помянул!» Но повторяю, если в пьесе сохранилась известная органическая связь между отдельными моментами драмы, то только потому, что огромный талант Толстого творил бессознательно вопреки рассудку и наперекор в высшей степени недраматической идее, положенной в основание «Власти тьмы».

### II

Отрицать во «Власти тьмы» известную соответственность частей и известное единство действия я не стану. Но идея «коготок увяз, всей птичке пропасть», эта идея интуитивной добродетели, как бы отрицающая эволюцию нравственности и вследствие этого не пригодная для драматического движения, нанесла не мало ущерба стройности и планомерности драмы.

Экспозиция «Власти тьмы» сделана прекрасно, и первый акт с удивительною яркостью и полнотою рисует нам соотношение действующих лиц и их положение. В русской драматической литературе, за исключением «Бориса Годунова», я не знаю другого примера такой сжатой, безыскусственной и в то же время совершенно законченной экспозиции. Затем, несмотря на некоторые длинноты, например, явление VII второго действия (разговор с кумой) и такой же разговор с кумой в третьем акте (явление II), не только ненужные, но и неинтересные по содержанию, — действие идет до конца третьего акта с необходимым драматическим нарастанием и с должною экономией 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. Но с падением занавеса после третьего акта положение круто изменяется. Дидактическая {85} сторона идеи «коготок увяз» выступает с особенной силою, и спутывает план, построение и художественные линии драмы.

Если бы не идея «коготок увяз, всей птичке пропасть», в той полумистической форме, в какой она рисуется Льву Толстому, то драма получила бы следующее направление. Никита, приняв частью по грубости, частью по бесхарактерности, участие в сокрытии следов преступления, оттолкнувший любящую Маринку и соблазнивший Акулину, испытывает угрызение совести и раскаяние. Веселый пир жизни не удовлетворяет его. Все не ладится, в семье раздор, на душе мрак. «Скучно мне, ах, как скучно!», говорит он и горько плачет. Что же последует дальше? Я позволю себе напомнить, что экономия есть одно из самых главных требований художественного творчества. Экономия, другими словами — это стройность и гармония. Нельзя себе представить ничего красивого и изящного, раз нарушен закон экономии. Самый красивый лоб, если он по размерам не подходит к овалу, портит лицо. Самый чудесный орнамент, если он не соответствует стилю и замыслу, вызывает чувство пресыщения. Как на пример технической экономии, можно указать на пьесу Эрвье[[108]](#endnote-87) «В тисках», лишенную, в сущности, всяких художественных достоинств и представляющую сухую, без характеров и образов, пьесу à la these[[109]](#footnote-24), как говорят французы, но, по-моему, весьма занимательную и живую на сцене только потому, что в ней экономия положения и интриги доведена до максимума.

Итак, возвращаясь к предмету нашего рассуждения, что же было бы после 3‑го акта, если бы идея греха, цепляющего за собою грех, не овладела исключительно воображением художника? Никита страдает. Его страдания еще не приняли формы высшей нравственности, какую мы видим в конце драмы, но его мутит от этой якобы сладкой жизни, купленной дорогой ценою. Чем дальше, тем хуже. Истинно реальная психология учит нас, что червоточина, открывшаяся в душе, и мучительный анализ, зародившийся в мысли, возрастают неизбежно, пока не дойдут до кризиса. И этот кризис — вопль наболевшей души, мучительный и в то же время облегчительный стон покаянья — наступил бы как раз во время, заключая драму впечатлением великого сострадания к погибшему, но сохранившему душу, человеку.

Но дидактическая идея «коготок увяз» нарушает стройность замысла. Грех за грех цепляется. Нужно это показать как можно ярче и на возможно большем числе примеров. Чем дальше, в смысле естественной связи, отстоит один грех от других, тем пример разительнее. Никита оттолкнул Марину. Неудивительно, если оттолкнув ее ради другой женщины, с которою он находится в преступной связи, Никита употребляет все усилий, чтобы вполне овладеть этой другой. Ясно, что он может греховно и пожелать смерти Петра, и ускорить ее, и воспользоваться его деньгами, {86} что закоснев в разврате, он вступает в связь с Акулиной, что он пьет, буйствует и теряет образ человеческий. Но совершить детоубийство — для чего? Какая живая органическая связь соединяет здесь детоубийство с обидою Марины? По-видимому, никакая, или во всяком случае очень отдаленная, но чем эта связь отдаленнее и смутнее представляется сознанию, тем более выигрывает интуитивное воззрение на нравственность и фатализм «закона жизни». Так, в поучительных рассказах для детей, с целью усилить краски и более подействовать на воображение, самые отдаленные и часто неправдоподобные последствия развиваются из простого нарушения детского благонравия.

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. Если выключить некоторые отдельные слова у Никиты, да намеки, то эти два акта можно играть совершенно самостоятельно и несомненно с большим успехом, чем в настоящем слитном виде. Что здесь несомненный перелом в настроении художника, видно из того, что иные из действующих лиц получают в дальнейшем совершенно новые очертания. 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 женщиной, готовой на подвиг и на отречение. «Пусти меня, не пойду замуж: он мне велел, а теперь не пойду». Откуда это у Акулины? И кто это он? Неужто Никита? Я готов сказать, что и Никита здесь стал иной. Иной, или по крайней мере, в новом и разнообразном освещении, является и Матрена. Остаются теми же только Матрена и Аким, эти два представителя основной интуиции: она — зла, он — добра.

Не знаю, достаточно ли ясно отмечаю я этот перелом, но для меня он совершенно очевиден. Кроме механического совокупления обстоятельств, вроде совпадения родов с приездом сватов, кроме мелодраматической, боюсь сказать, во вкусе Гюго, неправдоподобной настойчивости баб, которые требуют, чтобы именно Никита вырыл яму и задушил ребенка, положив на него доску и сев на нее, — как будто не легче это сделать бабам, без всякой доски, а как это умеют делать бабы, — кроме всего этого ужаса, нагромождения ненужного лишнего и бесцельного, — Толстому понадобилась еще новая экспозиция или по крайней мере, {87} дополнительное развитие характеров, чтобы придать детоубийству черты правдоподобия. Не знаю, достигается ли этой натяжкой дидактическая сторона. Я смотрел «Власть тьмы» в чисто народном театре — московском «Скоморохе», и насколько можно доверять личным впечатлениям, именно эта сцена всего мене трогает публику. Во всяком случае, сдается мне, как бы хорошо ни была сделана сцена детоубийства, она не в состоянии поднять настроение — что необходимо по закону нарастания драматического действия — после чудесного 3‑го акта, художественной картины тоски и трогательного «скучно».

Этого мало. Ослабляя впечатление этого удивительного «скучно» и картины нравственного разложения Никиты, четвертый акт, врезывающийся как бы клином в действие, нарушает единство и цельность заключительного акта. Представьте, что детоубийства нет, и драма развивается, как я уже пробовал наметить выше, из «скучно» Никиты. Как просто, естественно и трогательно совершилось бы покаяние! Пусть Акулина рожает, пусть Матрена и Анисья пристают к Никите, чтобы он задушил ребеночка — все это может остаться. Но именно тут, когда на подготовленную уже в психологической форме почву, падает тень нового преступления, самого гнусного и тяжелого, душа Никиты не выдерживает, он ужасается себя, своей порочной жизни и находит исход в покаянии. Вместо этого, реального толкования человеческой психологии, не идущей особняком от жизни, а сливающейся с ней — что мы видим? Пьяную речь Митрича, и на эту случайную реплику, Никита, как привычный актер, отвечает сценой покаяния[[110]](#endnote-88). Психологический анализ его внутренних процессов так беден и несложен в этой части драмы, что и вся развязка и самое покаянье являются как бы неожиданностью и весьма мало трогают зрителя.

Но так должно быть в соответствии с фатализмом основной идеи «Власти тьмы» и теориею нравственной интуиции. Грех, последний грех, заключительное звено мерзости, должен совершиться — это судьба всякого, вступившего на путь порока. И не страх пред новым прегрешением должен открыть глаза на собственную скверну (вспомните эти постоянные рассуждения Никиты с самим собою: «Нет моей причины»), а некоторый внутренний голос совести, который сознает самое себя. Все кончено, но именно, когда все кончено, тогда оно начинает сверлить душу. Взгляд мистический, взгляд основанный на предопределении, на убеждении о предустановленности, активной силе зла и пассивности добра. Такова причина, которая, порождая разнообразные последствия и отражаясь в разных частностях, уменьшает, на мой взгляд, силу драматического впечатления, оставляемого «Властью тьмы». В то же время это замечательное произведение дышит местами такою правдою, его захват так глубок, образы порою так рельефны, что можно понять тех, которые {88} поставили эту драму рядом с «Борисом Годуновым», хотя точно так же я в состоянии понять и других, кто низводит эту драму до степени обыкновенной, дидактической пьесы, которой в истории литературы едва ли суждено играть серьезную роль.

Кстати о «Борисе Годунове». Раздробленность драматического «становления», как говорят метафизики, во «Власти тьмы» любопытно, мне кажется, сопоставить с единством его в «Борисе Годунове». «Единое пятно на совести» у Бориса является источником, моментом возникновения целого ряда страданий и драматических положений. Это кристаллизованная драма, трагедия в самом чистом и высоком виде. Как действует хорошая машина, хотя бы самая сложная? Вследствие одного толчка. Машина, которую надо подталкивать, во время работы, едва ли отличается безукоризненным механизмом.

Повторность, так сказать, драматических толчков, вообще, нарушает гармонию драматического действия. Даже «Ричард III», несмотря на единство мотива, считается, вследствие повторяемости драматических эффектов, менее совершенным произведением, нежели другие лучшие шекспировские трагедии. У нас я могу указать на «Смерть Иоанна Грозного» Алекс. Толстого, в которой замечается та же раздробленность при становлении драматического движения, и самая совершенная игра актера мало помогает в этом случае делу (Росси)[[111]](#endnote-89). Единственная классическая трагедия, которую, в смысле дробности, частичности и множественности источников драматического страдания, можно сравнить с «Властью тьмы», это — «Макбет»[[112]](#endnote-90). Действительно, Макбет лицо также страдательное, хотя не в такой мере, как Никита, и во всяком случае, более сознательное. Затем Макбет также повторяет преступления, и трагедия представляет, подобно «Власти тьмы», как бы холм преступности. Но построение этой драмы все же изумительное. Не говоря уже о том, что мы имеем в «Макбете» 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 подготовляются сложными перипетиями чувства. Наоборот, во «Власти тьмы» именно эти перипетии раскаяния и подавленности доведены до минимума.

Миросозерцание Толстого в том виде, в каком оно проявилось во «Власти тьмы» и современных этой драме других его произведениях, и которое, судя по самым позднейшим его творениям, начинает колебаться и приобретать характер и черты более жизненной философии — носит на себе печать глубокого пессимизма. Да не послышится в этих словах претензия на парадоксальность. Какими бы рассуждениями и диалектическими приемами ни прикрывалась идея о том, что зло активно, а добро пассивно, и что сила добра, которого задача не противиться, состоит в немом протесте — она в основе своей проникнута глубоким {89} пессимизмом. Пессимизм Шопенгауэра, утверждающего, что страдание позитивно, а наслаждение негативно, есть пессимизм диалектического созерцания; убеждение Толстого есть пессимизм созерцания нравственного.

Мне думается, что такое воззрение, каким бы гением ни был его носитель, не может создать истинной 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, и недаром у нас иной раз «стон песней зовется», 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. Драма не ждет — она трепещет от нетерпения. Драма — это поток, который течет в ту или другую сторону, смотря по уровню почвы, но драма никогда не может быть стоячим озером. И даже когда самые железные, непреклонные условия сковывают драматический характер — он все-таки живет, действует и надеется. Так, прикованный Прометей[[113]](#endnote-91) остается все-таки Прометеем, который гневно мыслит и в бурной тщете порывается вперед… Ибо сущность драмы не в том, чтобы быть, а в том чтобы стать. А для этого надо верить в будущее развитие, в эволюцию человека и нравственности.

Величие Толстого, как художника, в том, что он чувствует «плоть». Никто не забудет в «Войне и мире» пруда, наполненного купающимися солдатами. Эти тела, барахтающиеся в грязной воде, преследуют читателя всю жизнь, и словно осязуешь теплоту и рубенсовскую яркость этой собирательной плоти. Никто не забудет скачек в «Анне Карениной», ни «ушей» Каренина. В противоположность Достоевскому, которого героев как будто не видишь, а только незримо слышишь их душевную мелодию, Толстой необычайно пластичен и скульптурен. «И была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна». Пантеистическая яркость природы и жизни — такова художественная стихия Толстого. Но как в «Искушении св. Антония» чем назойливее голос природы, тем победоноснее усилия отгоняющего искушения духа, так и в Толстом — даже в «Войне и мире», даже в «Анне Карениной» — за всякою вспышкою пантеистической гармонии, вслед за изображением «круглой», в себе самой законченной жизни, следует острая линия сомнения, размышления, испуга пред бесцельностью, стихийностью и космичностью жизни. Это и есть «десница» и «шуйца» Толстого. Десница захватывает ком глубоко взрытой земли, — шуйца, словно убоявшись богатой добычи, старается ее рассыпать…

В сущности. Толстой имеет все свойства гениального драматурга. Даже в безобразных переделках, вроде «Анны Карениной», можно найти сцены изумительные, — например, свидание Карениной с сыном. И нелепая переделка не в состоянии ее убить. Но {90} в пьесе нельзя одно слушать с жадным вниманием, другое — пропускать мимо ушей, лениво следя за происходящим. В «Войне и мире» можно Бородинское сражение прочитать десять раз, а философию Наполеона прочитать однажды. Но когда играют «Власть тьмы», все, и изваяние жизни, и поучающий разговор, и то, что в трагической силе своей потрясает несколькими словами, и то, что в длинных диалогах разъясняет тенденцию — одинаково ловится на внимание.

### III

Живя заграницей, я редкий день не встречал в иностранных газетах заметок о «литературном наследстве» Толстого. В частности, говорилось о «Живом трупе» и назывались те первоклассные европейские сцены, где постановка драмы Толстого была решена. И странно, я не только не испытывал радости, но ощущал некоторый страх. Оправдаются ли ожидания? Что могло заставить Толстого десять лет держать под замком «совершенно законченную» вещь? И хорошо ли поступают те, кто, чтя память великого человека, выбрасывают на «позорище», как в старину называли театр, произведение, недостаточно, видимо, ценимое автором? Если всякая строка Толстого представляет огромную ценность, как литературно-биографический материал, то настало ли время, под видом таких изысканий, спекулировать на любопытство публики?

История «Живого трупа», как передают ее газеты[[114]](#endnote-92), такова. Начал Толстой пьесу в январе 1900 г., после представления «Дяди Вани», на котором Толстой присутствовал.

Ему пьеса эта очень не понравилась извернувшись домой, он тотчас же набросал конспект своей драмы, и вслед за ним первый акт. Потом на несколько месяцев Л. Н. совершенно забросил свою пьесу и только в мае опять принялся за нее и написал еще два акта. Затем — снова перерыв до августа, и опять несколько сцен. И тут же наступает период охлаждения к ней, недовольство написанным. Приблизительно в это время Льва Николаевича посетил Вл. Ив. Немирович-Данченко, которому он полушутя (?) обещал «Живой труп» для постановки после его смерти. Не раз Льву Николаевичу приходила мысль совсем бросить писание этой пьесы; тем более, что в это время он был занят писанием «Воскресения» и задумал другую драму «Свет во тьме светит», которая так и осталась незаконченной (без последнего акта).

Материалом для пьесы, как известно, послужил случай из практики московского окружного суда, рассказанный председателем его, Давыдовым, Толстому. Передают, будто «прототипы» фабулы обращались с просьбою к Л. Н. Толстому не публиковать де произведения, и «говорят» (кто говорит?), что именно под {91} влиянием их просьбы Л. Н. не решился опубликовать пьесу при своей жизни (!). Значит, после смерти считал возможным сделать это? Но разве — если допустить, что покой «прототипов» мог быть нарушен опубликованием пьесы, — дело менялось от того, что Толстой умрет?[[115]](#endnote-93)

Толстой, вообще, крайне тщательно отделывал свои произведения. Его характерные «что‑что» и некоторая тяжеловесность его фраз проистекали не от небрежности, а от своеобразной, стилизованной, так сказать, логичности стиля. Один из ближайших сотрудников[[116]](#endnote-94) М. Н. Каткова по «Русск. Вестнику»[[117]](#endnote-95) рассказывал мне, что Катков приходил в ужас от корректур Толстого в «Анне Карениной». «Он меня разорит!» — восклицал Катков в комическом ужасе. Достаточно сравнить «Воскресение», написанное в ту же эпоху, что и «Живой труп», чтобы убедиться с полною очевидностью, насколько «Живой труп» не только не мог почитаться, в глазах автора, «вполне законченным», но едва ли и начатым.

По совершенно справедливому замечанию А. И. Южина, это — «конспект» пьесы. «Записная книжка», как выразился один из критиков. У каждого писателя есть такая «Записная книжка». Она была у Достоевского, у Чехова. Толстой записывал более обстоятельно и подробно. Мне неизвестны приемы писания Толстого, но весьма возможно, что некоторые произведения он писал, как пишут многие: напишешь и отложишь. И только в третий раз создается окончательная редакция произведения. Как парламентский закон проходит в нескольких «чтениях», так многие, выдающиеся произведения создаются путем нескольких последовательных редакций.

Уже самая внешняя форма «Живого трупа» и деление его на 12 картин и 6 действий — крайне непохожи на Толстого. В своих художественных вкусах и формально-литературных требованиях Толстой был «старовер», что вполне естественно для такого воплотителя целой литературной эпохи, каким он был. Он мучительно доискивался «правды», «сущности», но не «новых форм». Безразличное отношение к прогрессу и развитию формы было самой характерной чертой его миросозерцания. Для «дела», для «сущности», для «правды» усилия, направленные к выработке «новых форм», казались ему невознаградимой потерей. Старая, рутинная форма, экономизирующая силы и доведенная до высшей, математической прозрачности, поэтому, была ему крайне дорога. Совершенно ясно, почему ему не понравился «Дядя Ваня», в котором так ясно чувствовалась жажда «новых форм», и где драма Астрова есть подлинная трагедия бесплодного эстетизма. Зная эту черту Толстого, можно ли допустить такое редкое отступление от старых форм, как шесть действий и двенадцать картин «вполне законченного» «Живого-трупа»?

Как конспектированная запись рассказа Давыдова в художественной переработке, черновые материалы Толстого обещали {92} очень крупное произведение, в чем, конечно, позволительно не сомневаться. Толстой «охладел» к «Живому трупу» не потому, что не имел времени или не чувствовал себя в силах дать пьесе законченность и совершенство, а по другой причине. Набросав конспект гениальной драмы. Толстой, быть может, к величайшему огорчению своему, убедился, что сущность «Живого трупа» правдою жизни разрушает умозрительное создание собственной его, Толстого, философии. Его философия проповедует жизнь, согласную закону любви, а не борение сил и страстей. Любовь разрешает все трагические сцепления, улаживает все бури, покрывает все бездны. Но «Живой труп» должен привести чуткого читателя и зрителя к другому заключению, и Толстой это почувствовал. Абстрактная мораль прямолинейна — жизнь уклончива. Любовь, как универсальное благо, однообразна, — жизнь разнообразна и разноцветна. Содержание «Живого трупа» восстает против теории «воскресения» через одну только любовь. Ибо, оказывается, и самая любовь не есть нечто, неразложимое, всегда себе равное и одинаковое. Лиза любит и Федю, и Каренина; Федя любит и Лизу и Машу; Каренин любит и Лизу и Федю. Однако, трагедия-то, ведь налицо. И неужели вся трагедия в том, что судебный следователь бездушный и нечуткий человек? В истории «Живого трупа» мораль и философия Толстого дают трещину. Драма, конечно, в том, что, как живописно выражается Федя, в брачной его жизни с Лизой «не было изюминки, не было игры — знаешь, как в квасе». Но ведь Федя — хороший? Хороший, собою жертвующий, склонный отдать жизнь за други своя и даже гордящийся тем, что цыганку — Машу оставил чистой, а все же «изюминка», «игра кваса», ему понадобилась. Тут непримиримое противоречие. Тут именно столкнулись «десница» и «шуйца» Толстого. С одной стороны, «изюминка», дионисово, буйное, страстное, поэтическое и языческое начало, отсутствие которого и вызвало бегство Феди из дому. С другой — спокойствие мудрой любви, «запряжки жизни», чуждой суеты, сладкий отдых, тишина умерщвленных страстей, — все то, что проповедовал Толстой, как спасение мира. «Изюминка» испортила все дело. Если не жажда «игры», чем объяснить уход «хорошего» Феди? Если принять «изюминку», чем оправдать философию? «Десница» Толстого приняла, в конце концов, «изюминку», но «шуйца» заставляет необъяснимо прервать историю цыганки Маши, оставить ее любовь к Феде где-то на дороге, и на весь роман ее с Федей набросить какое-то невозможное — именно с точки зрения «изюминки» — покрывало вертеровского романтизма. «Всегда радуюсь — рассказывает Федя Петушкову — что ничем не осквернил это свое чувство. Могу падать еще, весь упасть, все с себя продать, весь во вшах буду, в коросте, а этот бриллиант, не бриллиант, а луч солнца, да, во мне, со мной!» Само собою, все это необходимо с точки зрения толстовской морали: любовь спасет. Но ведь если дело в «чистоте любви», так {93} чем же Лиза-то была плоха? Чистота Лизы — стерилизованная, в полном смысле слова…

Толстой оставил пьесу недоконченной, потому что она одним концом, одной стороной разрушала то, что создавала другой стороной, другим учением. Учение о том, что «сила внутри нас», что любовь — всеисцеляющее, начало, опровергается и оспаривается в «Живом трупе» всячески. Толстого захватил рассказ об истинном происшествии, но по мере того, как, набрасывая схему пьесы, он углублялся в психологию действующих лиц, в развитие характеров, создавших трагедию, он все больше и больше убеждался, что этот жизненный случай, этот эпизод, вырванный из самой земли и сохранивший еще в себе ее теплоту и сочность, решительно не клеится с чистотою его учения, выдавая всю его абстрактность.

Уже с первых шагов непонятна Лиза, поручающая влюбленному в нее Каренину вызвать Федю, пропадающего у цыган, домой. Когда мать Лизы вполне резонно удивляется этому отсутствию такта, которое можно, впрочем, принять и за ангельскую бестелесность, Саша замечает: «Каренин для нее все равно, что Трифоновна». Тем не менее Лиза, так эгоистически любившая Федю, выходит за Каренина и очень его любит. Тут не то, что «изюминки» нет — тут просто сплошная пассивность, неоригинальность натуры. Саша тоже «любит» Федю — братски. Впрочем, с точки зрения «бриллиантовых лучей чистой любви» — это все равно. Но появившись однажды на квартире Феди, после бесплодного убежденья вернуться домой, Саша исчезает вместе со своей любовью. О Маше говорить нечего. Она-то ведь и есть «луч солнца» и, вообще, та «бриллиантовая» краса цыганского хора, память о которой сохраняет в Феде живую душу. Но и Маша исчезает со своей «любовью» неизвестно куда. Итак, три женщины, трояко, любили Федю, но вместо устроения его жизни и исцеления, вместо мира и радости, все оставили Федю барахтаться в луже. Любовь оказалась бессильной. Это жизненно и правдиво, конечно. Федя — «пропащий» человек. Но если любовь бессильна спасти пропащего — разве это не удар учению Толстого?

Эти глубокие, внутренние противоречия (их имеется в «Живом трупе» очень много), естественно произвели в Толстом то «охлаждение», о котором нас извещают биографические данные. Что был «Живой труп» в сравнении с «Воскресением»? В «Воскресении» Толстой не был ничем связан. Этот роман — полет экзальтированной религиозной мысли. В «Живом же трупе» связывал рассказ об истинном происшествии, записанном секретарем московского окружного суда. Жизнь — запротоколенная, документальная — никак не укладывалась в ложе дидактики. «Живой труп» не только не был завершен, как художественное произведение, но и не мог быть завершен Толстым эпохи «Воскресения». Для этого, для гениального противоположения дающих игру {94} «изюминок» жизни с убивающею всякую «игру» догматикою морали, нужен был Толстой эпохи «Анны Карениной».

Издатели в предисловии говорят о каких-то разных «списках». Не смею не верить. Но странно, что они, издатели, выбрали список, где встречается не мало погрешностей даже против языка. Вот несколько примеров на удачу: «я восхищаюсь пред тобой», «никого женщин не любил», «а принять ее негде, кроме здесь» и т. п. Ряд повторений, крайне искусственная сцена подслушиванья Артемьевым исповеди Феди, наивная ссылка Маши на Рахметова из «Что делать» (подлинно «ut aliquid fiat»[[118]](#footnote-25), как говорят врачи, прописывая что-нибудь совершенно бесполезное), совершенная ненужность прихода цыган за Машей и мн. др. — убеждают нас, что Толстой только набрасывал материал, надеясь им воспользоваться впоследствии, но не воспользовался, разумеется, лишь потому, что возведение «Живого трупа» в перл ничего бы не прибавило к доказательности его учения. А в этом были все его помыслы последнего периода жизни.

Впечатление от спектакля подтвердило впечатление от чтения, даже усилило его. Пусть необходим пиетет пред великими покойниками. Но недостаток пиетета обнаруживаем не мы, ясно и определенно заявляющие, что «Живой труп» нельзя было выносить на свет божий, в качестве будто бы «совершенно законченного» произведения, но те, которые не побоялись открыть «наготу» черновых набросков Толстого. На сцене, отражающей так чувствительно всякие погрешности, сцены «Живого трупа» разделяются на две группы: одна, каковы бы ни были их достоинства в литературном отношении или вернее, как бы значительны ни были зачатки их литературных достоинств, поражают своею сценическою ненужностью и однообразием повествовательных — отнюдь не драматических — приемов; другие, будучи сжаты и сильны в драматическом отношении, поражают искусственностью построения и мелодраматизмом. К первым можно отнести добрых две трети пьесы. Они сплошь в повествовании перед друзьями или состоят в рассылке друзей с поручениями. То Каренин вызывается к Лизе и посылается к Феде. То Абрезков вызывается к Карениной и уходит опять-таки к Феде с поручением. То с поручением (от самой себя, что ли) приходит Саша. То Федя рассказывает Петушкову, как он симулировал самоубийство, хотя мы это уже знаем. Две последние сцены — у следователя и в суде — театральны, вызывают знакомое всякому театралу напряжение внимания и интереса, но — погрешаю пред пиететом — едва ли правдоподобны. Почему затерялось письмо Феди? И как оно могло затеряться? Возможно ли допустить, чтобы письмо Феди, сообщающее об его якобы самоубийстве, не хранилось, как святыня? Старая Каренина замечает совершенно справедливо: on aura beau dire, c’est une belle {95} action[[119]](#footnote-26). И это письмо, эту реликвию благородства и самоотверженности затеряли? Или, может быть, его не захотели показать, как не хотели разъяснить, кому посылали, деньги в Саратов? Но ведь это непонятно именно с точки зрения Лизы, гордо заявившей следователю, что она никогда не лжет. Не лгать — значит, говорить, по формуле французской свидетельской присяги, не только rien que la verité, но и toute la verité[[120]](#footnote-27). Почему, наконец, обо всем этом умалчивает Федя? Симулировать самоубийство, во всяком случае, труднее, чем сказать — пусть унижающую его правду — но спасающую любимых им людей. И хотя эти черты неправдоподобного умолчания дают выигрышный театральный момент, но характер чернового наброска выступает здесь еще резче, чем в других сценах. Толстой не мог бы, разумеется, в таком виде опубликовать произведение. Это сделали «исполнители его воли», и, конечно, те театрально-литературные «подстрекатели», которые, чувствуя сенсацию, настояли на немедленном издании (почти не редактированном) и постановке «Живого трупа», не считаясь с ущербом, какой наносит эта «сенсация» великому, святому имени Толстого. Мне казалось, что душа великого старца незримо витает среди нас в театре и горько вздыхает о суетности дел наших. Гениальные озарения, попадающиеся в «Живом трупе» — два‑три монолога Феди, чудесная по оригинальности фигура Федина приятеля, Александрова, разительное по остроумию противоречие закона, карающего за симуляцию самоубийства, и как бы требующего настоящей смерти, и это торжествующее «на тебе» — выстрел Феди, заканчивающий его земные счеты, и многое другое, прекрасное и возвышенное, не должно было преподносить публике в черновых тетрадях, да еще при этакой торжественной обстановке.

### IV

Я не говорю здесь о художественном гении Толстого, который для всех ясен и очевиден, а имею в виду лишь его искания смысла жизни, выработку нравственных ценностей человечества и ту упрощенную философию, которой он пытается воссоединить над бездною края нравственной истины, добра, красоты, искусства и социальной справедливости. Все его мировоззрение было идеалистично и антиэволюционно. Толстой верил в возможность мгновенных преображений. Он отвергал время или не хотел останавливаться на нем. Сила добра может вспыхнуть, загореться и изменить лицо жизни. Он был так проникнут этой верой и этим идеализмом, так глубоко всей душой своей сроднился {96} с чудом преображения и воскресения, заложенным, по его мнению, в каждом человеке, что даже в вопросах искусства, критикуя его и разбирая, оставался тем же вневременным мечтателем и судьею. Его статья о Шекспире[[121]](#endnote-96) нисколько не парадоксальна с точки зрения его мироотношения. Она заключает только один парадокс — вневременность. Историческая критика была чужда Толстому. С историею Толстому нечего было делать. Он верил в воскресение жизни в каждое данное мгновение. И точно, если верить в чудо преображения, история, со всею ее непреодолимою, гигантской тяжестью, отметается, как легкая пушинка. Толстой вознесся на ту высоту, с которой не различаешь уже мелкой дифференциации событий и людей. Равенство, не существующее вблизи, совершенно ясно с высоты какого-нибудь дирижабля: все люди — маленькие, черненькие, прыгающие, как блошки.

Вневременный, Толстой был живым воплощением чуда, носителем неограниченных возможностей преображения, рассветом будущего дня. Он представлял для нашего поколения миф воскресения, прекрасную, лучезарную иллюзию нравственной свободы. Толстой был в разладе с наукою, подобно тому, как мы, в ежедневном обиходе нашем, в обычных думах и чувствах наших, находимся в разладе с «законом достаточного основания» (по Шопенгауэру) и с непререкаемым началом причиносообразности. Наша воля не свободна — это мы знаем из опыта, истории, из наблюдения над явлениями физического мира. Но мы считаем себя свободными и искренно этою иллюзией увлекаемся. Так и Толстой в крупном, огромном масштабе, отметал детерминизм явлений во имя свободы духа и чуда преображения.

Я перечитал книгу Толстого об искусстве. Но как бывает иногда, что, слушая интересного и любимого человека, не слушаешь слов, а разглядываешь лицо его, так и я, следя за рассуждениями Толстого, смотрел через них на лик этого удивительного человека. Признать хотя в малой степени теории Толстого об искусстве для нас равносильно смерти, но дело-то выходит совсем не в теориях, а в том упрямом, сектантском прямолинейном мышлении, которое заставляло его, художника, поэта, отлучать от искусства величайших сынов его и себя в первую голову.

Вся философия искусства, как она представляется Толстому, заключается в тождестве единой и постоянной нравственной истины и красоты. Как говорит Паскаль[[122]](#endnote-97) в своих «Pensées»[[123]](#footnote-28), все миры, весь космос не стоят самого несовершенного ума, ибо он может их обнять, а они ничего постичь не в состоянии. И точно так же самый высокий ум не стоит самого скромного нравственного движения, ибо из всей совокупности ума, природы и познания нельзя извлечь никакого истинного благородства, тогда как в самой малой совести оно имеется.

{97} Конечно, такой вывод для Толстого прежде всего самоотрицание. Он должен прятать в себе художника. И он прячет его в намеренно суровой, сухой, математически стилизованной речи. И забавно, и трогательно вместе с тем, когда Толстой, как будто не чувствуя и не подозревая, нет‑нет, да и обнаружит в себе поэта, художника, тонкого наблюдателя и юмориста. Припомните, например, его рассказ об опере Вагнера «Нибелунги»[[124]](#endnote-98) — истинный прообраз будущей «Вампуки»[[125]](#endnote-99). Эти улыбки гения, разглаживающие на мгновение морщины на его челе, очаровательны.

И в пьесах Толстого, например, во «Власти тьмы», суровая дидактика и рассудительная доказательность, к счастью, поминутно прерываются светозарною улыбкою художника. Сцена Митрича и Анютки или весь третий акт — это не «сейчас», а вечность в мгновении. Прекрасно выразился А. И. Сумбатов в своей статье в юбилейном толстовском номере «Театра и искусства»[[126]](#endnote-100): «Если взять его (Толстого) статью “Что такое искусство?” и служить по ней искусству, то это равнялось бы тому, как если бы взяли обрезки его ногтей и сделали из них себе фетиш. Но если в искусстве руководствоваться всем Толстым, во всем его целом, то в нем найдешь великий источник не только морального, но и чисто художественного обновления».

### V

Толстой ушел и с ним из нашей действительности и современности исчез какой-то огромный, практически, быть может, совершенно безрезультатный, но чувствуемый и осязаемый идеалистический противовес. Что такое искусство? — писал Толстой. Но надо бы назвать всю его деятельность и жизнь — «Что такое совесть»? Что есть истина? что есть совесть? что есть благородство, о котором говорит Паскаль? Мы не знаем. Мы можем à la Спенсер[[127]](#endnote-101) эволюционно установить «начала поведения», но не в силах удовлетворительно объяснить, что есть совесть. В Толстом, как в последнем земном прибежище, для наших современников заключалось воплощение совести, рационально непостижимой, практически нередко нецелесообразной, фактически сплошь и рядом неосуществимой. Но чувствовалось, что если не заглядывать по ту сторону жизни, в область первоначального, простого, патриархального и естественного, то прямая линия нашего прогресса заведет нас в камень бездушия и жестокости. Толстой был для культурных людей как бы всеобщим «молитвенником» — за грехи наши, за непрерывность социального прогресса, за неизбежность путей жизни. Невозможно быть иными, чем мы есть, потому, что мы не от нас, потому что есть ритм жизни, по отношению к которому мы не более, как космическая пыль. Но сознавать себя без проблеска идеалистического «противосознания», {98} только космической пылью — значит, стать бездушными и холодными рабами факта. И это идеалистическое «противосознание» (да простится мне слово сие!) в огромной части своей переносилось на Толстого, связывалось с его личностью и его творениями. Толстой был нужен нам, как вера для дела, как поэтическое вдохновение для писания стихов, как воображение для всяческого физического акта. Был прав Толстой в своих построениях или не прав — всякий может рассудить по своему.

Но для себя он был прав.

Жизнь Толстого — это непрерывная борьба с самим собою. Могий вместити да вместит — сказано в писании. И начиная с конца шестидесятых годов, и даже раньше, с самой женитьбы, жизнь Л. Н. Толстого есть не что иное, как стремление его души вместить больше, чем она могла. Процесс мучительный и вместе с тем благороднейший. Толстой начал с того, что остепенился, бросил вино, карты, кутежи и ликвидировал беспорядочную жизнь своей молодости. Но едва душа его расширилась настолько, чтобы «вместить» жизнь доброго семьянина и гражданина, — как она познала страсть новых стремлений. И так до конца: он вмещал больше, но и жаждал все новых и дальнейших вмещений. Оттого философия Толстого становилась в беспрерывное противоречие с деятельностью; оттого не только концы и начала не были в соответствии, но и ближайшие звенья его жизненного подвига, ближайшие этапы пути его часто взаимно друг друга отрицали. Он начал с «доброго» дворянского патриотизма, продолжал умеренным либерально-буржуазным культуртрегерством; от этого он перешел к евангельскому социализму. Но вмещая все более и более, от евангельских дел переходил к буддийскому неделанию. А его последний «жест» — уход от семьи — в сущности жест анархический.

Вмещать все более — значит, все более отрекаться. Отречься от имущественных прав и привилегий — еще не все. Ибо эгоизм не в том лишь только, что любят достояние свое. На пути к равенству человеческому лежит еще, быть может, более сильное препятствие, чем имущественное достояние: любовь к близким, к родным. Любить человечество — значит, не делать разницы, не иметь избранных. Разве эгоизм материнской любви не заключает в себе отрицания любви к человечеству? Порядок и право достигаются через организацию и сложение эгоизмов. Но любовь познается и достигается через уничтожение эгоизма. Если любовь к людям изобразить в виде круга, то частные формы любви — дружеской, половой, семейной — являются не в форме концентрических кругов, а скорее в виде режущих секторов и сегментов. Физический закон непроницаемости обязателен и для мира души. Любя одно, любишь менее не только другое, но и все. Потому я и говорю, что последовательное распространение идеи всеобщей любви должно привести к анархизму, к уединению {99} личности à la Макс Штирнер[[128]](#endnote-102), т. е. как будто к отрицанию любви.

Уход Толстого от семьи есть последний акт, высшее напряжение души, стремящейся вместить. Дело не в том, кто его окружал, так ли или не так его понимали. Кто бы ни окружал и как бы ни понимал — в итоге должно было бы случиться то, что случилось. Ибо высший комфорт — понимая таковой единственно в смысле духовном — является врагом души, стремящейся к все большему вмещению скорби мира. Тем хуже, если тепло и радостно в своем кругу. Потому что человек не имеет права на тепло и радость, когда другие его лишены. Это неизбежный трагический вывод для той высоты, на которую вздымается душа, пытающаяся вместить больше того, что вместить способна, и полагающая задачу свою в том, чтобы стать вместилищем богочеловеческого.

Мне кажется, что предположения относительно семейного разлада, непонимания, отчуждения и пр., собственно, мало разъясняют в этом кризисе души Толстого. Толстой женился 34 лет, и странно было бы думать, что понадобилось 48 лет для того, чтобы установить окончательное «несходство характеров». Не вижу я тут и никакой личной обиды для С. А. Толстой, и если есть что-нибудь действительно шокирующее в истории последних дней, так это пущенные газетами слухи о попытке С. А. броситься в пруд. Этому не хочется верить, потому что это было бы низведением вечной трагедии человеческого несовершенства, в ее самом высоком и строгом проявлении, к какой-то мещанской драме[[129]](#endnote-103). Здесь нет и не должно быть ни правых, ни виновных, ни обиженных, ни пострадавших. Здесь только страдание человеческого несовершенства, кризис духа, жаждущего освобождения, но лишенного возможности освободиться; здесь проклятие человеческого ничтожества и суета спасения.

Мы — в заколдованном кругу. Мы привязаны к земле. Мы земля и в землю обратимся. С какой бы стороны мы ни стремились к освобождению, мы запутываемся в противоречиях и отрицаем в последующих стадиях то, что сделали в предыдущих. Круговой, циклический характер прогресса ни в чем, быть может, не проявляется с такою потрясающею убедительностью и ясностью, как в вопросах этики, религии и морали. Делая добро, мы делаем худо; делая худо, творим добро; направляясь к любви, впадаем в гордыню индивидуализма и анархизма; проповедуя воздержание, кончаем разрушением семейных уз. Между отшельником пустыни, ушедшим от мира, и эгоистом светским человеком, на миру остающимся одиноким себялюбом, гораздо более, с точки зрения их устремления, сходства, чем это может показаться На первый взгляд, который улавливает лишь огромную дистанцию различия. Справа ли, слева ли взбирается и карабкается человек, — его путь все равно дугообразен, по окружности, и не может не вернуться к той точке окружности, от которой {100} отправился. Не иметь жены, потому что это дает свободу, — это формула Толстого кутилы, и одинаково форма Толстого подвижника. «Я вел жизнь нигилиста», — пишет он в своей «Исповеди», обозревая ранний период своей жизни. Но нигилизм — с другой стороны — и в отречении от мира. Он как в том, чтобы не признавать ничего и ничего не любить, так, и в том, чтобы все любить, все признавать, все охватывать. «Все» и «ничего» — равны, — «все», как бесконечно великое, и «ничего», как бесконечно малое.

Судьбе было угодно — а разуму истории, может быть, было нужно — послать нашему веку, мятущемуся, беспокойному, растерявшему все свои ценности — гигантскую фигуру Толстого, воплотившего в себе весь разлад, все противоречия жизни и искусства, религии и морали, действительности и идеала, земного и божеского, инстинкта и разума, освобождения и рабства. Такие фигуры появляются обычно при заходе солнца — «Час седьмый по полудни». В отблеске угасания, в тишине усталости, вырастают гигантские тени. Темп жизни затихает, инстинкт слабеет, и по мере того, как вечереет, учащенное биение инстинкта сменяется ровным дыханием покоя. Тогда встают Раскаяние, Угрызение, Пытливость, Неудовлетворенность — множество призраков с зелеными глазами, терзающие и сосущие сердце человечества.

Н. К. Михайловский писал о «деснице и шуйце Толстого»[[130]](#endnote-104). Но то, что можно назвать его десницей и что — шуйцей, в сущности, имеют один общий корень, сплетаются в одну общую нить. Толстой шел вперед по раз намеченному пути. Он шел на восток, упрямо и без оглядки, и приходил на запад. Это ирония последовательности и логической прямолинейности. Вообразив мир, как плоскость, неизбежно впадаешь в противоречия. Если угодно, десница Толстого — его художественное зрение, познававшее мир, в его прозябании, в цветущей его радости, в его слабостях и его волнообразности. А шуйца — его морализующая, учительская, настойчивая мысль, подвигавшаяся прямо к цели, сверх возможности, сверх сил вмещения, через головы людей и, если угодно, столетий.

Искусство сложно, зыбко и прекрасно.

Мысль — однообразна, устойчива и печальна.

Искусство — наш сон, наш ежедневный обман.

Мысль — наша явь, наше реальное воздыхание.

«Мы подходим к бездне», — говорит Спенсер в своих очерках «Религия и наука».

Ничего, темнота…

Толстой, с упорством и настойчивостью сектанта, стремится уложить многогранную душу человечества в некую прямую. Но прямая эта не ведет никуда. Быть лучше — значит, быть хуже; быть хуже — значит быть лучше. Не противиться злу — значит, создавать зло; не делать — значит, отрешиться от добра. Выйти {101} из общества — значит, быть для него бесполезным; оставаться в нем — значит, мириться с его безобразием. Уйти от мира — значит, отказаться от себя, а отказаться от себя — значит, отказаться от своей истины. И точно, мы видим в Толстом вечный трепет, и, пожалуй, вечную двойственность. Вот он ушел от семьи, отправился в пустынь, оттуда куда-то еще, захворал, лежит на станции. Кто знает, может быть, собирается уйти совсем от нас. Но и лежа на одре, он заставляет читать себе газеты, — так тянет его к себе, тревожит и волнует жизнь. Жестокая болезнь, постигшая Толстого, как раз вслед за его попыткою отречения от мира, как будто символизирует великое напряжение борьбы Толстого с самим собой. Для него пустынничество, неделание, прозябание камня — помните «Три смерти»? — особенно тяжело. Но нужно преодолеть, нужно вместить, необходимо расшириться. Ценность подвига в его трудности.

Вокруг Толстого непременно создастся легенда. Все человеческое, слабое и немощное, что сейчас видим мы, испарится, — останется легендарное и более того, — религиозно-легендарное. В будущей легенде самое видное место займет борьба Толстого с собственными искушениями, которыми переполнена его жизнь. Все блага мира искушали его. Всем искушениям он не только познал цену, но и сам как бы вызывал их. Искушение существует ли, вообще, объективно? Не в том ли сила искушения, что наше зрение, наша фантазия, наш внутренний мир наполняют его содержанием, расцвечивают красотою и обольщением? И подобно кладущим тысячи поклонов на холодные плиты кельи, чтобы отогнать от себя дьявола, который сжигает нутро и огнем разливается по жилам, — Толстой гнал от себя «свой» мир, кипучий как горючая смола, полный симфонических шумов, сверкающий миллионами отсветов. Философско-религиозная загадка нашего века, превратится в легенду, в поэтический миф о Льве Толстом и его искушениях. И когда отстегнутся медные застежки книги, невозможно будет уже уловить размеры действительности.

### \* \* \*

В жизни духа, как и в жизни природы, господствует единство сил. Я не могу отделаться от мысли, что есть нечто святотатственное в самом дроблении такого чудесного целого, как жизнь и творчество Толстого, на составные части. Помню, как в Интерлакене я любовался снежною вершиною Юнгфрау. Это было необычайно, грандиозно в целом — сверкающая ровным, как скатерть, белоснежным куполом, огромная гора. И не хотелось подниматься, хотя бы на половину, ступать ногою по тропинкам, приглядываться к бокам и хребту великана. Но сидеть у окна и глядеть, и любоваться… Наверное вблизи попадаются неровности, {102} и на девственном снегу следы ног, и грубые куски льда среди мягкого снега, и самый снег, такой пушистый отсюда, не превратился ли там в твердые кристаллики? И я не подходил даже к подножию, но унес с собою неизгладимое впечатление подавляющего величия…

В жизни духа, как и в жизни природы, господствует единство сил, и в сумме этих сил — величие жизни.

## **{****103}** А. И. Сумбатов (Южин)

Южин писал: «Мольер был актером, Шекспир был актером. Гоголь хотел быть актером». Сам Южин тоже хотел быть и был актером. Он был актером в самом глубоком и истинном значении этого слова, и к его сочинениям, как к его игре, как и ко всей его жизни, можно было бы поставить эпиграфом былую надпись на фронтоне старого шекспировского театра «Globe»: «Tatus mundos agit histrionem», что значит, в более или менее близком переводе: «весь мир актерствует» или «весь мир изображает актера» или наконец «весь мир это театральная сцена». Для Южина, конечно, мир «преломлялся» в театр. Что актерственно, то и естественно. Я актерствую — и это в самом благородном и возвышенном значении слова — значит, я живу. Неестественно, когда человек смотрит мимо театра. Земля есть «Театрия», населенная племенем актеров, которые являются совершенным достижением биологического типа, и «податным сословием», покупающим билеты, и известным под общим наименованием «публики». Все привычки, навыки, приемы актера должны стать господствующими и общепринятыми, ибо в них высшая настоящая красота. Настоящий, подлинный актер всегда стоит у рампы, выставив вперед грудь. Он говорит на диафрагме, с особым упором на звук. Он патетичен. Он массивен. Он зорко следит за впечатлением, и быстро перестраивает, в соответствии с тем, доходчивы или нет его слова, свое выражение. Он никогда не молчит. Когда безмолвны уста, — говорит его взор. Он всегда подобран, потому что жизнь — это сцена, и надо играть. Актер Далматов[[131]](#endnote-105), умирая, сделал только одно распоряжение: закрыть его лицо на смертном одре. Всю жизнь он принимал вид и делал выражение — интересное, красивое, загадочное, глубокое. Мертвый, он уже не в силах владеть чертами лица. Вдруг сойдет маска… Что под ней? Он не знает, но во всяком случае, он не может поручиться за выражение лица.

В Южине красиво было то, что актерство являлось не «второй», а первой, основной, органической натурой. Дома, в кабинете, на сцене, за обедом, в клубе, в общественном собрании, на репетиции — это был один и тот же человек. Он «монологировал» в жизни, как и на сцене, и когда слушал собеседника, то как будто слушал партнера на сцене. И это было приятно-сценично в жизни, и жизненно-приятно на сцене.

Ни в чем не выразилась так ярко театральность его натуры и ума, как в драматических его произведениях. Отсюда некогда {104} громадная популярность его пьес. Актер, играя их, чувствовал актера. Его драматические сочинения, за исключением, может быть, двух-трех более поздних пьес, представляют образчик самой яркой, самой, сказал бы я, безудержной театральности. Пятнадцать-двадцать лет назад зимний сезон в любом провинциальном городе обязательно открывался пьесою Южина. Выбор был очень велик: «Листья шелестят», «Муж знаменитости», «Цепи», «Соколы и вороны» и пр. — и в свое время все это были неоценимые для открытия сезона пьесы. Во-первых, пьесы были бурны и стремительны, а во-вторых — и это самое главное — Южин умел так писать свои пьесы, что вся труппа, т. е. главные персонажи имели выигрышные роли. Любовник, инженю, кокет, — это само собой понятно. Но рядом имелась прекрасная сцена для фата с гардеробом, а то и целый ряд сцен, были роли для комической старухи, гранд-дам, благородного отца, резонера и пр. Никто не был забыт. И дело было вовсе не в грубом расчете автора. Южин-драматург был слишком даровит для этого — а в том, что он мыслил театр, а следовательно, и пьесу, как оркестрион, как огромный орган, и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все необходимые амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, и в этом сущность оркестровки. Весь талант, темперамент, все увлечение он отдавал театральным ролям. Иногда эти роли сходились с жизнью, совпадали с ней — тем лучше. Но не было большой беды, когда роль оставалась только ролью.

Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно. Вот, например, наугад взятый отрывок из первой пьесы Южина «Дочь века». Героиня — обольстительная, как демон, львица говорит: «Из грациозной я сделалась обольстительной, из красивой — неотразимой, божественной — только бы с тобою, милый, хороший, любимый мой (прилегает к нему на грудь. Он ее обнимает. Тихо опускается занавес)»… Вы можете сказать, что как-то мало правдоподобно, чтобы «падающая на грудь» героиня так владела логическими оттенками понятий, чтобы различать переходы от красивости к неотразимости. Быть может, вы правы — для жизни. Но в театре — что вы знаете о театре? Вся мелодрама построена на несбыточных эффектах, а что театральнее мелодрамы?

Талантливый, блестящий актер, мыслящий жизнь через призму театрализации, Южин не может иначе. Как у верующего к молитве, так у Южина складываются невольно руки к театральному жесту. Он слушает ухом внутренним и ухом внешним. Внутреннее ухо не согласно, положим, с «божественной неотразимостью» и пр., но ухо внешнее — привычное ухо актера — впитывает, как божественную гармонию, звонкий консонанс пышных, уходящих в высь, слов. И, разумеется, актер побеждает. Пышные ризы театральных {105} костюмов — это и есть то, что называется театральностью, и в широком, и в тесном значении слова. Если у вас болит голова и вы скажете, сморщив лицо: «голова болит, я бы просил, чтобы было потише» — это одно. Но вы можете встать в позу и произнести: «В моей голове словно сталкиваются противоположные стихии. Всякий шум производит такое впечатление, как будто Немезида[[132]](#endnote-106) тяжелым молотом судьбы бьет меня по черепу. Но как жалка судьба человека! Разве ему есть какое ни быть дело до того, что рядом — огромное страдание?» Это будет другое. Если хотите — то же самое, но очень выдвинутое к рампе, очень, я бы сказал, самообожающее. Это — театральное.

В пьесе «Ночной туман» — едва ли не последней пьесе Южина — у героини, что называется, произошел «пантомим любви» с молодым человеком. И на утро героиня говорит: «Как акробатка в цирке — своей волей сорвалась с кольца, кинулась в пустоту и разбилась вдребезги». А герой говорит: «Я дам тебе то, чего не было у тебя никогда… Уйди со мной». И она говорит: «Ночной туман, серебристый и лживый, слишком скоро рассеялся…» И в заключение: «Разве я прощу вам, что вы это слышали… (он кидается к ней). Ни шагу! Я не вчерашняя»… (Занавес).

Я опять слышу возражение с вашей стороны, будто в жизни так говорить не станут. А в театре говорят. Это божественная симфония актерского слова. Вот почему А. И. Южин, как отличный, актер, не только естественно для себя влагает такие речи в уста героев, но и снабжает их еще рядом пояснительных ремарок: «он улыбается, но молчит», «и влюбленный в ее силу и мучаясь ее отчуждением», «щурясь», «тяжело дыша» и пр. Это клинические надписи незнакомого вам театрального языка, которому сначала надо выучиться.

Кстати, о пьесе «Ночной туман». Главный герой «Ночного тумана» — писатель Острогин. Я, вообще, нахожу, что брать героями писателей, как это часто делают наши драматурги, очень опасно, и притом еще, пожалуй, не очень тактично. Мне всегда немного стыдно за героев-писателей на сцене. Им нужно глядеть в рот, а говорят они не бог весть что и не бог весть как, — во всяком случае не умнее автора пьесы. И уже по одному этому писатели-герои часто не производят должного эффекта. Но обыкновенно автора еще стараются сделать своего писателя особливо интересным, дабы оправдать его, так сказать, реноме, а от усиленных стараний несет потом, что также не эффектно. Писателю-герою обыкновенно предшествует чрезвычайная слава. Все ждут, что он-то и рассудит, ибо он всем героям герой, а рассудить он может не более, чем сам автор, который уже весь выражен в своем произведении. И вообще, между нами, — мы ведь все одного цеха — следует ли поднимать покрывало Изиды[[133]](#endnote-107), если Изида есть литература? У Бернарда Шоу в пьесе «The Doctor’s Ditemm»[[134]](#footnote-29) {106} есть чудесный афоризм, который один врач высказывает другому: «Все профессии, дорогой мой — говорит мудрый старый врач — это заговор специалистов против профанов». Ну так вот я и думаю: сохраним нашу конспирацию…

Но у Южина, у которого все — театр, Острогин, если не жизненнее, то понятнее других писателей-героев. Он говорит: «Не верьте ничему, что мы пишем. Писатель всегда лжет. Это самая кровавая жертва, которую от нас требуют и благо, и красота и… даже правда». Это не только неосторожно, с точки зрения заговора специалистов против профанов, но мне кажется даже просто «перевернутый» «Уайльдизм»[[135]](#endnote-108): так сказать… Но можно ли сомневаться, что для эффектных театрально-моноложных тирад писатель Острогин фигура весьма подходящая? Он несет амплуа драматического резонера.

Разумеется, писатель не «всегда лжет». Часто лгут, осуществляя заговор специалистов против профанов, но не всегда. Неизменно чувствуешь, будучи, по крайней мере, хоть немного в курсе специальности, есть ли задушевное, властно требующее творчество у писателя или же этого задушевного, непреоборимой потребности — нет С точки зрения литературной, можно было бы сказать, что в этом отсутствии задушевного внутреннего страдания и заключается главный недостаток А. И. Южина как драматурга, и главная причина, почему он, человек с талантом и усердием, писал свои театральные пьесы, а не памятники литературного слова. Как говорил Дидро[[136]](#endnote-109), актер сохраняет полное хладнокровие в самый горячий момент патетики. Это — театр. Актер театрально чувствует, в театральное верит и с театральным сливается до полного, можно сказать, реалистического ощущения минуты. Когда «шелестели листья», как называется одна из самых популярных пьес Южина, или сходили «серебристые туманы» — эта, на посторонний театру взгляд, бессодержательная риторика, — для Южина-актера, для всех актеров, игравших с ним или по его тексту, и для всей публики, подчиненной гипнозу театра, была истинной неоспоримостью, подлинностью, — подлинностью сказочного иллюзорного мира, что зовется театром.

У Южина-актера была своя любимая роль, или лучше сказать, у него было любимое амплуа — фатов-резонеров. И потому, по закону отражения, его, как драматурга, смущал, так сказать, свой «демон», обольщавший его воображение недостижимою прелестью романтических контрастов. Это театральная маска человека, который одновременно и «пленир», и коварный и злой мучитель. Это впадающие, в сентиментальность, обольстительные тигрицы, вроде героини «Дочери века». Это всего чаще загадочно-обаятельные спекулянты, игроки, аферисты, жулики, в душах которых, однако, иногда расцветают пышные орхидеи благородных порывов. Это — Пропорьев из «Мужа знаменитости», Пропорьев из «Цепей», Кастулл из «Заката» и пр. {107} Неотразимый блеск бездушной силы, красота самоуверенности и апломба. В этих полужуликах Южин ищет сосредоточенной воли, побеждающей гамлетизированную рыхлость. Ему живо рисуется этот человек, понятно, в сценическом изображении. Вот он стоите в пол-оборота к партнеру и одна половина лица сурова, как камень, а другая светится высшим торжеством. В галстухе «наваринского дыма с пламенем» — крупная жемчужина… Да, жемчужина… Трость… Легкие ботинки, кусочек пестрого носка… Веки сильно подведены, и на ресницах тяжелые кусочки туши… И он говорит… Что он говорит? Он говорит:

— Это не руки, а цепи… (Сквозь зубы — «тсепи»), кандалы железные… (Потрясает руками, как при молотьбе).

О, сколько актеров ждало этой фразы! Сколько аплодисментов было сорвано! Сколько счастливых минут возбужденной чувствительности переживала публика! Вы хотите проанализировать этот монолог, и почему так торчит булавка в галстухе? Конечно, это можно. Но зачем? Не трогайте прекраснейшего мира театральной иллюзии. Он может рассыпаться…

Их было двое — будущих славных деятелей театра — Южин и Вл. Ив. Немирович-Данченко, оба тифлисские гимназисты. Но посвятив себя одинаково театру, они были и остались разными. Вл. И. Немирович-Данченко, это — анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл. Ив. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, пожалуй, несколько пышен в восточном смысле слова. В нем было много, очень много Кавказа — рыцарства и добродушия, богатырства и хитроватой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства. Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений. Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ — эта географическая, этнографическая, художественная мелодрама. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по склонам; жаркие дни, холодные ночи; ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними; стремнины и горные ущелья, и рядом мирные пастбища во вкусе Рюйсдаля[[137]](#endnote-110) — разве все это не напоминает романтику театральных декораций? Здесь — месторождение русского романтизма. Здесь задуманы Печорин и Аммалат-бек. Сюда высылались «горячие головы» и здесь они еще более разогревались. Кавказ был необходимым, я готов сказать, «неизбежным» придатком николаевской казармы; какой-то отблеск поэзии на вытянутой аракчеевской шагистикой, серой, мутной, тошной николаевской России. Здесь, на Кавказе, зрел пафос, или, если угодно, зрела видимость пафоса, к которой стремилась мечтательная русская равнина.

{108} Южин до конца дней был рыцарем Кавказа. Его две лучшие пьесы (если не считать «Джентльмена») — «Измена» и «Старый закал» — это легенды Кавказа; одна полу историческая легенда времен борьбы Грузии с Исламом; другая — легенда об ермоловских «орлах». В «Измене» — что бы ни говорил писатель Острогин — громадная искренность. Южин верит в царицу Зейнаб, в злых евнухов, в подвиги высочайшего, как вершина Эльбруса, благородства. Он чувствует кухню азиатской дипломатии; хитросплетения и козни, коварства и интриги Востока. И сила его веры такова, что «Измена» воспринимается публикой, не только доверчиво, а безотчетно. В «Старом закале» — то же. Предания о кавказских героях принимаются целиком без малейшей доли скептицизма. Это была ностальгия его духа — Кавказ. Он пишет в предисловии к «Измене», что пытался изобразить «прошлое Грузии — тот общий яркий колорит отдельных лиц, народных нравов и окраски исторических событий, которые свойственны югу». Ему не надо было для этого делать усилий над собой. Однажды я у него обедал и он угощал меня кавказским супом, в который кладется сыр, и чуреками, о которые я обломал себе зубы. На лице у Южина было блаженное выражение и глаза источали мягкий свет. Суп с сыром — чем не мелодрама, подумайте?

В Москве А. И. Южин занял очень скоро выдающееся положение — не только потому, что он был красивый, рослый, яркий человек с отличным голосом и большой горячностью — со всеми свойствами театральной организации, но и потому также, что был образованный культурный актер, а тогда это было еще большой редкостью. Он примкнул в Малом театре к той группе (никогда в этом театре, впрочем, не переводившейся), которая вела борьбу за классический репертуар. Его не удовлетворяла и не могла удовлетворить обыденность жизни и искусства. Он стремился играть и играл роли романтические — Шиллера, Гете, Шекспира, Гюго. И последнего, быть может, в тайнике души он предпочитал всем. У меня в памяти от далекого времени осталась его игра в роли Рюи-Блаза Гюго. Кажется, это было в пригородном петербургском летнем театре «Озерки». Кругом театра были пруды и озера; в которых купалась дачная молодежь. Но и он купался в роли — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом, опять лакей, гордый и высокомерный, уничтожающий королеву высоким сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка! Южин был великолепен в этой роли, лакей-владыка, владыка-лакей, снежная шляпа Эльборуса и мирный аул у его подножья. Когда не было ролей романтических, в собственном смысле слова, он творил романтику, по мере сил, в пьесах реального характера. Он искал своего Пропорьева, своего «демона» даже в Островском, Даже в «Волках {109} и овцах», в которых играл Беркутова. Из двух концепций мира — «быть» и «казаться» — он, всеми явными и тайными стремлениями своей натуры, принадлежал ко второй, ибо актер должен «казаться». На то он и актер. И Южин казался высокого роста, будучи человеком средней фигуры. Этот оптический эффект всегда меня поражал. Вернее меня поражал рост Южина в жизни, потому что на сцене он был, когда нужно, — а нужно было очень часто — крупен, высок и массивен.

Он, сколько я помню, кипел избытком сил. Часто, когда некуда было их девать, впадал в игрецкий транс. К весне, бывало, — конечно, в давние годы — он начинал тосковать. Потом уезжал в Монте-Карло, и после недели другой игрецкой лихорадки возвращался, облегчив тоску и, разумеется, карман.

Так шли годы. Подкрадывалась старость, которая ступает, если не скользит, в бархатных сапогах. В Южине проявилась новая черта — ирония. Он очаровательно стал играть в комедиях. Это не было разочарованием в романтике. Это было разочарование в жизни, лишенной романтики. Он оставался в этом смысле верен себе. Его Болингброк («Стакан воды») или Фамусов — исключительные по мастерству и уму фигуры комедии. Ничему не удивляться и глядеть умудренным уже взором на играющий мир — ибо «Totus mundus agit histrionem».

С Южиным ушел в могилу, быть может, последний настоящий актер, — актер натурой, актер — творчеством, актер — литературой, актер — мировоззрением и мироощущением. В статье Южина «Личные заметки об общих вопросах театра» проводится мысль, что пора вернуть театр его настоящему хозяину — актеру. Южин не мог примириться с тем, что в современной организации театра актер значит немногим более плотника и многим меньше электротехника. Все доводится или стремится быть доведенным — до механической простоты, и театр становится похожим на подводный корабль капитана Немо, который от нажима кнопки ныряет или поднимается на поверхность, меняет курс или бросает якорь, увеличивает или уменьшает скорость, впадает в сон или стреляет из пушек. Южин писал апологию актера. В этом была его драматургия. «Никакие качества, — писал он, — не делают драматурга, раз он не разработал в себе еще и способности передать обществу задуманное им не в непосредственном общении с единичным читателем книги, а с целой толпой».

Такой же апологией актера была его жизнь. Он не скупился жить. Был щедр.

Даже щедрее, чем природа, которая также ничем его не обидела и одарила всячески.

Ну, а если бы он скупился и еще прожил пяток лет? Стоит ли? Не был ли он прав в бурной стремительности своей богатой, красивой и ярко изукрашенной жизни?

{110} Подобной цельности актерской натуры, при такой кипучей разносторонности, русский театр давно не знал.

И когда я думаю о достойной и краткой эпитафии на гроб А. И. Южину, то мне хочется просто сказать, перефразируя слова Гамлета об отце:

— Актер он был[[138]](#endnote-111).

## **{****111}** Чехов

### I

Чехов поэт предреволюционной тиши и тоски; он живое ощущение неотвратимой, роковой, безжалостной близости революции, которая будет кончиной окружающей его жизни. На губах чеховских героев «лежит земля», как у умирающих. У Чехова нет ни одного слова о революции, ни одного предсказания. Но он чувствовал смутно какую-то надвигающуюся грозу, какой-то катаклизм; цепкий кошмар держал его сердце, и оно тяжело и болезненно дрожало… Никто не понимал, в чем дело. Быть может, не понимал и сам Чехов. И даже наверное не понимал. Но как предчувствие грозы, скопление в воздухе электричества передается иным организациям и они обнаруживают непонятную нервность, так и чуткие натуры одаренных художников, не отдавая себе ясного отчета, беспокоятся, тревожатся, видят какие-то призраки и фантомы, и только потом, спустя годы, жизнь раскрывает нам смысл таинственных слов, начертанных интуитивными письменами.

О Чехове я скажу так: мы любили его, потому что он был нежен и грустен, деликатен и чист, ласкающе умен и прозрачно благороден. Мы любили его, несмотря на некоторое его, подчас утомительное, однообразие. Многое в чеховском настроении оставалось нам непонятным. Мы думали, и может быть, в литературно-историческом смысле, это так и было, что он писал то в духе Мопассана[[139]](#endnote-112), то обвеянный метерлинковской[[140]](#endnote-113) мудростью. Но мы не задавали себе вопроса, почему беззаботный, казалось бы, Антоша Чехонте стал в рассказах своих так часто напоминать пессимизм Мопассановского отчаяния, и почему реалист, каким Чехов был, и в сущности остался, давал нам в пьесах своих страницы, в которых светились, как в метерлинковских «Interieur»[[141]](#footnote-30) или «Tartagile»[[142]](#footnote-31) или «L’intruse»[[143]](#footnote-32) тяжелая поступь и зловещий шаг Судьбы.

Ныне эта «загадка Чехова» так удивительно, так трогательно понятна. Чехов пел отходную старой России, своей России, русской интеллигенции, которая, в сущности, и есть «хмурые люди». Он, чувствуя смерть ее, читал над ней псалтырь. Он подмечал {112} то, что мы, невидящие, пропускали — разброд, печальную сиротливость, тяжелую скорбь, обреченность.

Материалы, касающиеся Чехова, — его письма, его записные книжки[[144]](#endnote-114) — дают очень много для уяснения не только лично Чехова, но и «чеховской сущности» его произведений, и пожалуй, всей генерации, к которой примыкают его герои. Главная ось творчества, истинная сущность писателя, его миросозерцание, миропонимание, его идеалы, его отношение к человечеству, получают на основании этих материалов не совсем то разрешение, к какому успела приучить читателей литературная критика. Критическая литература о Чехове нагромоздила много совершенно неверного. Письма и записные книжки Чехова в этом смысле способны разгромоздить многое, и устанавливают, при сколько-нибудь внимательном чтении материалов, весьма определенную точку зрения на его творчество, манеру и отношение к жизни. От Чехова хотели иного, чем он был — хотели при жизни, хотят и после его кончины. А интересен, хорош и мил Чехов такой, каким он был, а не такой, каким его хотели видеть.

Возьмем, например, несколько строк из письма к Чехову Н. К. Михайловского.

«Я ничего не могу возразить, — пишет он, — против отсутствия в Вас определенной веры — на нет и суда нет. Не считаю себя, разумеется, в праве касаться Ваших личных чувств к Суворину[[145]](#endnote-115). Но позволю себе не согласиться с одним Вашим аргументом. Вы пишете, что лучше уж пусть читатели “Нового Времени” получат ваш индифферентный рассказ, чем какой-нибудь “недостойный”, ругательный фельетон… Вы говорите об аристократической брезгливости ясной силы, не делающей чести ее сердцу. Здесь нет аристократизма, Антон Павлович, а есть сердце, сердце и участие к тем, кто по тяжелым обстоятельствам времени вынужден ежедневно питаться гнусностями».

Письма Чехова к Михайловскому в имеющемся у меня под рукой материале нет, но что писал Чехов Михайловскому — ясно из приведенных строк. У него не было «веры», т. е. политического и общественного догмата. И затем у него была «вера» в спасительность «индифферентизма», и в‑третьих, он полагал — а вернее, старался внушить себе, для оправдания своего индифферентизма — что «веру» создает дух гордыни, неизменным спутником которой является некоторая сухость сердца. Признание Чехова избавляет нас от необходимости доказывать два первых положения. Остается третье: вопрос о «сердце». Можно согласиться с Чеховым, что кружковщина и нетерпимость свидетельствуют иногда о сухости сердца, в связи «с ясным сознанием силы», т. е. твердым убеждением в том, что у меня де есть «вера» и обладание полнотою истины. Но можно ли сказать наоборот? Можно ли сказать, что кто все приемлет, тот обладает «большим сердцем»? «Каратаевщина» только и возможна у Платона Каратаева[[146]](#endnote-116), умственные и психологические процессы которого {113} крайне несложны. «Индифферентизм» каратаевской «любви» сродни недифференцированности каратаевской психологии. В конце концов, это лишь блаженство нищих духом. Тонкая и сложная натура, какую представлял Чехов, разумеется, не могла ограничиться простотой каратаевской «душевности». И потому чеховское «всеприятие» является результатом общей анемичности и некоторой общей бесстрастности.

Оно так и есть. Вот черта, которая поражает вас, когда вы читаете интимные письма Чехова и интимные его наброски карандашом в записной книжке. Эту элегию души, отцветшей до расцвета, внимательный читатель легко усмотрит, конечно, в произведениях Чехова; еще явственнее она проступает в его пьесах, лишенных, в сущности, борьбы, страсти и даже ярких и точных желаний. Лучшая пьеса Чехова — «Дядя Ваня» — это драма недозревших до волевого акта желаний, а выстрел дяди Вани тем и замечателен, тем и пленителен с художественной точки зрения, что совершенно нелеп, не соответствуя силе желания и не подвигая его ни с какой стороны. Автобиографические черточки, рассыпанные в письмах и записной книжке (записная книжка — дезабилье ума и сердца, — чрезвычайно ценный материал для критики), все эти заключения не только подтверждают, но расширяют и доводят до совершеннейшей ясности и убедительности., «Скучно на этом свете, господа». Скучно, потому что нет желаний, — есть индифферентизм; нет веры, а есть дряблость сердца. Мопассан развенчивает желания, у Чехова же невыраженные желания, студенистые желания. В одном письме к Л. Мизиновой — (в этих письмах Чехов очень мило дурачится)[[147]](#endnote-117) — Чехов пишет: «боюсь, что прозеваю жизнь, как прозевал вас». И точно, все желания Чехова отзываются каким-то зевком.

Когда читаешь письма Чехова, то невольно поражаешься, что, будучи очень умен и тонко наблюдателен, Чехов, сплошь и рядом, не понимал близких людей: чем дальше отстоял от него человек (следовательно, если он был для Чехова предметом объективного художественного наблюдения), тем он вернее об нем судил, а чем чаще встречался, тем хуже понимал и тем больше на его счет обманывался. Чехову было неинтересно всматриваться в тех, кто с ним был рядом. Он ко всем питал приблизительно одинаковую склонность и приблизительно одинаковое равнодушие. В сущности, все было все равно. Чего желать? Желать ли? Тютчевское[[148]](#endnote-118) «О, как желаний много!» было в высшей степени чуждо душе Чехова. Бесстрастие преждевременной изжитости глядит из всех его писем. Он неоднократно пишет — и всерьез, и в шутку — что он старый молодой человек, а иногда, что просто старый. И действительно, он стар. И манера его письма — остуженный до последней степени темперамент. Л. А. Авиловой[[149]](#endnote-119) и кому-то еще из начинающих писателей или писательниц он упорно преподает урок: ни в каком случае не жалеть своих героев. Не будете их жалеть — читателям их будет жалко. Но {114} что означает такой урок? Что есть писание? Процесс для читателя или процесс внутреннего освобождения от мыслей, образов, чувств и настроений? Когда вы читаете Достоевского, Толстого, даже Тургенева, вы всегда видите перед собой изливающуюся душу. Достоевский, этот крайний представитель художественного субъективизма, даже явно портил свои произведения, ценность какой-нибудь главы, резким личным — только для себя, а не для читателей — излиянием совершенно так, как какой-нибудь его капитан Лебядкин[[150]](#endnote-120) упускает нить своего рассказа и домогательства из-за басни о том, как «таракан попал в стакан, полный мухоедства». Чехов же писал для читателя, не для себя. Если вам покажется, что это жестоко сказано, замените читателя «литературой». Чехов писал не для жизни и не для себя, он писал для литературы.

Несколько лет назад — не помню, в каком журнале[[151]](#endnote-121) — была, напечатана записная книжка Достоевского. В этих записках карандашом — весь Достоевский, как в отрывках чеховской записной книжки — весь Чехов. У Достоевского нет никаких указаний на «сюжет» и «темы», но заносятся обрывки «проклятых» мыслей, всякие факты и случайные подтверждения навязчивых идей. И в записной книжке кипит страсть. Остроумия нет, но бездна иронии, злости, сарказма. И порядка нет. И незаконченных фраз и недописанных слов много. Записная книжка Чехова — прямая противоположность. Это действительно, как у художников-живописцев, эскизы будущих картин, и так же порою тщательно сделанных. Откройте любую страницу — ну, 81‑ю[[152]](#endnote-122). Несколько наблюдений, сюжет для маленького рассказа, афоризм: «порочность — это мешок, с которым человек родится», затем указание: «Боборыкин серьезно говорил, что он русский Мопассан. И Случевский тоже». Потом: «фамилия еврея — Чепчик». Переворачиваете страницу и находите уже на 4‑й строке: «Провизор Проптер». И ниже: «Розалия Осиповна Аромат». Опять две страницы афоризмов, тем, анекдотов и острословия, вроде «мертвые сраму не имут, но смердят страшно», — и фамилия «Еврей Перчик». Очевидно, это лучше, чем «Чепчик», но дальше есть фамилия для водевиля «Капитон Иванович Чирий», затем уже целый ряд фамилий, разбросанных по разным страницам (мысль об удачных фамилиях, видимо, сильно волновала Чехова): Гитарова (актриса), гг. Груш и Подкатыцкий, Рыцеборский, Товбич, Гремухин, Коптин. Через две страницы: Шапчерыгин, Цамбицебульский, Свинчутка, Чембураклия. На следующей странице в два приема: Утюжный и Мария Ив. Колотовкина. Еще дальше какой-то иерохиромандрит, диакон Катакомбов, газета «Бублик», мадам Гнусик, и новый вариант еврея — «Цыпчик»… И не в одном тщательном подборе фамилий сказывается характер этой записной книжки, как кладовой, где впрок солился литературный материал. Опять возьмем любую страницу — положим, 135. Позвольте привести ее полностью:

{115} — Мамаша, вы не показывайтесь гостям, вы очень толстая. — Любовь? Влюблен? Никогда! Я коллежский асессор.

— Знает мало, как младенец, не вышедший из чрева матери.

— У А. страсть к шпионству с детства до глубокой старости.

— Говори умные слова, вот и все. — Философия… Экватор… (для пьесы).

— Звезды погасли уже давно, но все еще блестят для толпы.

— Едва сделался ученым, как стал ждать чествования.

— Был суфлером, потом опротивело, бросил: лет 15 не ходил в театр, потом пошел, видел пьесу, заплакал от умиления, стало грустно, и когда жена спросила дома, как ему понравилось в театре, ответил: — не нравится мне. — Горничная Надя влюбилась в морильщика тараканов и клопов.

Страница таким образом содержит 9 заметок. Из них одна (о суфлере) представляет прекрасный драматический сюжет; одна — интересный афоризм (звезды); одна — меткий, эскиз для Серебрякова (ученый); одна — случайный абрис характера (страсть к шпионству). Все остальное — внешне юмористический материал, напоминающий искания самых смешных фамилий, вроде мадам Гнусик, чеха Вшичка, еврея Цыпчика и заботливой отметки (стр. 127) «Св. Пиония и Епимаха 11 марта, Пуплия 13 м.». В том, что горничная Надя влюбилась в морильщика тараканов и клопов, нет ничего смешного по существу и очень много смешного по форме, водевильно-забавного. Отнюдь не собираюсь становиться на точку зрения чеховского профессора Серебрякова, и за это укорять художника. Все нужно, все на потребу, если талантливо. Но в этом влечении к внешней забавности сказывается ироническое и, главное, холодноватое отношение к миру. Всеприятие, равносильное индифферентизму; всеприятие, похожее на то, как бесконечно усталый и очень больной человек все замечает одинаково и все одинаково в себе удерживает — муху на потолке и священника с причастием — потому что ничего уже не в силах отвергнуть, да и не хочет. Быть может, тут было и некоторое влияние болезни, однако черты эти у Чехова встречаются во все периоды его литературной деятельности.

«Бальзак венчался в Бердичеве», «Горничная Надя влюбилась в морильщика клопов и тараканов». Ну что же из этого следует? Да ничего! Жизнь глупа, если выкидывает такие анекдоты. Никакая «вера», никакое искание бога не могут избавить от анекдота, что Бальзак венчался в Бердичеве. Жизнь слагается из мелких дел, глупых анекдотов и забавных тривиальностей — вот и все. Это микроскопическое собирание мелких несовершенств, из которых слагается брезгливая ирония. Бальзак венчался в Бердичеве — не угодно ли?

На стр. 118: «Алексей Иваныч Прохладительный или Душеспасительный. Барышня: — я бы пошла за него, да боюсь фамилии — Прохладительная». Барышня боится смешной фамилии, Чехов ревностно и старательно изыскивает смешные фамилии. {116} Чебутыкинский пессимизм останавливается на том, что Бальзак (какая фамилия!) венчался в Бердичеве (какое название!). Все время иронически умными глазами подмечает фамилии. Это — стремление к фамилиям, выражаясь философским термином, прямо противоположно «нуменальному». Несоответствие прозвища и сути. Было бы хорошо, но Алексей Иванович носит фамилию Прохладительный. И Бердичев — ничего, и Бальзак — великолепен, но Бальзак не должен венчаться в Бердичеве.

У Чехова не было «веры», потому, что он не хотел быть Ни г. Прохладительным, ни г. Душеспасительным. В каждой вере он видел либо Вшичка, либо мадам Гнусик, либо в лучшем случае, двойную фирму — Груш и Подкатыцкий. Страх быть смешным, и отсюда — страсть подмечать смешное. Самолюбие прежде всего и огромная гордость. Боязнь сентиментальности, впадающая порой в жестокость. «Старичина, — пишет он о Григоровиче, — обнял меня, поцеловал, заплакал от умиления и… от волнения у него сделался жесточайший припадок грудной жабы». Немного коробит от этого тона. Почему «старичина»? И наверное в эту минуту Чехову рисовалась какая-то смешная бакенбарда Д. В. Григоровича, беспомощно дрожавшая, когда он плакал от умиления. У старичины плачет бакенбарда, чех Вшичка, Розалия Осиповна Аромат, Бальзак венчался в Бердичеве…

В письме к одному из своих гимназических товарищей (Островскому) Чехов излагает свое «исповедание».

«Медицина, — пишет он, — моя законная жена, литература — незаконная. Обе, конечно, мешают друг другу, но не настолько, чтобы исключить друг друга». Письмо относится к 1893 г., когда уже было совершенно, казалось бы, ясно, что медицина с боку припека, а настоящее дело — литература. Эту мысль о медицине Чехов долго лелеет. В холеру 1892 г. он состоит участковым земским врачом, целые дни пропадает на практике, без устали разъезжает на участке, волнуется, пишет тысячи писем о холере. Как это ни странно, но письма того времени, относящиеся к холере и его врачебной деятельности, самые бодрые и энергичные. Если судить по письмам, то Чехов настолько захвачен холерой, и будучи захвачен, откровенен, насколько скрытен, вял, и тих, когда говорит о литературе. Он словно счастлив, или, по крайней мере, здоров сознанием, что имеет под ногами почву. Тут Чехов, может быть, находится под влиянием в некотором роде наследственного миросозерцания, отцовских уроков и всей обстановки своего детства. Но в гораздо большей мере, разумеется, это влечение к медицине, эта обманчивая жажда практической деятельности врача, объясняются тем, что врачевание имеет всю наружность позитивной работы, что в основе его лежит точность, что по характеру своего естественного метода медицина исключает шатание мысли и сердца[[153]](#endnote-123). Чехов боялся груза сомнений, и все время его испытывал. У него не было «веры», и он не знал, чего держаться и к чему примкнуть. И среди этого {117} огромного индифферентизма, который был — и он отлично сознавал это — его болезнью, он особенно охотно, с особой живостью хватался зато, в чем была хоть крупица позитивизма. Он должен был, по роду литературного творчества, быть метафизиком, не чувствуя себя таковым, ловцом душ, не умея устроить собственную душу, творцом иллюзий, которых не сознавал, создателем ценностей, в которых этически и, более того, разумом всегда сомневался. И странно сказать — на холере он отдыхал. Это было своего рода опрощение. Он чувствовал здесь себя нужным, потому что микроскопическая правда опыта и наблюдения несомненно об этом свидетельствовали.

Прекрасное письмо Чехова к А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г. дает более яркую характеристику души и творчества Чехова, чем томы критических работ[[154]](#endnote-124).

«В наших произведениях, — писал Чехов, — нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал, и это вы хорошо даете понять. Отчего нет?.. Скажите по совести, кто из моих сверстников, т. е. людей в возрасте 35 – 45 лет дал миру хотя одну каплю алкоголя? Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад? Разве картины Репина или Шишкина кружили вам голову? Мило, талантливо, вы восхищаетесь, и в то же время никак не можете забыть, что вам хочется курить… Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности, и не в наглости, как думает Буренин[[155]](#endnote-125), а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения. У нас нет “чего-то”, это справедливо и это значит, что поднимите подол нашей музе и вы увидите там плоское место. Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными, или просто хорошими, и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая не даром приходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова[[156]](#endnote-126), у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели. Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы, мы. Мы пишем жизнь, такою, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну… У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати… Вы и Григорович находите, что я умен… Да, я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями, вроде идей 60‑х годов» и т. п.

Это чудесное признание отличается глубокою искренностью, и что так редко встречается, «познанием самого себя». Это отсутствие цели, эта опустошенность души — вели к тому, что Чехов считал медицину своей «законной женой» и работал на холере {118} с полным самоотвержением, быть может, даже с восторгом — вкупе и влюбе с другими земскими товарищами. Перед ним была не только несомненность — что несомненнее холеры и профилактической борьбы с нею? — но и общественная, корпоративная «запряжка», которая заставляла его социально мыслить и чувствовать, тогда как в литературе Чехов чувствовал себя одиноким и бесцельно блуждающим.

Необычно тонко подмечено Чеховым отсутствие «алкоголя», как он выражается. Алкоголь есть результат брожения — брожения, дающего жизнь. Можно закиснуть и загнить. Это — процесс умирания. Но можно забродить в предчувствии и предвестии новых форм жизни. Для брожения необходим один фермент, которого подразделения и виды могут быть различны, сущность же остается неизменной. Это — страсть. Я вношу эту поправку в суждения Чехова о цели творчества, изложенные в письме к Суворину, Целевая деятельность, конечно, очень важна, но сама по себе цель предполагает известную связь со всем миросозерцанием, известную методичность и настойчивость. Рядом с такой Целью, которую можно писать с большой буквы, имеются еще цели, которые могут быть многоразличны, изменчивы, мимолетны, которые точнее следовало бы назвать не целями, а желаниями. Эти цели входят в область страсти: это дети страстей, плоды желаний. Можно не иметь Цели, наполняющей жизнь, творчество и все, существо, и в то же время иметь множество целей, несущихся перед глазами, как рой мотыльков пред мальчиком с сачком. Они возбуждают, пьянят, они создают цепь иной раз непоследовательных актов и волевых движений, заставляя менять направление и план. Но всюду и всегда они вносят с собой бег, стремление, порывистость желание, страсть. Это — темперамент. Весьма немногие ищут бога; большинство ждет богов, временных, случайных, властвующих на час, на день, на год, и потом обмирающих в храме души, превращаясь в ряд истуканов. Жить — значит либо посвятить себя Цели, либо обманывать себя непостоянством желаний. Если не дано вместить, так сказать, поглощающую мысль, то по крайней мере гореть в огне желаний и достижений.

У Чехова не было ни того, ни другого — ни идеи, которая бы «съела» его, ни легкомысленного, страстного, увлекающегося темперамента. Жизнь была для него поэтому бесконечной серой маятой, и будучи одаренным писателем, тонким наблюдателем и целомудренным поэтом, он писал, как жил — без страсти и огня. «Пишем мы машинально, — говорил он, — только подчиняясь тому давно заведенному порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут»…

Бессилие желаний есть основной мотив чеховских произведений наиболее зрелого периода, каковым, вопреки ходячему мнению, я считаю не рассказы его, значительная часть которых испаряется из памяти, а, наоборот, его пьесы. И в «Дяде Ване», и в {119} «Чайке», и в «Вишневом саде», а в особенности, в «Трех сестрах» — одна и та же пружина бездействия действующих. Чеховским людям абсолютно ничего не дано совершить даже в узком круге их личных чувств. Их страсть — страстишка; их любовь — любовишка. Как необычайно тонко, хорошо и чутко изображена в «Дяде Ване» пара — профессорша и Астров! Профессорша чувствует влечение к Астрову, но ограничивается тем, что берет на память карандашик. Как целомудренно бессильно выходит это у Астрова: «есть тут старый, полуразвалившийся дом, во вкусе Тургенева». Сказал и умолк. Испугался — вдруг надо довершить желание? И три сестры мечтают о Москве символической, о Москве праведной земли, которая прекрасна потому, что они туда никогда не попадут.

Есть такой физический опыт: на не особенно широкую ленту ставят стаканчик, наполненный доверху водой, и начинают быстро вращать ленту: стаканчик спокойно стоит на месте, и ни одна капля воды не проливается. Такова сила быстрого движения, которое непрестанностью своей создает устойчивость. Такова же и человеческая душа. «Все течет», как учили философы, и потому, что течет, не загнивает. В этом возбуждающее свойство импульсивной жизни и импульсивного творчества. Чехов был «болен» двояко: безверием века и индивидуально. И его «Записная книжка», отражавшая его «всеприятие» мира, свидетельствует о ровном подборе всего, что случайно встречалось и открывалось его взору, как и ровный бисерный стиль его рассказов. Горничная Надя, влюбившаяся в морильщика клопов и тараканов, имеет такое же право на внимание, как и великий человек, сожженный на костре за идею. Бальзак венчался в Бердичеве, а Чехов считал себя специалистом по холере. От великого до смешного — один шаг. По существу, нет ни первого, ни второго, — есть отношение наше, есть наш восторг, создающий великое, и наше презрение, создающее малое, ничтожное и смешное. Но с точки зрения неподвижности, когда все текущее приостанавливается, — одно равно другому…

### II

Наиболее характерное для Чехова произведение — произведение, в котором, можно сказать, заключен синтез чеховской поэзии и чеховского мироощущения, это — «Вишневый сад». Вся пьеса проникнута иронически-грустной улыбкой над самим собой. Она ничего не ждет от жизни. Всему приходит конец. «22‑го торги». Тень, бросаемая концом, огромна и непроницаема. Но люди все-таки живут и стараются что-то сделать. И потому отношение к ним зависит от того, насколько они чувствуют свой тлен и ничтожество. Грубые люди бодрее других и больше поглощены реальной жизнью. Люди с нежной душой унылее и стараются избегать прикосновений действительности. В сущности, {120} все обитатели «Вишневого сада» — дети, и поступки их — ребяческие. Серьезно на них смотреть нельзя, а следует смотреть покровительственно, и когда заметишь что-нибудь забавное, то отметить.

Мелкие подробности, такие комические в характере и повадке людей, потому не бросаются нам в глаза, что мы не поднимаемся над жизнью, но сами в ней участвуем. Если же подняться, если, например, думать о неизбежной ликвидации, то действия и поступки людей станут маленькими, ничтожными, букашечными. Это может раздражать, но может и умилять или забавлять, в зависимости от темперамента[[157]](#endnote-127). И Чехов отмечает не те типические индивидуальные, характерные черты, которые бросаются в глаза участникам жизни, но какие-то иные, более мелкие, неприметные на уровне ее.

Помню, я сидел однажды на балконе шестого этажа большого парижского дома, что на бульваре Капуцинов. Чуть-чуть смеркалось, но фонари еще не зажигались, и движение народа на улицах было громадное. Оно было громадное, но совсем не такое, каким казалось с панели, когда сидишь в кафе. Зигзаги были ломанные, ряды кривые. Внизу казалось, что существуют только два крайних, противоположных направления людской волны. Сверху — обнаруживалось, что это сложное движение, несоразмеренное, бесцельное, непонятное, как движение муравьев в разрытой куче. Никакой стройности, никакой планомерности. И вместе с тем, глаз различал сверху, в особенностях прохожих, многое, оставшееся незамеченным, сбитым в кучу, внизу. Отличия лиц и выражения внизу исчезали здесь. Но были другие отличия, не привлекавшие зато внизу моего внимания.

У Чехова исчезает, так сказать, окраска групп; стирается, словно при взгляде издалека, различие душевных складов; стушевывается социальный тип.

С каждым новым произведением, Чехов все более и более удалялся от драмы, как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов. С высоты грустной иронии не приметны эти драмы, подобно тому, как не видно с балкона шестого этажа, что люди толкаются локтями и задевают друг друга боком. Но зато выступают иные характерные отличия. Мы не замечаем, что у каждого человека есть свои маленькие странности: один слегка косит глазом, другой дергает плечом, и все большей частью повторяют какую-нибудь излюбленную фразу. В житейской сутолоке, будучи сами участниками жизни, ослепленные солнцем, бьющим в глаза и дыханием окружающей нас кольцом толпы, мы схватываем черты крупные, различия, задевающие наши интересы, волнующие наши страсти. Но примолкли страсти, притихли интересы, безразлично слились в один общий тон суетности людские волнения, — и тогда наступает очередь мелких, как будто случайных неосмысленных подробностей. Когда Соленый со всеми спорит, разыгрывая героя {121} Марлинского[[158]](#endnote-128), 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 забавен своей подробностью, своей характерной отметкой на свой манер. Все они лишние люди. Да и нет не лишних людей. Нет существований, имеющих разумный смысл и высшее предназначение. Герои страдают тем же, что и автор: отсутствием объединяющей идеи и «оправдания добра».

В отношения свои к героям Чехов все же влагает некоторое различие. Откровенно, ясно, определенно лишние люди пользуются больше симпатиями его — нет, это не то слово: «симпатия» — чем не сознающиеся, прикидывающиеся деловыми, победители жизни. Он рисует Вершининых, Гаевых, Раневских, Пищиков светлее, тоньше, в голубоватых, что ли, тонах. Они и цельнее. Он чувствует их гораздо больше, нежели людей практического дела. В «Дяде Ване», без сомнения, самой совершенной чеховской пьесе, единственный человек, уверенный в том, что он «дело делает» — сухой нечуткий эгоист и педант, профессор.

«Все мы у господа приживалы» — говорит нянька Вафле. Вот истинное выражение чеховского пессимизма. Все — приживалы, живущие пока бог грехам терпит и тем более трогательные, приятные и светлые, чем откровеннее положение «приживала». И когда профессор говорит на прощание: «Надо дело делать» — то звучит величайшей и глубочайшей насмешкой, ядовитейшей ирониею.

Чехов всего менее сознает людей бодрого, сознательного труда. Он чувствует их присутствие в жизни, видит необходимость противопоставления «приживалам», коротающим дни, но не находит им выражения, даже не в состоянии сообщить их действиям связности и последовательности. Таков Лопахин в «Вишневом саде». Он говорит Раневской, что любит ее как родную, и хотелось бы ему «только», «чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня как прежде». Как будто даже сантиментально. Но сейчас же в том же явлении, развивая проект о превращении «Вишневого сада» в дачное место, доканчивает свое рассуждение — «взглянув на часы». Times is money[[159]](#footnote-33) или русский американец. И опять через несколько строк впадает в тот же вершининский, мечтательно-сантиментальный тон, утверждая, что «тогда ваш “Вишневый сад” стал бы счастливым, богатым». Во втором акте он говорит, между прочим:

{122} «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и живя тут, мы сами должны были бы, по-настоящему, быть великанами…».

Все это речи, продиктованные чеховской грустью. Но в конце третьего акта, являясь с торгов, Лопахин, по ремарке автора, «едва сдерживает свою радость» — стало быть, сразу обнаруживает сухость и неделикатность натуры, а затем разражается бестактным монологом:

«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. (Поднимает ключи, ласково улыбаясь). Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь… (Звенит ключами) Ну, да все равно. Эй, музыканты, играйте, я хочу слушать».

И через минуту со слезами говорит Раневской: «О, скорее бы все это прошло, скорее как-нибудь изменилась наша нескладная несчастливая жизнь». Отзвуки монолога Сони из «Дяди Вани».

И этот Ермолай Лопахин — человек, у которого, по его выражению, руки без дела болтаются как чужие, в конце концов, также болен интеллигентской рефлексиею.

Робость и нерешительность тургеневских героев достигает у Чехова высшей степени выражения, почти ненормального психоза. У Чехова нет ни сил, ни желания отыскивать иных героев. К героям Чехова больше всего идут пушкинские стихи:

Я боюсь, среди сражений
Ты утратишь навсегда
Робость милую движений.
Прелесть неги и стыда…

В «Вишневом саде» все нежные, робкие, трепещущие, нервные. Где-то слышится звук лопнувшей струны[[160]](#endnote-129) и все вздрагивают. У Ани на глазах выступают слезы. Даже горничная Дуняша говорит о себе: «я стала тревожная, все беспокоюсь»… Все, вздрагивая и со страхом озираясь, чего-то ждут… Звука лопнувшей струны, грубого появления босяка, торгов, на которых продадут «Вишневый сад». Конец идет, приближается, несмотря на вечера с фокусами Шарлотты Ивановны, танцами под оркестр и декламацией. Оттого смех не смешон, оттого фокусы Шарлотты Ивановны как будто скрывают какую-то внутреннюю пустоту. Когда вы следите за импровизированным балом, устроенным в городишке, то до очевидности знаете, что сейчас приедет кто-нибудь с торгов и объявит о том, что «Вишневый сад» продан, — и потому вы не можете отдаться безраздельно во власть веселья. Вот прообраз жизни, как она рисуется Чехову. Непременно придут смерть, ликвидация, грубая, насильственная, неизбежная, и то, что мы считаем весельем, отдыхом, радостью, — только антракт, в ожидании поднятия занавеса над финальной сценой. Pespice finem — гляди в конец. И оттого, что это так, {123} здесь нет полноты ощущений, земной полноты обладания; здесь только мелькают огоньки иллюзий и тухнут, как светляки в поле. Кругом же ночь…

Некоторые наивные критики полагали, будто Чехов в лице вечного студента, «облезлого барина» Трофимова, поет гимн деятельной натуре, и что это — «новая черта» в творчестве нашего писателя. Не могу себе представить большего заблуждения. Даже у Чехова нет более безнадежной фигуры, как Трофимов. Единственно будто бы бодрый и деятельный представитель жизни — барин «облезлый», никак не могущий доучиться, правда, говорит с упреком: «у нас в России работают очень немногие», и что «громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособна», но умно говорить не значит умно жить и действовать.

«Облезлый барин» облез во всех смыслах. Жизнедеятельность его недоразвившаяся, пребывающая, так сказать, на степени скрытого пульса. Он «выше любви». Он оскорблен до глубины души, когда Раневская удивляется, что в его годы у него нет любовницы. Самый естественный, простой, всеобщий, самый сильный, красочный инстинкт пола как будто уснул в нем. Облезлый, худосочный, недоучившийся, неустроенный, с бородой, растущей, как перья, Трофимов воплощает встревоженную, гипертрофированную нервозность и чуткость обреченного человека, отравленного мыслью о неизбежных торгах, когда жизнь пойдет на слом и сруб.

Вся красота жизни обитателей «Вишневого сада» в прошлом. «Многоуважаемый шкаф», обращается Гаев с речью к столетнему юбиляру. «О, мое детство, чистота моя», восклицает Раневская. «Счастье просыпалось вместе со мной каждое утро». Конторщик Епиходов, прозванный «Двадцать два несчастья», говорит, между прочим:

— Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря…

В этих наивно-комических словах полуобразованного конторщика чувствуется та же тягота, taedium vitae[[161]](#footnote-34)… Какого, собственно, «направления» держаться? Что делать? «Замечательная книга» не научила людей любить жизнь, не вдохнула энергии, бодрости, здоровья… «Думайте — 22‑го торги». И все думают, бессильные помочь, с одной глухой надеждой на отсрочку.

Когда сердцу и уму ясны обреченность жизни и бесполезность борьбы, когда внутренний мир такой холодный и усталый, что не знает, какое собственно выбрать «направление» — «жить или застрелиться» — люди вырабатывают свой особенный диалог, очень мало похожий на разговор действенной жизни. Обычно мы говорим тогда, когда это нужно. Нас спрашивают — мы {124} отвечаем; мы спрашиваем — нам отвечают. Реальные интересы, взаимные отношения дают связность, логическую соподчиненность речам. Слова текут по руслу жизни. Герои Чехова ведут особый диалог. Стоя в стороне от жизни, подчиняясь ее течению, эти пассивные натуры больше разговаривают про себя и для себя, чем для дела.

Раневская говорит между прочим: «Как вы все серо живете. Как много говорите ненужного!» Трофимов замечает: «Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчать». Ненужность разговоров вытекает из общего настроения обреченных людей. Если то, что должно случиться, непременно случится, если бесполезна борьба, если жизнь безудержно идет к окончательному аукциону, — большая часть речей становится действительно бесцельным словоизлиянием. От слова отнимается самое драгоценное его свойство — способность сделаться действенным орудием, способность влиять, заражать, целесообразно наполнять жизнь. И тогда, точно, самое лучшее — молчание.

Всякий раз, как Гаев пытается завести свою тягучую речь, его останавливают словами: «дядечка!», «опять!» и пр. Речь Гаева мучительно отзывается в душе окружающих. Она представляет типичный образчик словоизлияния, не имеющего никакой определенной цели, бессильного что-нибудь изменить или хотя бы внести ясность в жизнь. Вроде Гаева говорят все, но ни у кого беспомощность, почти ребяческое бессилие, не выражается с такой яркостью.

Все это совершенно ненужно, совершенно не имеет отношения к происходящей трагедии судьбы. Люди говорят, а судьба плетет, очко за очком, свое роковое кружево, и в той, почти патологической форме, в какой проявляется говорливость Гаева, — слушать его — это лишняя тягостная обуза. «Не надо» — говорят ему. Все равно как в доме повешенного не надо говорить о веревке.

Речи действующих лиц в пьесах Чехова — в «Вишневом саде» в особенности — приближаются к форме монолога.

— О, сад мой! После темной ненастной ночи и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… (Раневская).

— О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь… (Гаев).

Это не столько речи, сколько думы вслух, — думы, которые проносятся вереницею в голове и которые обычно, люди прячут и удерживают в себе, понимая, что самое произнесение их вслух есть уже умаление их искренности и красоты, ибо всякое сказанное слово ниже, бледнее, пошлее того, что зреет в душе.

«Мне 51 год, как это ни странно», говорит Гаев. Жизнь прошла, или проходит. «Странно», что «жизнь пережить — не поле {125} перейти» — оказалось таким пустым, незначительным, мелким делом. И вот, уже конец. Шопенгауэр[[162]](#endnote-130) в своих «Афоризмах и максимах» замечает, между прочим, что у стариков жизнь идет быстрее, чем у молодежи, потому что, не реагируя, старики не замечают течения жизни. Жизнь измеряется борьбой, приливами и отливами душевного состояния, фактами замечательными и приметными. Мерило его — события, отражающиеся в душе и заключающие в себе неписаную хронологию. А жизнь протекла, не оставив следов, смутно, как сон… Как странно! Пьеса кончается, не доставив актеру, игравшему ее, сознания того, что он ее играл…

Старичок Фирс, самое «обмирающее» существо в этой тихой и грустной повести похорон Вишневого сада, говорит, что странный, далекий звук «лопнувшей струны», от которого вздрагивает вся компания «Вишневого сада», был уже раз — «перед несчастьем», «Перед каким несчастьем?» — спрашивают его. «А перед волей», отвечает он.

Несчастие Фирса есть несчастие всего «Вишневого сада». Пришла «воля», т. е. свобода исследования, веры, стремлений, труда. Они же, обитатели «Вишневого сада», были счастливы тем, что все у них было готовое: хлеб, идеи, верования, убеждения. Воля перевернула все. Она отняла у них бога и поставила им непосильную задачу — найти смысл жизни, после того как традиционный смысл ее был уничтожен… Ужас воли есть ужас бессмыслицы. Догмат представлял собой руководящий, направляющий смысл. Но пришла «воля». Прикосновением своим она опрокинула догмат, и жизнь превратилась в чреду тревожных дней, лишенных смысла, с неизбежным аукционом на конце.

Они живут, обитатели «Вишневого сада», как в полусне, призрачно, на границе реального и мистического. Хоронят жизнь. Где-то «лопнула струна». И самые молодые из них, едва расцветающие, как Аня, словно принаряжены во все белое, с цветами, готовые исчезнуть и умереть. Сейчас запоют ангельскими голосами отходную, пахнет вишневым цветом неумирающего сада, и унесут в глубь, в недра земли, вытянувшиеся, недвижимые тела с заостренными лицами.

В «Вишневом саде» есть одна замечательная фигура — компаньонка Шарлотта Ивановна. Она худощавая и, мне представляется, нескладывающаяся, деревянная. Шарлотта Ивановна замечательна, главным образом, тем, что показывает, нужно ли, не нужно ли, разные фокусы. Эти фокусы, о которых Пищик восторженно возглашает: «подумайте!» — единственное развлечение и, быть может, единственный комический элемент пьесы. Но эти фокусы приклеены к действительности — грустной и однообразной — обитателей «Вишневого сада». Все радости жизни таковы. Фокусы, лишенные объединяющего их с жизнью смысла. Жизнь, идущая к аукциону, сама по себе, а произвольно вызываемые фокусы — тоже сами по себе, и занимательность не {126} выше фокусной — удел тех минут, когда отрываешься от мысли о бесплодности борьбы, ничтожестве стремлений и неизбежности конца…

### III

И так почти все чеховские герои — а персонажи чеховских пьес сплошь интеллигенты — живут в постоянном нервическом беспокойстве, в ожидании неизбежности какого-то предначертания. Конечно, много повлияло в этом отношении на Чехова тщательное изучение Метерлинка. Он пишет в одном из писем; «Читаю Метерлинка — чудные вещи». Но постепенно его охватывает эта «чудность». Всматриваясь в жизнь окружающей его среды, он все больше и больше проникается мыслью о бесплодности интеллигентских порываний. И до Метерлинка Чехов уже это чувствовал. Иванов, кажется, говорит о смысле своей жизни: «сижу и жду околеванца». Это общая форма всех обреченных чеховских героев. В «Чайке» молодой Треплев начинает с мучительных поисков нового. «Новые фермы нужны, новые формы… А если нет нового, то ничего не нужно». Старые пути жизни испытаны своей бессмыслицей. В самой общей форме предугадана из грядущих далей трагическая страница ликвидации. Кто эта Нина Заречная? Просто «Чайка»? Чайка персонально? Или это символическая птица, летающая над болотом, в необозримых степях азиатчины? И этот самодовольный Григории, обработавший «Чайку» как «сюжет для небольшого рассказа», просто русский писатель или обобщенный представитель либерально пустопорожней интеллигентской мысли? В самом деле, это было у Треплева только «форма» литературы, или в этом порыве к изменению форм был крик отчаяния, потому что уже ясно, виделось, к чему приведет старая тригоринская литература и ее традиционная основа? Быть может, самый провал «Чайки» в Петербурге и бешенство публики произошли не только по причинам театрально-художественным, но и потому, что было что-то неприятно раздражающее в этой попытке обнаружить и показать трагический исход русской тригоринско-интеллигентской банальщины, на которую как же можно покуситься? Ведь даже у Мережковского где-то читаем: «Первое слово России есть ее литература». Ну, а если это первое ее слово есть роковое слово вечного самообольщения, в самом истоке своем неверное и фальшивое?

Я уже отметил выше монологическую форму чеховского диалога. Похоже на то, что при данной конъюнктуре никто никому ничем помочь не может, и потому речи действующих только словесно выражаемые размышления. Разговора в истинном значении этого слова, когда один убеждает другого или сговаривается с другим, или когда единая мысль, направленная к единой цели или к единому действию, воссоздается частями в ансамбле {127} участников, — такого разговора очень мало. Наивысшей формой отчужденности и невстречающегося параллелизма это достигает в беседе «земского человека» Андрея («Три сестры») с глухим сторожем Ферапонтом. Андрей изливает свои скучные признания, а Ферапонт несет вздор о каких-то легендарных морозах в двести градусов и т. п. Каждый тянет свою песню, и в то время, как Вершинин поглощен мыслью о том, что через 200 – 300 лет жизнь будет прекрасна, сестры вслух тоскуют о Москве, а Чебутыкину не дает покоя мысль, что, быть может, нам только кажется, что мы существуем. Они, эти герои Чехова, можно сказать — уже не существуют социально. Социально они мертвы, социально, т. е. действенно и совокупно, они утратили свою органическую природу. Закройте глаза и попробуйте социально сложить в некоторую действенную общность, в некий класс, как принято выражаться, — Кулыгина, Тузенбаха, Чебутыкина, Андрея Вершинина, Соленого и пр. Вы тотчас же убедитесь, что это невозможно. Не то, что они очень своеобычны и своеобразны, и очень остро расходятся — пожалуй, наоборот: они все, при своих особенностях, выкрашены одной краской и связаны какой-то липкой лентой общей тоски — но в них нет главного, что необходимо для срастания частей, — живой свежей ткани. Ткань мертвая, края атрофированы и сморщены. Такие не срастутся. Эти люди воистину несчастны. Во-первых, потому, что лишены радости, которую дает социальное сродство, ощущение общности и солидарности, а во-вторых, потому, что они не настолько умны, возвышенны, талантливы, образованны, горды и самолюбивы, чтобы в самом одиночестве своем находить источник самоуслаждения. Это типичные русские интеллигенты, уже не мещане — к несчастью для себя, уже не мещане — следовательно, не удовлетворяющиеся «жизнью презренной, жизнью обывательской» — и в то же время в высшей степени не герои. Они мягкотелые и какие-то незавершенные, недоношенные, как восьмимесячный плод. Они ноют и стонут, и быть может, мы были несправедливы к ним, укоряя за нытье и стоны, ибо они наследственно таковы, от природы. Кроме таких нытиков и «стонатиков», есть еще ограниченная глупая честность врача в «Иванове», «честный тупец», по тургеневскому выражению. «Будь она проклята, эта ограниченная честность», претенциозная в своей ограниченности, честность, воображающая, что, как говорится у Достоевского, на всевозможные вопросы имеет вполне готовые, всевозможнейшие ответы.

В своих последних пьесах Чехов достигал высот символизма. Что такое символизм, истинный символизм? Не предугадывание ли будущих реальных фактов в намеках сегодняшнего дня? Не изображение ли колеблющихся, неясных знаков, которые со временем жизнь облечет в плоть всеми ощущаемой реальности? Знает ли художник истинное значение своих символов? Нет, не знает, а только о чем-то догадывается, потому что если бы точно, {128} арифметически неопровержимо и определенно, знал, то по свойственному всякому искреннему человеку, а художнику в особенности, свойству — непременно договорил бы истину до конца. Чехов сам не знал, что такое эти состояния и образы, которые ему рисовались в «Вишневом саде». Можно читать и понимать «Вишневый сад» просто — как его читали и понимали, т. е. что это ликвидация старого барства, старой дворянской усадьбы, последняя страница из истории дворянского оскудения. Но припомните жуткую и не совсем понятную сцену с фокусами Шарлотты Ивановны, музыку оркестра, «звук лопнувшей струны», и, наконец, самое главное и непостижимое, о чем мы уже говорили — фигуру Лопахина. Лопахин — наследник и приобретатель «вишневого сада». Но какой же это, в таком случае, странный и непонятный стяжатель, буржуй и приобретатель! Ведь не кто иной, как он сам, все время твердит: «думайте, 22‑го торги». Сам он намерен приобрести, вырубить сад. Настроить там всяких хозяйственных и выгодных дач, о пользе, стало быть, хлопочет, и от пользы — от принципа своего не отступится, а между тем предупреждает, усовещивает, зовет не пропускать сроков и устроить так, чтобы ликвидация «Вишневого сада» не совершилась и чтобы он, Лопахин, был лишен возможности сделать то, что он считает полезным, нужным, неизбежным, экономически необходимым делом… Ведь это, казалось бы, элементарная путаница в одном и том же характере и образе. В реальной жизни было бы так: Лопахин не купил бы «вишневого сада» — из деликатности что ли, из душевной чуткости; а если бы купил, чтобы другим не досталось, то не стал бы рубить старый сад. А если бы даже твердо положил купить и рубить, то не был бы ни столь нетактичен, ни столь грубо неделикатен, что, задумав свое дело, все время бередил бы раны у владельцев сада. Никакие комментарии тут не помогут, если Лопахин есть просто реальная фигура, и не может быть, чтобы Чехов не чувствовал, что с реальной точки зрения тут какая-то неразбериха. Но Лопахин — одно из самых поразительных предвидений Чехова. Лопахин — разновидность русской революционной интеллигенции. Его радушно принимают в «Вишневом саду». Он и не враг — личный — обитателей «Вишневого сада», наоборот, он расположен к ним; он их все время предупреждает. Но это принципиальная настойчивость. Лопахин революционный интеллигент, замахнувшийся топором над «Вишневым садом».

Он предупреждает — помните, что я тот, который должен вырубить «Вишневый сад». Спасайте себя. Пожалуй, вас и жалко, но ведь дело это историческое, неизбежное. Либо вы ухватитесь вместе со мной за колесо истории, и мы по-товарищески разнесем в куски «Вишневый сад», либо я один это сделаю.

Здесь дано самоотношение внутри самой интеллигенции, расколовшейся надвое. И та совершенно необычайная простота, с которой встречаются друг с другом Лопахины и Гаевы — Раневские, {129} знающие, какая кому предназначена роль в интермедии, есть не что иное, как изображение объективного содержания будущей страницы истории.

### IV

Сейчас Чехов не в моде. Принято думать, что он не созвучен эпохе, так как его пьесы проникнуты унылым духом распада и автоматизма. Однако, думается, именно потому Чеховым совершенно напрасно пренебрегают. Нынешняя публика в театре Чехова увидит безрадостную трагедию крайнего индивидуализма, обреченность и нуду «жизни презренной, жизни обывательской», бесплодное усилие найти смысл жизни в психологическом, так сказать, самоковырянии.

«Я умираю от стыда при мысли, что я здоровый сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манферда, не то в лишние люди, сам черт не разберет».

Так говорит Иванов. Кто этот Иванов? Средний русский интеллигент, Иванов 1.000.001. И на всех ивановских руках проглядывают сквозь белую изнеженную кожу голубоватые жилки.

Все предреволюционное: бессилие, нуда, уныние, социальная беспомощность и гипертрофия личного в ущерб социальному и коллективному — изображено у Чехова. Ни один писатель русский не изобразил с такой верностью затишье перед бурей, как это сделал Чехов. И ни один так не оправдал неизбежности очистительной грозы, как он.

Чехов знал радости и цели только отрицательные, негативные. Хочу, чтобы жизнь была красива; хочу, чтобы жизнь была изящна; хочу, чтобы в Москве не было кривых улиц. Когда-нибудь «жизнь будет невообразимо прекрасна», «жизнь превратится в цветущий сад», «будет необыкновенно легка и удобна». Чехов страдает, главным образом, не от аморальности жизни, а от ее пошлости и грубости; не от того, что жизнь полна горя, а от того, что она серая и бездарная, что она полна грязи. «Зачем это жизнь так скучна и бездарна?» — спрашивает архитектор в рассказе Чехова. «Почему — тоскует Иванов — нет ярких красок и звуков?» «Отчего исчезли леса и лебеди?» — вздыхает Астров. Что такое лебедь? Полезность, экономическое благополучие, социологическая справедливость, любовь к человечеству, наука, знание, культура, справедливость? Нет, лебедь — это «изящное» преэстетическое начало, в котором растворяются страдания, которое, как ласковым зефиром, сдувает налет пошлости и мещанства.

Чехов страдает от жизни, потому что ее физиология груба, банальна, топорна. Она эстетически неоправданна. Стыд перед физиологией, а не мотивы и соображения этики и морали удерживают Астрова и Елену Андреевну. Чеховское целомудрие — результат его стремления к «изящному», к «невообразимо прекрасному». {130} Когда физиология жизни не кричит голосом инстинкта, не окрашена темпераментом и не воспламенена безрассудством страсти, она ужасна в мещанстве своем, в неизреченной своей пошлости. Она в состоянии тогда вызвать «припадок», как у того студента из рассказа Чехова, который поехал в дом терпимости. Когда нет аппетита и расстроены физиологические процессы — подумайте, сколько тягостного и пошлого в процессе питания и пищеварения! Как невообразимо тяжело чувствовать огромное брюхо, занимающее половину организма! Что должен испытывать мозг, обнимая мир и сложнейшие чувства его, находясь в работе у этого огромного котла животной энергии?

Чехов смутно чувствовал красоту, как спасение от ужаса мещанства. В рассказе «Красавицы» читаем: «Предо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию. Все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота… Я взглянул в лицо девушки, и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью». Красота должна сдунуть «пыль» повседневности. О красоте мечтаешь, потому что сейчас некрасиво… Так мечтаешь, мучимый жаждой, о воде. Это не есть исповедание догмата. Это не религия красоты, а страдание по красоте, оскорбляемой грубой жизнью и, главным образом, ее физиологией. Красота у Чехова единственная светотень жизни. Красота, какова бы она ни была. Красота как смутный идеал, как дополнительная дробь повседневности. В рассказе «Ведьма» некрасивому, противному дьячку противополагается дьячиха, полная, красивая, здоровая, и почтальон высокий, белокурый и стройный, которого занесло метелью в избу… И в той жестокости, с какой Чехов относится к дьячку, вы ясно чувствуете ненависть к некрасивому за то, что оно некрасиво — а больше нет тут никакой вины — и очарование красивым за то, что оно красивое, и потому имеет право угнетать некрасивое и издеваться над ним… Право душевной красоты — вот право Вершинина. Бесправие некрасивого — это судьба Кулыгина, сбрившего себе усы и ставшего еще более некрасивым. Кулыгин — хороший человек, но он некрасив и потому обречен. И барон хороший человек, но некрасив и тоже обречен. И решительно неважно, будет ли одним бароном больше или меньше. У серого и обыденного нет морального права на существование, какова бы ни была эта серость и обыденность, хотя бы высоко-добродетельная и высокопорядочная, как у барона. Не жалко.

Жизнь, лишенная радости победы и опьянения борьбы, — а такова была жизнь Чехова, надломленного и увядающего, не говоря уже о свойствах его темперамента — неизбежно ведет к философско-эстетической замкнутости, к мечте о красоте. Праздность, увы, основа эстетического восприятия мира. И любопытно, с нашей точки зрения, отметить, что Чехов всегда писал о «тягости» {131} работы, о том, что как де хорошо было бы не писать — чудесно! — да вот, нужно. Работа, труд — это физиология. Отдых — это эстетика. И когда Соня говорит, что «мы отдохнем», — она рисует небо в алмазах и поющих ангелов. Когда Раневская думает об отдыхе от своей жизни, — опять: «о, мое детство, чистота моя». «О, сад мой! Опять ты молод, полон счастия, ангелы небесные не покинули тебя». И Вершинин, как об отдыхе мечтает о жизни через двести-триста лет — о жизни «невообразимо прекрасной».

У Чехова не было религиозного миросозерцания — в этом он сознавался неоднократно. «Почему вы любите так колокольный звон?» — спросил его А. Л. Вишневский[[163]](#endnote-131). «Это единственное, что у меня осталось от религии» — ответил он. Он не был равнодушен к идеалам общественности. Он мог радоваться, что «скоро у нас будет конституция» (воспоминания А. И. Куприна)[[164]](#endnote-132). Но разве возможно этими фактами и утверждениями возражать против того, что у Чехова не было веры? Ведь наверное Чехов возмущался, когда били скотину и запрягали в огромный воз с кладью заморенную извозчичью лошадь. Главное, «жизнь проходит»… Главное — живем мы все «начерно», и все надеемся, что заживем «набело» (по чеховскому выражению), а этого-то и не случится: «жизнь проходит», — «пропала жизнь»! Эту глубокую тоску по уходящей жизни можно понять, только чувствуя как она уходит. Она уходит в нормально-физиологическом своем течении, так незаметно, как незаметно охлаждается земля. Но когда притупляются инстинкты, когда открывается пред созерцанием конечного физиология жизни, и чувствуешь ее подобно тому, как чувствуешь больную печень или встревоженное сердце, — тогда уходящая жизнь есть источник неизменной грусти в ожидании конца.

И вот, куда идти, чем утешиться? Уйти в искание красоты; утешиться изяществом. По изяществу вся тоска Чехова. Мы не можем быть счастливы — это ясно. От религии остался «колокольный звон»; мы не знаем, где истина и в чем истина. Но мы можем быть изящны, все более и более изящны. Мы физиологичны — какая гадость! — по необходимости. Но создадим и здесь изящество. Пропала жизнь, — но жива поэзия. Подло пропала жизнь, но небо «сверкает алмазами».

Петя Трофимов — прекрасный юноша, но он неизящен. От того, что он неизящен, и что борода у него растет как перья, и что у него нескладные калоши, в которых он ступает даже по комнатам, он вызывает улыбку. Он — хороший человек. И Епиходов — хороший человек. Но все они неизящны. А никому ненужный, утилитарно нелепый «Вишневый сад», где живут совершенно непригодные, уже осужденные люди — изящен. На нем почиет благодать эстетического отдыха и утешения. Голубиная чистота и — перья вместо бороды — почему это так часто встречается? Почему является чувство эстетической брезгливости, {132} когда люди деятельно, бодро и уверенно месят жизнь? Почему так много грустной поэзии на деревьях старого сада?

Стремление к красоте и изяществу было смутной, но необычайно в то же время определенной потенцией души Чехова. Он не кричал об этой красоте, не проповедовал, как Рёскин[[165]](#endnote-133), очищение земли и скверны ее через эстетику и эстетическое воспитание. Чехов, вообще, не проповедовал. Но весь во власти своей тоски по невообразимо прекрасному, он сам был эстетическим феноменом. Его «настроения» — в сущности, настроения одного и того же рода: столкновение чаемой красоты с разочарованием действительности; пресыщение действительностью, сон жизни, внезапно разбуженный зовом ее физиологических процессов. Отчего история дамы с собачкой, зародившаяся в залитом солнцем радостном уголке, вдруг стала неизящной? Почему около пугливых, как серны, женских душ Сони, профессорши, Ани — какая-то подагра, ослиная голова Серебрякова, перья трофимовской бороды и трагедия епиходовской некультурности?

И так как это неизменно, душа Чехова тоскует. Разбитые грезы о «невообразимой красоте» звучат как «лопнувшие струны…»

«И в торжестве красок, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира…»

Такой напряженно тоскующей по красоте «степью» была душа Чехова…

### V

Архитектоника пьес Чехова теснейшим образом связана с состоянием его души, манерой его наблюдения и опустошениями, которые в писателе производили, одновременно, болезни тела и духа.

«Иванов», первая крупная пьеса А. П. Чехова, являет собой произведение, написанное в обычных театральных формах. Поэзия Чехова витала уже и 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. Крупное дарование имеет свою технику. Иначе говоря, свое содержание дает свою форму. В «Иванове» прежняя форма, которой держался Чехов, мешала с нужной ясностью и цельностью вылиться и его содержанию. В «Иванове» есть несколько условных персонажей, фигур более театральных, нежели истинно чеховских. Например, jeune comique[[166]](#footnote-35) и «фат» — Боркин. Местами слегка заметно подражание Островскому, например, в речах и самой постановке фигуры купеческой дочери, Марфы Егоровны {133} Бабакиной. Самый конец «Иванова» — есть подлинно жертва, принесенная душой Чехова богу театрального шаблона. Я говорю о самоубийстве «Иванова» и о довольно фальшивом тоне его последних речей. Этот выстрел очень напоминает выстрел Холмина в «Блуждающих огнях».

Это вынужденное (как мне кажется) тяготение Чехова к театральному шаблону растет, по мере развития пьесы, т. е. по мере того, как пред художником восставала необходимость развязки, как она искони понимается в театре. Финальная сцена первого акта, картина страданий жены Иванова, напоминает, по нежности и мягкости тонов, настроение Маши в последнем акте «Трех сестер». Это настроение уже было у Чехова, а между тем приходилось подглядывать, подслушивать, говорить монологи, стреляться. И холодная, напрокат взятая форма, стесняла и давила художественное созерцание Чехова.

В «Дяде Ване» Чехов нашел самого себя, театр будней, потому что жизнь здесь буднична; и в то же время театр, представляющий, замкнутый в самом себе, круг страданий. «Иванов» насильственно разбивает цепь своей трагической судьбы, и я в этом вижу, как указано было, выше, основное противоречие душевному строю чеховских героев, которые «обмирают», но не умирают. «Дядя Ваня» — только обмирает. Приезд профессора с женой несколько баламутит застоявшуюся жизнь. Начинается пертурбация; что-то приходит в движение; мелькают какие-то огоньки, вспыхивает Астров, влюбленный в лес; подступает судорожное рыдание к горлу дяди Вани; завершилось что-то, затрещало, всполошилось, «загоготали гусаки», по выражению няни, раздался выстрел, — но затем все улеглось, «уехали», потянулась прежняя заунывная, тихая; неподвижная жизнь… Вы ясно понимаете, что выстрел дяди Вани непременно должен был быть неудачен, по тому что если бы дядя Ваня попал в профессора — это все-таки был бы выход из замкнутого круга. Каторга, что ли, или внутренняя каторга бывшего греха — все равно, это была бы перемена, вторжение случайности, насильственно повернувшей ход вещей и разбившей оковы судьбы. «Мы отдохнем», говорит Соня, и вы чувствуете, что это уже относится не к жизни, но к блаженству небытия, к Нирване[[167]](#endnote-134), спускающейся таинственным покрывалом. И символ здесь выражен робко, не навязчиво. И общественная мораль высказана застенчиво, мимоходом, стыдливо.

«Чайка» — переходная ступень к позднейшему театру «новых форм». Чехов шел здесь, как и Треплев, «от новых форм» к новому содержанию. «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы и проч.», которыми начинается монолог в недоигранной пьесе Треплева, — это форма, при помощи которой молодой поэт хотел сказать, что «во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух». Но я не нахожу, чтобы эта форма была удачна: ома вычурна. Мне кажется, {134} что Чехов, подобно Треплеву, слишком много и долго кружится над отдельными словами, фразами, положениями. Символ беден. Если в «Иванове» художественная сущность Чехова была подавлена старыми формами, то в «Чайке» искание новых форм поглотило содержание, и из-за «новых форм» Чехов не досмотрел банальной сущности сюжета.

Новая форма, — миную «Чайку» с ее крохотной моралью сострадания к подстреленной чайке — достигает полного развития в «Трех сестрах» и «Вишневом саде». «Новые формы» в этих пьесах вполне отвечают основному настроению, основной мелодии Чехова.

Сущность «новой драмы», как она определилась более из теоретических разъяснений Метерлинка и его последователей, нежели из многих его пьес, заключается в том, что жизнь наблюдается и изображается не в моменты наибольшего внешнего, но в минуты наибольшего внутреннего напряжения. Задача драмы прежняя, да иной она и не может быть — именно разрешение кризисов. Но в то время, как теория аристотелевской драмы имела в виду выявление созревшего события, теория Метерлинка стремится представить невыявленную, но хранимую про себя, готовую драму «настроения». В «философской драме» Минского «Альма» (написанной под влиянием идей Метерлинка) есть одна подробность, весьма характерно и, так сказать, доступно поясняющая разницу между выявленным событием и хранимым настроением. Одно из действующих лиц (кажется, доктор) называет «эротоманиею» состояние девства, так как высшее сладострастие выражается в неудовлетворении любовной страсти. Так и «новая драма», в лице ее крайних поклонников, видит высшее напряжение драматизма в неразрешенном, но вполне созревшем, настроении.

Чехов до крайности не дошел, и хотя последние его пьесы, несомненно, написаны в формах «новой драмы», но он не пренебрегает и так называемыми «ударными моментами» — таковы пожар в «Трех сестрах», навязанный Чехову Московским Художественным театром (так, по крайней мере, я читал в чьих-то воспоминаниях), выстрел дяди Вани и пр. Таких «ударных моментов» не предполагает «новая драма», хотя никак нельзя отрицать, что всякое внешнее потрясение или действие способствует разрешению созревшего драматизма, или же содействует его созреванию. С этой точки зрения, деление Драматизма и драматических положений на внешние и внутренние — неосновательно. Потрясение выводит наружу чувство, и если, положим, человек влюблен, то он скорее объяснится, будучи чем-нибудь встревожен, нежели в спокойном состоянии.

Поэт, художник — сам живет жизнью своих героев. Вернее — они живут его жизнью. Когда художник «верит в увлеченья» и «верует в любовь», он придает увлеченьям и любви своих героев значение, силу, выразительность собственного темперамента. Они {135} движутся, падают, достигают, стремятся, срываются. Когда же художник разочарован и чужд обольщениям жизни, жизнь представляется ему скучным повторением пройденного, печальной и унылой равниной. Угол зрения таков, что выделяются не резкие краски, не скачки, не подъемы и падения, но темновато-безразличные, почти сливающиеся с фоном, пятна. Драма становится «статической». Все есть драма; всюду драма, потому что одно стоит другого, порыв стоит тоски; тоска стоит страсти; надежда равняется безнадежности. Все уравнивается единым коэффициентом.

И вот, перед нами тянется история «Трех сестер». Она именно «тянется», а не развивается. Она тянется, как вся их жизнь, как жизнь четырех-пяти тысяч, миллионов сестер и стольких же братьев. Начните рассказывать их историю с какого хотите конца, с какого угодно момента, она 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 летосчисления 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. В действительности нет ни завязки, ни развязки. В этом отношении «Три сестры» представляются мне наиболее типическим, наиболее характерным произведением Чехова. В ровной, непрерываемой (в глубине и сущности своей, а не наружно), благодаря своему ничтожеству, как бы замыкающейся в завершенный круг, жизни каждая точка равно отстоит от центра, и с каждой точки можно начинать счет и измерение. Это тихая, постоянная, всюду как тень за нами следующая драма бесцветного существования. Она не имеет завязки, как нет начала жизни. Она не имеет конца, как нет конца времени. Она — бесконечность, или если угодно, бездонное безразличие.

Соответственно с этим основным воззрением, с этим вечно катящимся равномерным потоком жизни, который можно принять с одинаковым правом за мертвое озеро стоячей воды, герои «Трех сестер» отличаются поразительным — сказал бы я — «пассивизмом». 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.

В «старой драме» все переходы, события и явления происходят через посредство «узнания», причем характер и форма «узнания» становятся, с развитием драмы, все более естественными. В греческой трагедии «узнание» совершалось через «вестника»; потом «узнание» стало происходить через подглядывание и подслушивание (Чехов в «Иванове» заплатил дань этому приему — жена подслушивает и подсматривает объяснение Иванова с Сашей); {136} далее «узнание» стало производиться с помощью диалога, что, конечно, гораздо натуральнее. «Новая драма» (в этом отношении «Три сестры» — образчик весьма характерный) пошла еще дальше. То, что называется «узнанием», дается «настроением», атмосферой, общим тоном, косвенными намеками. Не нужно объяснение Андрея, как «узнание». Положение Андрея в семье «Трех сестер» и без его прямого показания довольно ясно. И Маше незачем объясняться с Вершининым, да они и не объясняются. Их отношения «даны», помимо их прямых речей. И Кулыгин не поясняет никаким диалогом своей роли, но и без того она нами ясно понимается, и, быть может, самое важное в нашей жизни выражается в молчании, в косвенных речах и полунамеках.

### VI

Из сказанного об архитектонике пьес Чехова и об их внутренней структуре легко понять, что они отличаются, не могут не отличаться особым ритмом. Вся прелесть его пьес в том, что он уловил ритм хмурого безвременья. Этот ритм выражается так явственно и определенно, что сценические положения пьес Чехова можно играть даже без слов, как пантомиму.

Ритм есть, в сущности, «слово» массы, коллектива (см. мою книгу «Утверждение театра» стр. 173 – 174). «Там, где индивидуальный герой вынужден — потому что не может иначе — прибегать к словам… там герой коллективный может быть изображен и убедительно представлен лишь в общих родовых признаках, как имя нарицательное, а не собственное. Для него потребен особый язык, ему нужна особая форма выражения. Эту особую форму выражения мы и находим в ритмах. Как только перед нами множество, мы замечаем ему одному свойственные движения. Движения одной капли не имеют ритма, но движения многих капель составляет ритм потока, ручейка, волны». «Над всеми случайными, индивидуальными, особыми, бессвязными и не подчиненными один другому движениями коллектива чувствуется ритм общий, подобно тому, как над биографиями отдельных граждан возвышается история гражданского общества и государственного организма, которые состоят из агрегатов граждан».

В том, что Художественный театр уловил ритм чеховской «множественности» — анемичной, хмурой, обреченной, тусклой — и заключается главная его заслуга. И наоборот, в Александринском театре, при первой постановке «Чайки», совершенно не поняли чеховского ритма, и пьеса — правда, слабейшая из чеховских пьес — жестоко провалилась[[168]](#endnote-135). Художественному театру, по сравнительной слабости индивидуальных исполнителей (говорю о начальном периоде деятельности театра), было естественно необходимо искать общего множественного, коллективного выражения — {137} «атмосферы», «настроения», «пятна». Чехов же подходил к низложению индивидуального героизма через равно владеющую всеми тоску, через общий, как я выразился раньше, «коэффициент ничтожества», являющийся корнем чеховского пессимизма. Встреча театра и автора, таким образом, была облегчена, и она случилась к торжеству автора и успеху театра. Ритм замедленный, унылый, разбитый на множество дробных частностей, лишенный энергии, страсти, взрыва — это одновременно был и ритм чеховской художественности, и ритм ансамбля придушенных театральных индивидуальностей. Центр тяжести переносился в создание общего синтеза маломощной жизни. Я припоминаю, как Вл. И. Немирович-Данченко[[169]](#endnote-136) одно время носился с мыслью о том, чтобы поставить «Сердце не камень» Островского на фоне шумящего города, так чтобы разговорам действующих лиц, заглушая их, аккомпанировал грохот мостовой, проезжающих телег, трамваев и пр. Конечно, от этого пострадали бы герои, но выиграла бы — такова была мысль — идея жизни города.

Еще пункт сходства и сродства — театра и автора. Режиссерское искусство Художественного театра, на мой взгляд, было искусством не столько выражения душевных движений и энергии стремлений, сколько искусством сценического повествования, статических или если угодно, стационарных форм его. Оно было сродни архитектуре, которая есть, «застывшая музыка». Чехов и в особенности «Чайка» были чрезвычайно удобны для Художественного театра. Конечно, центр тяжести впечатления был в озере, в ландшафте, в смутной власти пейзажа, среди которого, слегка оживляя его, двигались человеческие фигуры. Эта власть природы над прометеевым духом, власть вещей над жизнью, соответствует идеям «новых форм» и «театру неподвижности». Суть их — данные отношения, — неизменность данных отношений, призрачность эволюции и безнадежность стремлений. В общем это было искусство будней — того будничного дня, в котором пребывала предрассветная Россия. Жизнь слагается из мелочей, из обыденной повторяемости. Ни праздничного слова, ни праздничных одежд. Дни текут, как вода реки. Река одна и та же; вода, все та же вода; частицы перемещаются, но мы этого не видим. И в этом смысле, в смысле изображения предреволюционного ритма, Чехова недостаточно ценят в наше время. После Островского он представляет этап, не только интересный, но и исторически необходимый. Если исключить Чехова, то невозможно прагматически изобразить течение и смены русской жизни. Островский никак не может рассматриваться, как предтеча революции. Не потому, что быт Островского отошел в древнее прошлое. И Чехов, в этом смысле, пожалуй, отошел. Но у Островского была вера, был догмат. Его мораль, так сказать, стабилизовалась. Его герои еще знали, куда идут, зачем идут, почему вправо, а не влево, и наоборот. Это ритм жизни, ступающей, двигающейся, {138} располагающей запасом жизни. От Островского нет перехода к революции. От Чехова — рукой подать. На одре лежит недугующий, со связанными движениями и парализованной волей. И потому так естественно сказать ему: «возьми одр свой и пойди»…

## **{****139}** С. А. Найденов

### I

Никто из современных драматургов не был так способен продолжать Островского, в ясных и простых тонах изображая жизнь, как С. А. Найденов. Он — целен, крепок, наивен в своем творчестве, и самую жизнь мыслит не иначе, как в виде чередования определенных страстей и характерных противоположений. Его муза — румяная русская девушка, и ей нисколько не идет меланхолическая гримаса усталой души. Правда, в нем чувствуется недостаток миросозерцания. Процесс искусства есть в большой мере — процесс «искусственного отбора»: одни черты тщательно собираются и сберегаются, другие — отбрасываются, потому что недостаточно пластичны или типичны. Это особенно заметно, например, в живописи. Нагота тела всегда привлекала художников, а развитие фотографии не только не уменьшило художественной ценности этой наготы, но, наоборот, ее повысило. Фотография голой женщины редко бывает привлекательна. В художественном же изображении красота нагого тела приобретает особый колорит, особое совершенство, особый идеально-прекрасный оттенок. Что-то удлинено, что-то закруглено, что-то расцвечено. Натура, модель одинаково служили и Боттичелли, и Рубенсу, и Бугро[[170]](#endnote-137). Но невозможно не отличить форм Боттичелли от форм Рубенса или Бугро. Искусственный отбор, с одной стороны, искусственная идеализация с другой, — в результате типично-художественная нагота.

Найденов по свойству своего дарования — натуралист. Он не знает искусственного отбора признаков, и в то же время неопределенность его миросозерцания препятствует ему чем-либо и с какой-либо стороны идеализировать натуру. Лет 40 – 50 назад его Авдотья звалась Катериной, но как ее идеализировал Островский! Или, может быть, она была Парашей, и тогда в ней вылились все чаяния русской души, соединенные в пылком, непокорливом «горячем сердце»! Из глубоких, грустных, задумчивых глаз Катерины, из честного, открытого, отважного взгляда Параши — одинаково струились частицы авторской души, и когда эти женщины плакали, то в чистых слезах их, как в зеркале, отразилась задумчивая и сострадательная личность Островского. Но героя Найденова, тому, кому он поручил части своей собственной души, я не знаю. У Чехова это слабый человек, у Горького это гордый человек, у Тургенева это лишний человек, у Достоевского — {140} это мистический человек. Каков этот человек у Найденова? Загадка, неизвестность!..

Я говорю о Найденове, как об одном из наиболее интересных писателей, принимая в соображение его действительно художественный дар. Но у него нет четвертого акта. Четвертый акт есть акт «исхода». Кажется, у Заратустры сказано: мы выходим в те же ворота, в которые вошли. И хотя бы даже так, «исход» есть все же постоянное стремление бытия. У С. А. Найденова жизнь воспринимается в трехактном выражении. Он чувствует боль семейного разлада в «Детях Ванюшина», доводит ее до трагической муки в третьем акте, и не знает, куда ему, отцу Ванюшину, и Алексею идти.

Найденов переделал «неудачный» четвертый акт[[171]](#endnote-138). Неудачный акт стал еще неудачнее. Прежний четвертый акт был механически приклеен к пьесе, но в нем были новые лица: Инна, Кукарникова, была премилая сцена у девочек. Главное же достоинство этого неудачного, механически приклеенного, акта было то, что будучи лишним, он ничего не портил в предыдущем, не бросал никакой мелодраматической тени на прежние, свежие и живые акты, и не вносил, в постскриптуме, никакой путаницы в мысли. Новый четвертый акт, будучи, в художественном отношении, отнюдь не более удачен, чем прежний, являл собою попытку создать органическую связь, дать какое-то умозаключение, указать будущие пути семьи Ванюшиных и подвести некоторый фундамент под тезис морали. Получилось нечто, во-первых, неинтересное, во-вторых, спутанное и в‑третьих — и это самое обидное — очень старомодное, в смысле морали, скучно-безразличное, как пропись. Это, если так можно выразиться, акт-опреснитель всего горького и соленого, что автор выхватил из жизни с таким, быть может, бессознательным талантом. Мы воображали — мы привыкли воображать — старика Ванюшина угрюмым, суровым, строгим, внуком Кабанихи, что ли, но с теплым и добрым сердцем. В этом, ведь, собственно и интерес пьесы, драматический букет, так сказать, перелома. Но в варианте мы встречаем старика слабым, обессиленным, жалким. Стариков Константин отправляет «наверх», в детские комнаты. И они подчиняются. Что же это — новый образ короля Лира из русского купеческого сословия? Самоубийство старика Ванюшина, так или иначе свидетельствовало о том, что натура его осталась той же (да и измениться она не может) — гордой, замкнутой, внешне холодной и властной. Тут, в варианте, он — мокрая курица. Получается, вообще, нечто сантиментальное, что определенно портит все предыдущее, и делает пьесу крайне дешевой, перенося, во вкусе мелодрамы, симпатии, целиком и бесповоротно, на сторону обижаемых родителей. И прочие «детали» варианта вроде появления беременной Елены, крайне неудачны. Зачем это? Что Елена беременна от Константина мы знаем из третьего акта. {141} Это ничего не прибавляет. Non bis in idem[[172]](#footnote-36) — хочется сказать автору. А впрочем, ему так много хочется сказать! Зачем, ах, зачем, он, вообще, договаривает? «Договоренный» Алеша — становится плоским и скучным, а «договоренная» мораль старика Ванюшина: «вот твоя невеста, и мертвый на вас глядеть буду» — так ясно выдает морщины на лице этой милой некогда, свежей, румяной пьесы… «Дети Ванюшина» не ставили никаких точек над i. Пьеса, с большим даром реализма, изображавшая живую жизнь, охватывала публику жутью. В том, что в пьесе не разбирались, а прямо ее чувствовали — чувствовали отцы, чувствовали и дети — и заключался ее интерес. И символ этот — «дети наверху, родители — внизу» — был очень кстати и на вид удовлетворителен. Но договоренная, с жалким отцом Ванюшиным, пьеса стала мелодрамой. Что за злодеи, в самом деле, дети. Как измываются над родителями!

Вообще, конечно, разлад между родителями и детьми, самая трагедия семейных уз лежит гораздо глубже, чем думает Найденов. От того, что отцы и дети будут жить в одном этаже, трагедия не прекратится. Да и не могут жить этак, в одной плоскости, родители и дети. Да и самый вопрос о «правах» родителей, обязанностях детей, и о том, насколько абсолютным добром является семейный эгоизм, который, из-за своих кровных уз, не видит человеческого и теряет человеческое — крайне спорен. Мне, например, кажется, что если добродетель, согласно философии немцев, заключается в том, чтобы творить благо с некоторым для себя принуждением, то в родительской любви — сознаемся откровенно — нет, в сущности, ничего возвышенного. Мы любим вкусно есть, спать, любим жену и любим детей. Вы называете это добродетелью, возвышенным чувством? Если, матери приятно кормить ребенка грудью, если это ей доставляет физиологическую радость — почему должно пред этим умиляться? Инстинкты дают жизни красочность, яркость, страсть. Будем воспевать инстинкты, как сюжет поэтический и махровый. Но для моралиста — что такое инстинкт? Во всяком случае, мы доросли до того, что ясно сознаем разницу между альтруизмом всечеловечества и эгоизмом семьи. Трагедия отцов, способная нас сейчас взволновать, по-моему, не в том, что я де люблю своих детей, а они неблагодарны (кстати, любовь, претендующая на благодарность, опять-таки, с точки зрения добродетели, — чувство далекое от бескорыстия), а в том, что я, отец, сознаю, что инстинкт заставляет меня любить недостойного, вступаю в борьбу с этим инстинктом, но, к сожалению, не настолько развил свободу духа, чтобы побороть инстинкт. Я не должен любить то, что недостойно любви; я, разумное существо, должен любить то, в чем смысл и красота жизни; я, гордый индивидуалист, не желаю быть рабом физического родства, рабом крови и мяса. {142} Но не могу, Когда я смотрел «Детей Ванюшина», мне эти терзания стариков напоминали зрелище людей, страдающих зубной болью. Действительно, тяжело видеть, как люди мучаются зубами. Но хочется сказать:

— Да вырвите вы больной зуб.

— Не могу, — отвечает старик-отец или старуха-мать, зуб-то ведь, мой…

Разумеется, зуб рвать не легко, однако, с одной стороны, необходимо, а с другой — в «обожествлении» зуба, в превращении его в «res sacra»[[173]](#footnote-37) нет решительно ничего возвышенного, по крайней мере, с современной точки зрения. Для людей тонко чувствующих, склонных и способных к анализу, трагедия родительской физиологии заключает в себе нечто мещанское. Любить должно то, в чем есть красота, с чем связана душа, что пленяет и радует.

Трагедия Ванюшиных-отцов в том и состоит, что вся жизнь их ушла в детей, что только и света у них в окне. Помните Наташу в «Войне и мире» — эту прелестную, радостную, очаровательную, всем зажигающуюся и всезажигающую Наташу — как она изменилась, выйдя замуж и народив детей! Образ самочной Наташи, пришедшей на смену поэтической Primavera[[174]](#footnote-38) — эта одна из самых горших утрат моего воображения и моей фантазии. И если что нуждается особенно, в «переоценке ценностей», больше всех расхожих понятий и концепций, то это, конечно, апофеоз родительского инстинкта. У животных он целесообразен и разумен. У людей гипертрофирован, подобно многому другому. В мире животных заботы о детях простираются лишь до тех пор, пока они беспомощны. У людей — это культ всей жизни. Это растворение себя в несовершенном, оправдании эгоизма и всяческих противообщественных и антигражданских чувств. И это неэстетично — прежде всего неэстетично. Вот почему в переделке сурового деспота Ванюшина в мягкотелого старичка, отец Ванюшин, награжденный автором чином Иова Многострадального, мне чужд и оставляет меня холодным.

### II

«Авдотьина жизнь», по беспощадности своей сильнее «Детей Ванюшина». Эта пьеса еще реальнее, еще натуралистичнее. В «Детях Ванюшина» есть примиряющая, светлая фигурка, от которой веет бессознательным теплом и смутным загадочным спасением. Это — Аня, хрупкая, нервная девочка. Когда душу охватывает ужас от этой беспощадной «свары», где подлинно брат восстает на брата, сестра на сестру, и близкие перестают понимать друг друга, — вспоминается милая девочка, со своим страстным порывом {143} к правде и великой скорбью за всех обиженных и непонятных, за отца, за Алешу…

В «Авдотьиной жизни» нет ни одной светлой, «зовущей» фигуры. Большой художественный дар Найденова, вообще, сказывается в том, что он своих «трагических героев» (позвольте удержать эту старую номенклатуру) не наделяет всевозможными добродетелями. Его Алеша в «Детях Ванюшина» и подворовывает, и лжет, но душа у него рвется к лучшей, светлой жизни. И старик Ванюшин таков: деспот, мелочной человек, но вместе с тем до физической боли любящий детей.

То же мы видим и в «Авдотьиной жизни». Авдотья Степановна, подобно Алеше, рвущаяся на простор, к лучшей жизни, — совсем не загадочная, поэтическая натура, не заговоренная принцесса, поселенная на окраине города, в подвальном этаже родительского дома, близ канавки, по которой стекают помои. Это не более, как, по собственному ее выражению, «купчишкина дочь», в достаточной степени вульгарная, резкая и озлобленная. Тем не менее и она способна чувствовать гнетущую тоску, ужас мещанской, скучной и мелочной жизни, да еще бок о бок с постылым, нелюбимым и противным мужем.

Является молодой, интересный человек, «крестьянский сын» Павел Герасимов, из типа «развивателей», но совершенно в новом духе. Это едва ли не самая, не смотря на эпизодичность, свежая фигура в «Авдотьиной жизни». Опять никаких ходулей, никакой тенденции. Автор берет этого «крестьянского сына» во всей его стихийной грубости. Я даже не знаю, честен ли он. Когда, по наущению отца Авдотьи, его высылают из города, он говорит: «вот за это, я ее поманю, и она за мной пойдет», И она идет. «Не кричи, купец, — продолжает он, — жила лопнет». Автор не выбирает выражений и костюмов для своих героев, не приукрашает их специально для театрального представления.

Муж — противен своим ничтожеством, своей потерянностью, своим бессилием заглянуть выше подвального этажа, в котором живет. Но он совсем не «скопище» пороков. Напротив, он добр, сострадателен и жалостлив.

В этой нелепой, мещански суетливой и безвкусной, крохоборствующей жизни, все как-то несоответственно. Папенька Авдотьи, по ремарке автора, визжит на высоких нотах, когда волнуется и показывает кукиши. А между тем он — «сила», угнетатель, богатей и советует «учить» дочь, давая ей в «харю». То она хватает нож и говорит, что будет спать с ножом под подушкой, если муж войдет к ней в спальню — и нож-то кухонный, такой мещанский, не живописный! То она злобно колотит по клавишам рояля, то кричит Поленьке: «старая девка!», «мерзавцы! подлецы! негодяи!» — только и слышно из уст ее. Взаимно раздраженная, не умеющая хранить про себя тайны, грубая, невоспитанная жизнь…

{144} Автор чувствует протест Авдотьи, ее борьбу с постылым мужем, с протянувшей цепкие лапы семейной традициею. И сил у нее достаточно, и из окна она выскочила и убежала. Но вот пред автором тот же «четвертый акт», В трех первых исчерпан протест до последней, крайней степени. Что же показать автору? Разумную жизнь Авдотьи? Но сама Авдотья разумна ли? Новую жизнь? А какая она? Ибо для успеха «исхода» нужна обетованная земля…

В двухактной пьесе Найденова, называющейся, кажется, «Кто он» (она носит также название «Блудный сын»), можно видеть до некоторой степени продолжение «Детей Ванюшина». Алексей убежал из родительского дома, и два акта «Блудного сына» — это незаконченная книга неудачного «исхода». Беглец появился опять в родном доме бледной тенью, чужим человеком, каким был, в сущности, и раньше, но еще более далеким и отвыкшим. Кто он? В особенности, для этих людей, оседлых, находящихся при своем селе, при своих детях («пупончик», как называет ребенка чадолюбивый отец) — кто он, этот человек, сделавший опыт «исхода» и вернувшийся ни с чем? Globetrotter? Или по-русски «бродяга»? Человек непонятного дела или просто «перекати-поле»? Так «блудный сын» и исчезает, прекрасным таинственным незнакомцем. Исход не удался.

И для «Авдотьиной жизни» автор не мог найти благополучного исхода, которого он, невидимому, и сам не чувствует, и в который сам не верит. Авдотья возвращается, вероятно, также нелепо, как и ушла. Ушла она, действительно, нелепо. Герасимов позвал ее в минуту раздражения против ее родителя, и она побежала, даже из окна выпрыгнула. Может ли она возвратиться гордой и победной?

Такт подсказал автору, что Авдотья вернется, как ушла, — разумеется, в дверь, а не через окно. Ничто не изменилось в подвальном помещении, на окраине города. То же оцепенение скуки, те же мелкие споры, та же лютая, от лютости кусающаяся и кидающаяся на людей, тоска. А тут приезжает родительница звать в баню. Оделась и ушла…

Меня интересует отсутствие «исхода» в самом замысле автора. Среда ли, взятая автором, не знает и не имеет исхода, или сам автор точно так же способен подмечать и схватывать только формы протестующей жизни, но не смысл, цель, идеальную сущность ее протеста?

Мне кажется, что автор, испытывающий беспокойство, причиняемое мещанскою, жалкою жизнью, сам не сложил в уме своем представления о земле Ханаанской, путь в которую лежит через пустыню. Безысходность является результатом не пессимистического миросозерцания, а мещанского неуменья его героев выбраться с окраины «на Ивановскую», как говорит родительница Авдотьи.

### **{****145}** III

Найденов и в «Романе Тети Ани» повторяет свои излюбленные мотивы. Делает он это так же просто, искренно и сердечно, как всегда. «Тетя Аня» — для Найденова тип не новый: она уже встречается в «Авдотьиной жизни» и там ее зовут Поленькой. Люди, которые не живут, потому что надо дать жить другим, потому что они обделенные, некрасивые, годные, так сказать, для подстилки — эти люди близки душе Найденова. Одни живут, а другие, и хотели бы, да не могут. Так и гибнут, не познав того, чего взыскует душа.

«Тетя Аня» — милое, доброе существо, готовое устраивать свидания любовникам, хотя душа ее полна личного страдания, и она сама любит молодого писателя Волкова. «Тетей Аней» как-то просто пользуются, через нее переходят и, ставя ее в самое ужасное для нее положение, не замечают ни страданий ее, ни запросов. Таких людей много. По ним ступает эгоизм и давит их, и даже не чувствует этого, как мы не чувствуем, что давим подошвою сапога какую-то травяную тлю.

Сценические положения, взятые Найденовым для иллюстрации, однако, не отличаются разнообразием. Автор дает два‑три острых момента, но не ставит ни разу тетю Аню в конфликт с окружающими. Есть сцена опьянения тети Ани, когда она плачет и чуть не выдает себя, но и тут автор не доводит эгоистов, топчущих тетю Аню, до яркого столкновения или сопоставления. Роман тети Ани и она сама недоговорены у автора. Зато, наоборот, слишком подробно и незаслуженно пространно разыгрывается весьма, в сущности, обыденный адюльтер между писателем Волковым и женою инженера.

Пьеса Найденова, правдивая в сути своей, по технике и по настроению примыкает к Чехову. Чехов много вреда наделал нашим драматургам, в том числе и Найденову. В «Детях Ванюшина» Найденов был по духу близок к Островскому, но немедленно после первого своего произведения, он окрестился в чеховскую веру, и сила его стала умаляться. Уже в «Богатом человеке» — вещи, в общем, сильной, — вторая часть пьесы изобличает кое-где чеховское влияние. «Номер 13», «Авдотьина жизнь», и наконец «Стены» — все это идет по пути чеховских сумеречных исканий и чувств. Точно, они соблазнительны для нежных и меланхолических душ, как у Найденова. Но Чехов — плохой учитель драмы. Он и сам это чувствовал, и в «Дяде Ване», «Трех сестрах» и пр. прибегал к старым драматическим эффектам — пожарам, выстрелам, отъездам и т. п.

### IV

Наша театральная основа — это правда. Но взгляните на современную драматическую литературу, всмотритесь, хорошенько {146} в те театры, те постановки, которые именуются якобы «лучшими» и «художественными», и проверьте себя: много ли в них правды? А когда попадается «правда», — воздают ли ей должное или хотя бы дорожат ею?

Эти мысли пришли мне в голову на представлении «Работницы» Найденова, Признаться откровенно, пьеса написана без особого темперамента, и местами как-то вязко, что ли. Но тем замечательнее, что даже и в этой сравнительно мало удачной пьесе, много правды; что Найденов, по свойству своего искреннего дарования, нигде не оболгал жизни, и всего менее сочинительствовал. Иногда зритель с чувством сожаления следит за тем, как неудачно складывается пьеса, и в то же время видит все время тихое и ровное мерцание правды, и за эту правду, столь ныне презираемую и гонимую, как-то грустно и нежно привязывается к автору.

Главных действующих лиц в пьесе два — к оба носят не совсем русские фамилии: Ридаль (героиня-работница) и Каржановский, доктор, душа общества, местное медицинское светило. Я уверен, что это сделано не спроста, В характерах Ридаль и Каржановского нет какой-то «круглости», такой обычной у чисто-русских людей: круглое лицо, круглые глаза, круглый жест. У Ридаль есть что-то острое, беспокойное, нервическое, резкое. И тонко-острое есть в манере и характере Каржановского, Ридаль защищает свои права на труд резко и прямо, убежденно и настойчиво. Нет этого «suaviter in modo»[[175]](#footnote-39), — позлащения пилюли, приспособления к окружающему, если не по существу, то хотя бы по форме. И какой-то инстинкт правды подсказал Найденову, что вот такая женщина должна называться не Иванова и Петрова, а почему-то Ридаль. И когда я вместе с этим думаю о всех прочих персонажах пьесы Найденова — таких вялых, таких, в сущности, безликих и мягкотелых, вроде литературного неудачника Захарчука или жены его Зинаиды, не выработавших в себе личности, бесцветных, неопределенных, бескровных и зря, собственно, болтающихся на сцене и говорящих какие-то немедленно испаряющиеся из памяти «круглые» слова, то мне видится в этом не только слабость автора, не только нехватка его творческой способности, а еще что-то, еще какая-то жестокая правда жизни, стоящая за писателем.

Я не говорю, что так нужно, что это и есть истинное достижение искусства. Я отмечаю факт, и притом факт, имеющийся в русской литературе и в русском искусстве — особенно же в театре — долгую жизнь. Бесстрашие правды — грубой, как у Решетникова, или безмерно будничной, как у Помяловского, или малокровной, как у Найденова — это бросается в глаза у наших писателей. То же и на сцене. Я знавал десятки, если не сотни актеров и актрис, поражавших меня на сцене своей правдою, но {147} огромное большинство из них не пользовалось заметным успехом именно потому, что правда им мешала увлекательно лгать и сочинять. Им казалось, что присочинить какой-нибудь штрих, даже не противоречащий действительности, а только не совпадающий с нею — это «клевета» на жизнь. Быть может, правдолюбие в такой крайней форме — следствие некоторого младенчества культуры. Действительно, по мере изощрения человечества, искусство все больше приближается к лжи, как, в конце концов, совершенно определенно называет искусство Уайльд. По той ли, по этой ли причине, но русское искусство, конечно, более правдиво, чем какое бы то ни было другое. В этом его главное отличие и, быть может, главное преимущество. Чем может похвастаться русский театр? Виртуозностью? Шиком? Вкусом? Едва ли. Его сила — в правде[[176]](#endnote-139).

## **{****148}** Леонид Андреев

### I

В Леониде Андрееве мне лично не нравится одна черта, присущая ему и навеянная «толстовщиной», не как миросозерцанием, а как формой писательского творчества и общения с читателем. Это — «профетизм», «пророчество». Во всей манере, в замыслах, в плане, разработке, как-то не чувствуется здорового процесса художественности. Этот «здоровый процесс» всегда грациозен, целен, всегда отличается легкостью, мягкостью. Писатель ищет форму для выражения своего «я», и если он даровит, интересен, наблюдателен, остер — он и выявляется во весь рост так же естественно, просто и необходимо, как всякий процесс физический или духовный.

Но вот — «профетизм». Это значит, что надо сказать «вещее слово», понимаете ли, надо, необходимо сказать. Не просто сказать, что на душе, и также просто, как на душе оно складывается, но как-то особенно, так чтобы хор там какой-нибудь, как в древнегреческой трагедии, проскандировал:

— Смотрите, вот Л. Андреев разомкнул уста и сейчас на небе будет знамение.

Это так же тягостно — позвольте удержать подвернувшееся слово — в жизни, где людей, изрекающих и шествующих, мы называем чванными и надутыми, как и в литературе. И как в жизни иногда неглупые люди становятся и неприятны и нисколько не умны, потому что все оглядываются и раскидывают умом: «а не окажусь ли я ниже своего достоинства, если скажу то, что пришло в голову?» — так точно и в литературе даровитые писатели бывают просто несносны, когда прежде, чем взять перо, долго его вертят между пальцев все с одной и той же мыслью: «а чем я удивлю читателей, критиков? а не окажусь ли я вдруг ниже своей репутации?» Так, между прочим, испортили в значительной мере и С. А. Найденова после «Детей Ванюшина». «Мы от вас ждем», сказали ему. И он уже чувствует, что он должен не говорить, а вещать, и не ходить, а шествовать.

Л. Андреев, пока говорил, а не вещал, был поэтичен, красив, углубляя чувства читателей порой до тонкого страдания. А потом стал «вещать». Увы, подобно бедняку-сапожнику из басни, которому в руки попало богатство, он уже больше не поет: все бережет репутацию писателя, и прежде, чем раскроет рот, долго стоит перед зеркалом и думает, не выйдет ли какая-нибудь вульгарная гримаса.

{149} В одной из своих пьес («Тот, кто получает пощечины») Андреев, по-видимому, для себя неожиданно, сам же изобразил истинного обличителя этого своего же собственного писательского свойства. Я говорю о центральной фигуре этой пьесы — директоре цирка, папа Брике. Для Брике другой персонаж этой пьесы Тот — самый неприятный из всех работающих в его цирке своей «литературностью». Тот это — «литература». Литература не в качестве рождающего искусства, а в качестве упражняемого ремесла… Папа Брике, вероятно, внушала страх именно литература, в которой нет жизни — ни жизни, породившей литературное произведение, ни жизни, порождаемой литературой, обнаруживаемой ею. Папа Брике, с точки зрения содержателя цирка, рассуждал, вероятно, так: бывают разные номера — одни упражняются на трапеции, другие на неоседланных лошадях; третьи — получают пощечины. А есть еще «номер» словесной эквилибристики, для цирка совершенно бесполезный, а для жизни вредный, потому что только туманит мозг, извращая природу вещей и моральные основы существования. Только литературой, совершенно оторванной от жизни, и мало того, ничего и в виду не имеющей, кроме литературного самоуслаждения — литературой, так сказать, безболезненной, той, о которой можно выразиться — concevoir sans pêcher — зачать не согрешивши — объясняется появление таких произведений; как «К звездам», «Савва», «Анатэма» и др. В них нет натуры, в них нет морали, и наконец, в них нет идеи, потому что есть множество «идей» в кавычках, взаимно одна другую уничтожающих. «К звездам» вымученная, чванная и надуто-пророческая вещь, в которой почти не чувствуешь теплых, мягких красок художника. Я смотрел эту пьесу в териокском казино, прозванном мною «театральным порто-франко»[[177]](#endnote-140). Цензура нашла пьесу революционной. Я ее нашел просто надуманной и совершенно не согретой ни воображением, ни чувством.

Как зритель, я себя чувствовал в положении страстного любителя ботаники, которого ввели в многообещающий гербарий: у, ботаника сердце прыгает от восторга, — вот он сейчас увидит, ощупает, понюхает, переберет самые редкостные цветы, самые дорогие препараты. «О моя Attalea limnasa!» — шепчет он, как безумный Симплиций у Золя[[178]](#endnote-141) в его «Contes à Ninon» влюбленный в цветок Ундину, царицу вод… И вдруг, представьте разочарование и смертную докуку ботаника, которого в гербарий действительно привели, которому показали все надписи по-латыни, по Линнею[[179]](#endnote-142) и не знаю как еще, все классификации, но ни растений, ни цветов, ни препаратов не оказалось. Только одна номенклатура, только одни этикетки.

И ходит наш ботаник от одного ящика, горшка, атласа к другому: все буквы да названия, а предметной-то сути ни малейшей.

Ведь, согласитесь, мало сказать: вот живут звездочеты, смотрят <…> {150} жизни, а самой жизнью, так, чтобы она глядела из их слов и действий. Ведь мало поставить пытливый фаустовский вопрос:

Habe nun ach, Philosohpie
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert mit heissem Bemühn
Da steh’ich nun, ich armer Thor…[[180]](#footnote-40)

— чтобы сказать: вот Фауст! Это только вывеска Фауста…

Революционная эпоха, а в особенности стремление пропеть гимн революции, само собой понятно, еще более подчеркнули свойственную Андрееву склонность к пророчеству, резонерству, сухой абстракции. Такие эпохи и такие настроения могут дать толчок только лирику, поэту непосредственного чувства. Но не думаю, чтобы Л. Андреев, притязал на лавры лирика.

И еще скажу про свое впечатление, когда смотрел «К звездам» Андреева. Вот Андреев хочет нам показать, что какая-де чудовищная антиномия, какая необыкновенная отчужденность существует на белом свете. Льется кровь, люди гибнут, трещат пулеметы, путешествует по земле со своим страшным оскалом «красный смех»[[181]](#endnote-143), выражаясь словечком Андреева, а астрономы смотрят в трубу и подсчитывают какие-то хвостики комет.

Это называется «ad astra»[[182]](#footnote-41). Ну, а Андреев, со своими холодными абстракциями, со своим «внебытовым», «вневременным», изложением, в то время, как русская — именно русская — земли стонет, — не астроном? Подыскивать символы, когда жизнь полна реального страдания — не значит смотреть в телескоп? Изображать ужас в бескровных и бесплотных людях, когда всем известны ужасы Иванов и Сидоров, не значит сидеть на высокой горе, в особо устроенной, на манер стеклянного колпака, обсерватории?

### II

Еще больше, чем «К звездам», страдает надуманностью пьеса «Савва». Более претенциозная, пьеса эта написана со всяким реалистическим старанием — привычки, манеры, даже наружность действующих лиц изображены весьма подробно и обстоятельно. И в то же время пьеса «тянется», как самый обыкновенный {151} рассказ. Она вся состоит из диалогов, которые ни мало не подвигают сути вперед и повторяют одну и ту же мысль автора. Она с успехом и с несомненным драматическим нарастанием могла бы быть вдвинута в рамки одного последнего действия, потому что, по-моему, только в одном последнем действии и есть действие, т. е. кризис души и столкновение страстей.

Содержание «Саввы» это — excusez du peu![[183]](#footnote-42) — история или «отрывок из жизни» современного Антихриста. Не только Савву называют Антихристом, «врагом рода человеческого», но и он сам склонен себя рассматривать под углом Апокалипсиса. «В огне и громе перейти хочу я мировую грань», — говорит он о себе. А далее — чтобы уже не было сомнения, прибавляет: «я только посланный, пославший же меня (пригибаясь, как под страшной тяжестью)… пославший же меня — бессмертен». Можно было бы умножить число выписок, чтобы доказать, что в «Савве» Леон. Андреев решительно сближает анархизм с антихристовым пришествием, давая ему, по крайней мере, такое же психологическое объяснение. Савва мечтает об уничтожении всего. «Голая земля — понимаешь? — объясняет он монаху Кондратию. — Голая земля и на ней голый человек, голый, как мать родила. Ни штанов на нем, ни орденов, ни карманов — ничего». «Огонь, дядя, — продолжает он далее, — учитель хороший. Ты слыхал о Рафаэле? После бога, мы примемся за них. Там их много: Тицианы[[184]](#endnote-144), Шекспиры, Пушкины, Толстые. Из всего этого мы сделаем хорошенький костерчик и польем его керосином. Потом, дядя, мы сожжем их города».

Все уничтожить, все оголить для того, чтобы потом все строить заново — идея анархическая, антихристова, идея «конца мира», о котором писал Вл. Соловьев. Идея эта колоссально громадна. Это идея «человеко-бога», которому «все дозволено», волновавшая гениальный ум Достоевского и Ницше. У Леонида Андреева Савва задумывает взорвать «адскою машиною» чудотворную икону в монастыре, как раз накануне праздника. Но я скажу не о громадности идеи, но о художественном воспроизведении ее. После экстатических речей Заратустры[[185]](#endnote-145), гениального бреда Ставрогина, Иванов Карамазовых и пр., речи Саввы просто тусклы и блеклы. Они ничего не дают, ни уму, ни воображению. Савва по очереди, чуть ли не всем, излагает свои анархические идеи. И сестре Липе, и подговариваемому монаху, и послушнику, и страннику, прозванному Царь Ирод. Если он и послан Антихристом, то нужно сознаться, что Антихрист сделал плохой выбор, остановившись на таком болтливом «легате», как Савва.

С художественной точки зрения, он потому не интересен, этот Савва, что с первого момента своего появления не представляет никакой загадочности. В своих бредовых идеях всеобщего {152} уничтожения и вселенского пожара, который должен огнем пожрать мир («ignis sanat», как поставлено эпиграфом), он ясен с первого слова. В нем нет конспирации, таинственности, мистики. Это неестественно ни с какой стороны: ни со стороны психологической, ибо «велика ноша мира сего», загадочны глубины «антихристовых» посланников; ни со стороны житейской, потому что фанатически настроенные люди, сектанты, маниаки, «демониакальные люди» (заимствую термин этот у критика Достоевского) тихо и скрытно прядут паутину своего дела. «Нет, сестра, жизнь коротка, — вырывается у Саввы, — и тратить ее на диспуты с баранами я не намерен». К сожалению, это совершенно верное, в устах «антихристова» посланника и апостола анархизма, суждение на деле решительно Саввой не применяется.

Савва мечтает об оголении земли. Это — красивый художественный образ. Но идея оголения захватила (говорю единственно о художественной стороне пьесы) и самого Савву. Он сам — гол. Гол — по отсутствию фантастики, искрящихся риз, искрометных откровений. Его речи плоски, в значительной своей части. Собираясь зажечь, мир, он не в силах зажечь сердца окружающих. Таким написал его Леон. Андреев. Он голый, бестелесный. Он не волнует и не тревожит, как должен был бы волновать и тревожить красный глаз Антихриста во тьме мира сего.

Прочие действующие лица «Саввы», за исключением, пожалуй. Липы, которая, не мудрствуя лукаво, дает впечатление жизненной теплоты, — сплошная сочиненность. Пьяный Тюха, который все видит «рожи» и боится «умереть от смеха», философствующий семинарист Сперанский, повторяющий à la Чебутыкин из «Трех сестер»: «может быть, я не существую», и странник, царь Ирод — все это отзывается холодом сочинительского резонерства. Они просто скучны. Но, по крайней мере, они не притязательны, как Савва, и от того не вызывают досадного чувства. Когда автор берет на себя такую тяжесть, как «антихристово посланничество», когда он пытается совладать с фигурою демонического, сатанинского отрицания, намеревающеюся спалить мир бога для того, чтобы на дымящихся головешках воздвигнуть здание рационализма — ведь тут нужно с собою что-нибудь взять про запас, какое-нибудь сокровище огня и идей, способных превратить мир в космическую пыль. Леон. Андреев выезжает, как Мальбруг, победоносно, и можно сказать, «под ним был конь игрень». Но дочитывая пьесу до конца, видишь выбитого из седла всадника и худую комическую фигуру Россинантэ.

Савва — это мещанский Манферд[[186]](#endnote-146), вульгарнейший из чертиков, самоучка — демон. И мысли его — самые вульгарные, самые мещанские мысли… И не то беда, что он таков, а то беда, что <…> по мнению автора высший предел <…>.

### **{****153}** III

Андреев, при всем прочем, вообще отличается сухостью воображения и жесткостью красок. Ему удалась «Жизнь человека». Удалась потому, что самая форма этого произведения — схематический лубок, геометрическое изображение формы человеческой жизни — подходит к свойствам его писательского дарования. Л. Андреев в своих произведениях начертателен. Начертательна и «Жизнь человека».

В основание жизнеописания взято лубочное изображение. Вы, конечно, видели эти «народные картины», где вокруг небольшого текста, занимающего середину листа, расположены иллюстрации главнейших моментов жизни человека: рождение, детство, юношество, возмужалость, смерть. Вот «предел, его же не прейдеши». Основная идея, основная мысль «представления» Андреева в том и заключается, что жизнь Человека, т. е. не видовая, а родовая его жизнь, присущая всякому представителю биологического, и само собой разумеется социологического рода — примитивно проста и заключена в указанные самим процессом жизни рамки. Прежде всего тьма, из которой появляется человек, затем тьма, в которую он погружается. В промежутке — типично простые, схематические стадии, которые разнятся между собой во второстепенном, но никак не в существе.

Пессимизм не только в том, что суета сует и всяческая суета, но и в том, что над жизнью Человека, которую каждый из нас считает произведением своей воли, своих трудов и усилий, ибо «всякий кузнец своего счастья», высится, подобно огромной магнитной горе, притягивающей мелкие, железные опилки, Необходимость — рок, неизбежность, закон причинности. Мы подходим к тому философски-психологическому узловому скрещению, где сходится фатализм с пессимизмом. Нет воли у человека. Прежде всего потому, что воля бессильна побороть рождение, как бессильна побороть смерть — две крайние нерушимые стенки, заключающие клетку человеческого бытия. «Самое лучшее совсем, не родиться», говорится в древнегреческой трагедии. Но мы не можем не родиться. Это не от нас. И не можем не умереть: это тоже не от нас. Остается стало быть миг бесконечности, заключающийся между двумя полюсами вечности. Но и этот миг имеет свою железную, математически данную схему движения. И тут все кажущееся разнообразие сводится к основным, примитивным линиям скелета человеческого бытия.

«Жизнь Человека» или скелет жизни человека. «Человек это звучит гордо» — говорится у Горького. «Человек = — это звучит жалко!» читаем у Л. Андреева. Нет никаких оснований для гордости, потому что ничтожно дело рук человеческих, по сравнению с неизбежностью, определяющею его жизнь. Мы восхищаемся красотою красивого тела и возмущаемся безобразным. {154} Но для анатома один и тот же скелет есть основание красоты и безобразия. Вот превосходная линия бедра. Но анатом говорит: «это musculus gracialis».

Эти примитивные воззрения древнего пессимизма бесспорны, как математическая аксиома. Но жить, мыслить, чувствовать, имея в душе это представление о ничтожестве — невозможно.

Все разлагается на сухие, бескровные, примитивно прямые линии: и жизнь человека, и смерть, и движение ограниченного пространства костяка, облеченного плотью, и искание в бесконечном, натыкающееся на Непонятное, которое, если совлечь с него блестящие ризы самообмана, есть не более, как «Некто в сером».

Таков смысл пьесы Л. Андреева. Местами веет знакомым холодом безучастия и окаменелости, которые так свойственны Андрееву, — но за всем тем, в этой пьесе много художественной гармонии, много красивого, верного, много трагически-типичного, и наконец, иногда прорывается и волна настоящего чувства, как в проклятии человека и в молитве его, когда умирает мальчик.

### IV

В «Анатэме» есть какая-то, позволю себе выразиться, хотя и «сухая», нет страстность, какая-то воспаленность религиозного мировоззрения. Когда я прочитал «Анатэму», мне сам Л. Андреев представился блуждающим, усталым путником в необозримой пустыне, среди раскаленных зыбучих песков, под палящими лучами солнца. Зной, пустыня, огромная неподвижность солнца, запекшаяся грудь земли — все это краски, формы, колорит религиозной мысли.

Религиозность и схематизм заключают в себе некоторое внутреннее соотношение. Уже в «Жизни Человека» вполне определился начертательный склад — позволю себе так выразиться художественной фантазии Л. Андреева, а следовательно, и ее религиозное устремление. Сущность всякого религиозного искания — беспредельность. И отсюда эти вечные картины, представляющиеся религиозному зрению: небо — пустыня воздуха, море — пустыня воды, песок — пустыня земли. Язычество (выражусь так, за неимением лучшего термина) воспринимает мир, жизнь в чувственных формах и проявлениях, религиозность — смотрит поверх чувственного мира, через голову ее. Чувственное отношение к миру неизбежно связано с художественным реализмом, совершенно так же, как религиозное отношение — с художественным романтизмом и символизмом. Сухость хрустящего под ногами мелкого песка, сухость жары, не умеренной влагой, сухость камня, не расцвеченного растительностью, горячая сухость очей, не ведающих юмора… Жить жизнью дня, или жить жизнью вечности. И потому — пустыня, зной, пыльная дорога, {155} по которой никто не идет, и группа лавчонок, стоящих одиноко, как засохшее деревцо среди выжженной пустыни, около которых «нет покупателей». Мне, кстати сказать, очень понравились эти лавчонки, не знающие покупателей. Это — как пустыня — тоже одна из черточек художественного зрения Андреева. Земля, не приносящая плодов, жара, не знающая влаги, человек, не ведающий улыбки, море, на котором нет судов, небо лишенное облаков, — вся жизнь, как голый скелет, освобожденный от всяких, чувственно радующих нас, заманчивых покровов, — следовательно, и лавчонки, у которых нет покупателей.

Давид Лейзер — не даром еврей. На фоне пустыни, среди песков, вдали от зеленых деревьев, пения птиц, прохлады ветерка, — я вижу именно фигуру старого еврея, лишенного радости, тоскующего по Сиону, с сухими, беспокойными глазами, с какою-то вековою грустью и тихою печалью во всех движениях. Именно среди «пустыни» блуждал Израиль, терзаемый борьбою культов, то получая манну с неба, то воздвигая золотого тельца. Пустыни Аравии, Сирии и Палестины, безлюдные и пыльные, раскаленным камнем жгли подошвы религиозных искателей. Здесь, в пустыне, не отвлекаемый ни телесною красотою, ни негою купающихся нимф, ни прохладою смоковниц, ни очаровательным сплетением узоров и красок природы, блуждал старый еврей и беседовал с богом. Точно: «пустыня внемлет богу, и звезда с звездою говорит…» Еврей — это скелет богоискательства. Вы заметьте: еврейскому богоискателю незачем совершенно бороться с искушениями, ибо искушение есть не что иное, как сильно развитый чувственный аппетит, которому религиозное устремление полагает предел и с которым борется. Но у истинного еврея и соблазнов-то нет и аппетита к чувственным радостям жизни нет.

Я писал по поводу «Шейлока», что истинная трагедия Шейлока это — его отношение к венецианскому карнавалу. Дело не в том, что один голос твердит: «иди на карнавал!», а другой говорит; «нет, не ходи!» — но в том, что Шейлок просто немыслим на карнавале. Так и Давид Лейзер совершенно невозможен среди радостей жизни. Пустыня, раскаленный жар солнца, и среди песка, под бездонным, побелевшим от жары небом, старый, костлявый еврей, ищущий бога — точно, это все очень дополняет друг друга, и все вместе очень характерно для Андреева, с его сухими, жгучими красками, которым не хватает тела.

«Добро» бесполезно, ибо оно рационально, умопостигаемо, находится в пределах «чисел и мер», о чем беспрестанно твердит Анатэма. Людям нужно не добро, а чудо. Лейзера побивают камнями не за то, что он недостаточно добр — в доброте достиг он предела, а за то, что не сотворил чуда. Ибо чуда жаждут люди, ибо только чудо в состоянии отвлечь их мысль от холодной непроницаемости Безмолвия, «охраняющего входы». Суть в {156} том, что там за входами? Конечно, существует банальная идейка, будто «добро» являет собою положительное, безусловное начало. «Ложь!» — возглашает Анатэма, и доказывает это[[187]](#endnote-147).

Добро, в конце концов, есть также явление материального, чувственного мира. Но мы уже знаем, что ничто телесное, хотя бы то была мораль, облеченная в телесные формы, не имеет цены в глазах богоискателя из пустыни. Голое, бестелесное, умозрительное, устремленное, к первозданным элементам, — скелет жизни, а не жизнь — вот область, к которой вечно возвращается и в которой блуждает Л. Андреев. В нем есть нечто схоластическое, нечто от Талмуда[[188]](#endnote-148). Он тяготеет к иудаизму, к псалмам, к библейской напевности. Его больше всего прельщает «алгебра души», выкладка над отвлеченными, синтезированными выражениями. Ему ближе Иеремия[[189]](#endnote-149), нежели Соломон[[190]](#endnote-150) — единственный во Израиле Соломон, воспевавший красу ливанских кедров и прелесть, «что два белые козленка» — женской груди. Глядя на небо, он думает не о цвете «розожелтых облаков», а о том, чем бы туда «метнуть», по выражению Анатэмы…

«Иди туда, куда идешь, делай то, что делаешь» — говорит «Некто, охраняющий входы» Анатэме. Собственно говоря, это не ответ, и вразумительности здесь столько же, как если бы «Некто, охраняющий входы», и вовсе молчал. Подлинно, это «язык безмолвия», или если угодно, наоборот: «безмолвие языка». Но в то же время это единственное, что можно узнать, когда подходишь к «вратам вечности». Вывод тот же, что и посылка; выход равняется входу. На той высоте «непроницаемой тайны», куда нас кружным путем ведет Л. Андреев, подобно тому, как Анатэма ведет в последней картине Лейзера, ни ответа, ни осияния быть не может. Мы, с этой художественной алгеброй, вступаем в разряд тех бесконечно больших величин, где возможны только тавтология и изречения оракула. С точки зрения положительных результатов, не к чему было вести нас на высокую гору, чтобы услыхать «иди, куда идешь и делай, что делаешь»; это бесполезно в утилитарном смысле. Но как бывают схимники в жизни, так бывают они и в искусстве. Л. Андреев в «Анатэме» изнуряет плоть свою. Для чего — не знаю.

### V

Я признаю символизм, но только такой символизм или, если угодно, даже мистицизм, когда мистические и символические образы вырастают из жизни, из нашего расстроенного, разгоряченного воображения. Скажем, вот как в темноте, в дороге нам рисуются разные фантастические тени — пни кажутся великанами, ветви — сетью, край неба — опрокинутым озером и пр. Прекрасно, поэтично и близко нам именно сплетение реальных и трансцендентных <…>.

{157} Такова, например, в «Анфисе» молчащая старая бабушка, вяжущая чулок, — длинный, бездонный, как сама вечность. Красота этого образа и замысла не только в том, что бабушка — символ, но главным образом в том, что этот символ сплетен с жизнью, с ее реальностями, с ее обыденным ходом.

Удивлять, или как говорится, «аффрапировать» любителей «заумной литературы»[[191]](#endnote-151), изготовлять литературно-философские ребусы — задача уж не столь трудная. Много труднее написать что-нибудь, что оставило бы след в жизни и искусстве. И там, где Андреев отрешается от присущего ему стремления ставить, — конечно не разрешать, — мировые вопросы, там он до известной степени преодолевает эти трудности. Укажу хотя бы на его пьесу «Дни нашей жизни». Здесь перед нами молодой Андреев, сбросивший оболочку «новых форм» и не доискивающийся «новых слов». Он поет жизнь студенчества, рисует нам жанровые картины московских нравов и рассказывает обыкновенную житейскую драму — любовь студента из «Фальц-фейновских номеров» к девушке из тех же номеров, которую мать продает не только оптом, но и в розницу. Драма в том, что девушка, несмотря на сильную любовь к студенту, все-таки спускается почти до уровня проститутки; драма в том, что студент, который понимает, какой это ужас, однако, любит и страдает. Драма, вообще в том, что нравственная человеческая «потенция», возможность героев пьесы гораздо выше и лучше, и чище, и красивее того, во что обращают их «дни нашей жизни». Настоящая, жизненная, реальная драма. Ее жизненностью объясняется, почему это, кажется, единственная пьеса Андреева, удержавшаяся в репертуаре до сих пор. Успех этой пьесы или просто вполне естественное желание отдохнуть от «алгебры» и дать выход присущему Андрееву, как и всякому человеку, ощущению подлинной реальной жизни, породили у него желание написать «продолжение» «Дней нашей жизни». Я говорю о пьесе «Gaudeamus». Это была ошибка. Вообще, не следует писать каких бы то ни было «продолжений».

Известной теме или идее, или, скажем, хотя бы настроению, художник — предположительно — должен отдать всего себя. Он должен всего себя исчерпать, всего себя использовать. Нельзя же отпускать, как в аптеке, страсть, душу, мысль, через час по столовой ложке. Нельзя дать больше того, что имеешь, но обязательно дать все, что имеешь — только тогда произведение охвачено одной общей, если можно выразиться, органической атмосферой. В «Днях нашей жизни» то и хорошо, что студенческие воспоминания автора вылились, как они сохранились в душе. И все, что он мог сказать, он сказал. И все, что он знал милого, ласкового, душевного о студенческих днях, он сказал. А как же иначе? Утаил что ли? Про черный день? В ломбард снес?

Отсюда ясно, что пьеса «Gaudeamus» должна была быть, не могла не быть слабее «Дней нашей жизни». В конце концов, лучше {158} грубоватой русской пословицы не скажешь: тех же щей да пожиже влей… Вышло так: старый грех, какой был в «Днях нашей жизни» (я не касаюсь интриги, а бытовой стороны) усугубился, а новое недостаточно продумано и едва ли натурально. Я имею под последним в виду старого студента. В сущности, нет ничего ненатурального в том, что старого студента тянет к молодежи.

Возраст — не метрическое свидетельство, даже не седая голова. Возраст — это закон деформации, трансформации материи и духа, итог «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Трагедия Фауста в том и состоит, что мало иметь «кудри черные до плеч» и даже всегда «восторженную речь». Мало даже обладать потенциею юности. Необходимо еще вычеркнуть из памяти прожитое и из костей весь тот пар, который их грел, хотя и не сломал.

Не то беда, что старый студент у Андреева тянется к юности, а то беда, что на нем седой парик, а под седым париком нет возраста. Он не имеет поэтому лица, он неопределенен, неосязаем. Если сказать «юноша не юноша — старик не старик», это значит сказать ни то, ни се. И потому именно, что он ни то ни се, он в высшей степени неинтересен, прозрачен, как воздух, безвкусен, неощутим и entre nous, il me semble qu’il n’existe pas[[192]](#footnote-43), как выразился старый французский критик еще во времена Пирона[[193]](#endnote-152).

Мне припоминается в третьем действии куплет студентов:

Ехал принц Оранский
Через речку По…
Бабе астраханской
Он сказал бонмо…

А старый студент говорит: «Здорово, ребята! Так, так! Но почему же бонмо?» Старый студент слишком поздно спохватывается. Почему, в самом деле, бонмо? Кто может сказать это? Какая логика событий влечет бурный поток? Почему поет птица? Отчего так дивно пахнет свежий хлеб? Отчего сны бодрят, как холодное купанье? Почему так прекрасны звезды, и кто-то невидимый перебирает в душе струны золотой арфы? Кто скажет, почему и отчего, кто ответит? Есть состояние души и тела, когда все это так понятно, когда цветет мать земля и сладко стонет. Это — юность. В безумии юности есть нечто методическое и неизбежное… Но старая юность — это «головная выдумка»…

### VI

Молодой романтикой овеяна также пьеса «Милые призраки», являющаяся реминисценцией молодых настроений «старого студента» {159} самого Л. Андреева. Пьесу эту я слушал в чтении автора — кстати, превосходном — еще задолго до появления ее на сцене. К сожалению, я должен был уехать, не дождавшись четвертого акта. Я говорю «к сожалению», но должен был бы сказать «к радости своей», потому что я очень долго находился под обаянием третьего акта «Милых призраков», четвертый же акт это обаяние разрушает, и это сказалось в полной мере на представлении пьесы в Александринском театре. Трудно выразить разочарование, в которое меня повергнул IV акт. Он не нужен и совершенно расстраивает архитектонику пьесы.

Одна знакомая дама, полуфранцуженка, сказала мне в антракте: «c’est très russe»[[194]](#footnote-44). Я ответил в несколько ироническом тоне афоризмом Вольтера: «Ce que n’est pas clair n’est pas francais»[[195]](#footnote-45), так что ли? «Именно — подтвердила она — я не понимаю, зачем эти психологические выверты и неясности, а главное, почему всегда у нас (у вас) идеализируют падших женщин и пьяниц?»

Действительно, ведь это наша русская способность. Дюма[[196]](#endnote-153) идеализировал не панельную девицу, а кокотку высокого полета, не такую, какую выбирают, а такую, которая сама выбирает — и сколько пришлось ему отчитываться за свою Маргариту Готье! И точно, если у слесаря скрюченные от работы руки, у сапожника мозоли на большом пальце, а у старого писателя, который писал, а не диктовал, непременно правое плечо выше левого, и все это следы профессий, то как же можно думать, что профессия «служительницы Венеры», да еще в самой грубой, зоологической, панельной форме, не оставляет налета на человеке? Что можно этак-то — «Мадонны лик, взгляд херувима», а между тем пошла вечерком «марьяжить» и «господин, дозвольте папироску!» и т. п. Или пьяница? Ну, великолепна душа пьяницы, которому открывается высшая правда, в то самое время, как наполняют его «фиал». Однако, ведь он икает от переполнения чрева, пьяница-то, и ведь за десять шагов от него несет полугаром, и «бесконечность», которая перед ним открывается, правда-то эта самая и т. д., ведь они разрушают логику сознательного существа, дисциплину, настойчивость, характер…

У Л. Андреева все это подернуто чарами романтизма, как и подобает — «милым призракам». Не действительность — да черт с ней, что мне об ней думать! — а сказка, пленительная и нежная струится из этой пьесы Л. Андреева. И если бы последний акт был выдержан в духе той же романтической сказки о людях, которые были, и которых уже нет, о чувствах, представляющих сладкий обман, о торжественном миге счастья, умиляющего душу, как в рождественских рассказах Диккенса — о, как это было бы хорошо!

{160} Я не знаю, как дошел Л. Андреев до замысла своей пьесы. Но думается, что в один прекрасный день он читал «Дневник» Достоевского и остановился на известном месте (1877 г. январь, глава II) этого «Дневника», где Достоевский описывает свое свидание с Некрасовым и Белинским, вспоминает, как Белинский говорил «пламенно с горящими глазами», «вскрикивая», и как он — Достоевский, молодой, «начинающий», вышел от Белинского «в упоении». Несомненно, что пьеса Андреева пошла именно отсюда, и что центральная часть пьесы — 3‑й акт — когда к юноше, Таежникову, в его угол, являются ночью двое знаменитых писателей, один — в бобрах (издатель), и другой — в шинели (сотрудник), задумана и выполнена под влиянием этого места дневника. Затем уже явилась, надо полагать, мысль о том, чтобы вывести не только юношу, похожего на Достоевского, но и по какой-то внутренней ассоциации, героев Достоевского, вообще, всю атмосферу, так сказать, Достоевского. И это уже послужило не на пользу пьесы. Во-первых, потому что вышло, как говорила полуфранцузская дама, trés russe, à la Достоевский, а во-вторых, потому что, в сущности, раздвоилось внимание и строение самой пьесы «Милые призраки», ну, этот самый флер романтизма — ведь его, в сущности, никак нельзя накинуть ни на Достоевского, ни на Раскольникова, ни на Соню Мармеладову. Согласимся, что это гениально, что Достоевский, как он рисуется и в чертах жизни своей и в своих произведениях, отмечен перстом необычайности. И все-таки и он, и его герои слишком патологичны, слишком лишены внутренней и внешней гармонии, слишком асимметричны и души и лица их, и потому их нельзя назвать романтичными. В романтизме совершенно чистого вида, в «милых призраках», есть всегда известная доза мягкого, открытого, свободного гуманизма без злобы, тем паче, лицемерия, и доброта струится прямо из благостных очей. У чистого романтизма даже черт добродушен. Мне попалась как-то старая книга, увлекавшая еще наших прабабушек — «Записки дьявола» Сулье[[197]](#endnote-154). Ну, какой милый, приятный, можно сказать, сантиментальный черт! В романтизме есть главное — уравновешенность добра и зла, как раз то, чего нет у Достоевского, чего нет в современном сатанизме, что отсутствует в сложных сплетениях и взаимных противоречиях новейшего фасона. И точно. Таежников слишком самолюбив, слишком горд, слишком высокомерен и унижение его паче гордости. Живет у пьяненького чиновника и полусумасшедшей его жены, водит дружбу с Таней, гуляющей по вечерам по панели, а безмерно гордится и всячески заносится. Ведь одно из двух: любишь ты этих людей, так и люби просто, sans facon[[198]](#footnote-46), как любят пьяненький капитан Прелестнов и певчий Монастырский, а не любишь, так держись в сторонке. И по отношению к Раисе он такой же: и любит, и не любит, и гонит, и как {161} будто зовет, и унижается паче гордости, и гордится, паче унижения. Ну, да все это очень à la Достоевский, trés russe, и я не говорю, что Л. Андреев написал неправду или погрешил против художественности — я лишь про то, что эти психопатологические компликации отнимают очень много прелести у чудесного романтического задания пьесы: бедный, но гордый молодой человек, очень талантливый и страстный, живет черт знает где и как, пишет, не разгибая спины, водит неведомо какую компанию, и вдруг в одну прекрасную ночь появляются, как dei ex machina[[199]](#endnote-155), великие энтузиасты русской литературы и пригревают в лучах своей любви молодое дарование. Тогда хочется верить в добро, тогда и верится и плачется…

### VII

Когда я смотрю пьесы Андреева и читаю его, то всегда испытываю одно: «земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет». В произведениях Андреева, вообще, наблюдается одно и тоже: необычайной яркости сцена или действие, и затем все остальное случайное, беспорядочное, я бы сказал «беллетристическое», обратное этой единственной сцене или единственному акту, проникнутому драматизмом. Таким образом, чувствуя высшую точку драмы, следовательно, обладая драматическим чувством, Андреев не справляется с задачею подхода, развития и нарастания. Для человека театра это явление знакомое: мы знаем очень много актеров единой сцены, при всем своем даровании не дающих строгого рисунка и вырастающих всегда внезапно.

Возможно одно из двух предположений: автор находится, чисто импрессионистски, под влиянием своей сцены, и о другом думает мало, или же автор опасается за недостаточность своей сцены и потому старается придать ей важность и значительность многочисленными экскурсами в сопредельные области.

Пьесы Л. Андреева, как, впрочем, и другие произведения (в пьесах же это особенно заметно) представляют, вообще, образец крайне неуравновешенного темперамента. Темперамент буйствует, а ум крючкотворствует — прошу извинить за резкое слово. Темперамент упивается буйством своим, ум — хитростью сплетений. Все вместе представляется как будто автору делом очень простым и легким, хотя оно далеко не так в действительности. Крайне редко достигается высшая гармония, соразмерность частей, законченность художественного плана. Менее всего может огорчить «суд толпы», такой снисходительный ко всякой обыденщине и столь строгий ко всему дерзкому и смелому. Но дерзость мысли и чувства требует особенно упорной работы, так, чтобы было ясно, что это не только яростный и бичующий выкрик, брошенный толпе, но до конца додуманная и прочувствованная идея. Не огорошить вспышкою магния публику надобно, {162} а пронять ее так, чтобы ей выхода не было, чтобы, захваченная авторскою волею, она бы покорно шла на поводу, и чтобы железная неустающая рука вела ее. Надерзить — не значит быть дерзким.

«Тебя погубили книги, Консуэлла», говорит ей на прощание папа Брике. («Тот, кто получает пощечины») И точно, смерть Консуэллы, ничем не оправдываемая, кроме риторики, — результат книжного отношения к искусству, книжной отравы, которую, как мне кажется, усиленно пил Л. Андреев. В своем творчестве, думается мне, он отправлялся не от наблюдения жизни, не от «сердца горестных замет», даже не от какой-то волнующей его и мучающей идеи, а от прочитанного, от поразившего его воображение мира поэтов, которых он любит. Он жил в стране воображаемого и не живого. Оттого его манипуляции с героями напоминают немножко алгебру, ибо самый материал, которым он оперирует, словно взят на прокат, из библиотеки.

В сущности, большому таланту Андреева, кроме небрежности в работе, не хватает еще самого главного — миросозерцания. Если бы мне задали задачу определить миросозерцание Андреева — я, признаться, стал бы в тупик. Я бы мог указать десятки смелых и талантливых попыток переоценки ценностей, но затруднился бы сказать, каков тот Заратустра, который все переоценивает. Все произведения Л. Андреева «переоценивают» привычные ценности, но во имя чего? Что общего между анархистом Саввой, например и Сторицыным?[[200]](#endnote-156) Савва разрушает мир, так же, как Сторицын укрепляет. Но, несомненно, что в этих двух противоположных плоскостях, оба проявляют усердие и дерзость. Выходит, что и так можно, и этак дозволительно; что «глубина» есть в чистоте и в разврате, в анархизме, и в морали. Разумеется, это правильно: всякая мысль и всякое явление могут быть глубоки и искренни. Но в каком направлении тревожно ищет душа, и в свете каких идеалов переоценивает существующее?

## **{****163}** Право смеха(Козьма Прутков)

Имеет ли смех право на существование? Даже враги смеха определяют смех, как «стихию жизни». Стихийное явление не может быть «неразумным» (vernünftig, по Гегелю). Смех — стихия человеческого оптимизма, разрешающая мучительные трагедии, загадки и контрасты бытия к конечной его радости. Человек добреет ли от смеха — я не знаю. Но что он «добр», когда смеется, т. е., что в данную минуту он не думает ни о зле, ни об юдоли плача и воздыхания — это ясно для каждого. Поэтому я и называю смех стихией оптимизма, абсолютно необходимого для человеческого существования. Две потребности, две стихии одинаково влекут человека и одинаково им владеют: трагическое страдание — с одной стороны, и смех, возвращающий к действительности и дающий ощущение радости — с другой. Я хочу этим сказать, что стихии эти совершенно равноценны, и что две меры, прилагаемые обычно к двум стихиям человеческого духа, — крайне несправедливы. Источник двух мер, которые для краткости постараемся резюмировать так: «почтенно и достойно — плакать, непочтенно, недостойно — смеяться» — заключается в византийском предании, в аскетическом взгляде. Логически развитый взгляд этот приводит, в конце концов, к гонению на театр, на скоморохов и гусляров, потешных всякого рода людей и т. п. В основе, гонители смеха и гонители, вообще, всяких игр и развлечений — равны друг другу. Это в одно и то же время отрицание права на смех, как на радость жизни, и утверждение слез, как благочестия. Если даже вся жизнь, по пушкинскому выражению, в том, «чтоб мыслить и страдать», то и тогда «мыслить» — значит, непременно и смеяться над комическими контрастами мира, над тем, как великое впадает в смешное, будучи от него на расстоянии одного лишь шага.

Две мерки эстетики и два философско-обывательских критерия господствуют в отношении двух стихий духа. Подобно тому, как публичная и в особенности политическая мораль склоняется к зулусскому «хорошо, если я украду барана, — дурно, если у меня украдут барана», — так философско-эстетическая обывательщина провозглашает: «сколь почтенен этот человек, ибо он плачет!» и «сколь непочтенен этот человек, ибо он смеется!» Это предпосылка, общая «презумпция». По римскому праву всякий предполагается честным, доколе не докажут противного. Так, всякий плачущий и воздыхающий, всякий скучно умствующий и морализирующий, всякий, влагающий персты в раны, предполагается {164} идеалистом, честным, умным, важным, добродетельным, высоко-полезным, доколе не докажут противного. Это одна мерка. Но когда человек смеется и заставляет смеяться других, то он прежде всего предполагается пошляком, циником и развратителем, доколе не докажет противного. Смеясь, он тем самым находится уже «в сильном подозрении». Такова — другая мерка.

Но почему спрашивается, сама по себе, стихия слез, нытья, трагического страдания выше стихии смеха, иронии, оживляющей радости? Что в ней, в этой первой стихии, есть такого, что, независимо от содержания, глубины, красоты, ума, а часто, и искренности, располагает в ее пользу, и одновременно, что порочного ab initio[[201]](#footnote-47) имеется во второй стихии, которая от рождения своего, а нередко и до самой смерти, остается в сильном подозрении? Я понимаю существование таких двух мерок у религиозно настроенного человека, — у духовного писателя, например, или проповедника. Если наша жизнь на земле есть лишь приготовление к будущей жизни, «там», то естественно, что смеясь и в чувстве смеха почерпая радостный оптимизм земного существования, — к будущей жизни толком не приготовишься. Я хочу этим сказать, что существование двух эстетических и этических конструкций для слез и воздыханий, во-первых, и для смеха и радости, во-вторых, уместно только для религиозного мистика.

Я думаю, видите ли, что пошлость кругла, как земной шар, и распространяется равномерно на все сферы человеческого духа. Человек, который все время плачет и умиляется, может быть Иудушкой. Человек, который над всем смеется может быть Вольтером. Пошлость умилительная так же отвратительна и противна, как пошлость смехотворческая и фыркающая. Но византийское предание гласит: «у пошлости умилительной — благие намерения». Стало быть, мы опять возвращаемся к начальному пункту о существовании какой-то основной «предпосылки» добра, заключающегося безотносительно в красоте и художественности, в слезах, и зла, которое свойственно смеху. Из этого заколдованного круга, однако пора выйти. Пессимизм дает тонкую, одухотворенную красоту мысли, оптимизм дает ей сверкание, живые краски, радость. И одно переходит в другое; одно питается другим. В смене настроений, в чередовании моментов приятия и неприятия мира, в взаимодействии труда и отдыха, сна и бодрствования, идеалистических проникновений и ощущений действительности, в том, что «смеется этот — плачь другой», и состоит жизнь, ибо «так на свете все ведется».

Мне кажется, не угнетать смех, а восстановить права его — вот к чему должно стремиться. Смех — есть признак себя сознающей жизни. Я не думаю, чтобы Индия или древний Египет — эти две великие культуры, усыхавшие на жарком солнце в полудремоте {165} религиозного оцепенения — умели смеяться. Там смех нарушал покой тропического бога Нирваны. В общественной жизни бывают полосы такой Нирваны, овеянной великой грустью. И в эти эпохи смех есть голос неумирающей жизни, то бодрое, радостное «ау», по отклику которого судишь о том, что жизнь не сдается, что она жаждет освобождения, не собираясь тлеть, как пожелтевшая кость в песках пустыни. В смеющейся жизни нет смирения и готовности к вечной жертве. Она хочет завтрашнего дня, потому что находит бодрость в настоящем. Есть смех — значит, не пахнет кладбищем. Есть смех — значит, рождается свободный человек.

«Непонятная, безотчетная грусть охватила его» — пишут про «благородных героев». Заметьте: и не понятно, и безотчетно, но раз «грустно» — значит «благородно». Для блага живого общества, однако, важно, чтобы безотчетно грустящие не имели таких явных преимуществ пред «безотчетно смеющимися». Это избавит жизнь от многих бессильных слез, от слащавого сентиментализма и от добродетельного нытья, от которых никому ни тепло, ни холодно…

Rideamus!..[[202]](#footnote-48)

### \* \* \*

Своеобразную попытку декларировать это бесспорное право смеха сделали в 1913 году театр «Кривое Зеркало»[[203]](#endnote-157) и литературно-театральный «погребок» — «Бродячая собака»[[204]](#endnote-158), решившие отпраздновать пятидесятилетие со дня кончины Козьмы Пруткова. В фантастической биографии Козьмы Пруткова сказано, что он умер 13 января 1863 г., от удара. Как известно, Козьма Прутков «состоял» из Алексея Толстого и братьев Жемчужниковых, но за невозможностью чествовать всех этих лиц в отдельности, в качестве элементов Пруткова, — пожалуй, действительно можно было почтить единственно лишь память Пруткова.

Но понят, оценен ли Прутков? В книге С. А. Венгерова о послегоголевском периоде русской литературы, я, например, ничего не нашел о Козьме Пруткове. Историк русской литературы, и притом столь объективный и серьезный, не счел нужным даже его упомянуть. Впрочем, этому не следует удивляться. Козьма Прутков — это «декадентствующий» (в лучшем смысле слова) сатирик. На беду свою, он выступил, когда Некрасов смело выставлял тезис: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Эта часть — гражданская — разумеется, также имелась у Козьмы Пруткова, но она не поглощала остального. В основании прутковской сатиры лежало, вообще, отрицание, вообще, пресыщение. Нечто вольтеровское чувствуется в насмешке и улыбке Пруткова. Да, конечно, «бди», «козыряй» и т. д., но с другой стороны, и за разрушением мира бдения и козыряния, острый ум не {166} видит «парадиза». Так и у Вольтера, разрушающего иронией и сатирой мир сущих отношений и авторитетов. Но если у Руссо вы чувствуете горячую веру в то, что за разрушением сущего, наступит золотой век, то, читая Вольтера, вы никогда, ни на одну минуту, не испытываете радостного волнения, в ожидании наступления новой жизни. И новая жизнь будет похожа на прежнюю. Будут у нее свои «пригорки и ручейки», по мечтательному выражению Хлестакова, но будут и свои кочки, ухабы, своя собственная грязь, своя, если так можно выразиться, вонь неизбывной человеческой пошлости. Истинная сущность вольтеровского ума есть не только бичевание пошлости в настоящем, но и проведение ее в будущем.

Таков был и тот ум, который известен под именем Козьмы Пруткова. Он смеется над всем. Над Бенедиктовым[[205]](#endnote-159), над тем, что «кудри девы чародейки, кудри — блеск и аромат» («Шея»), и над Гейне, который в своей иронии и своем скептицизме, есть прямой антипод Бенедиктова. Но и Гейне представлен у Пруткова огородником, который «в раздумье копает в носу». Прутков уже чувствует, уже провидит дешевое издание Гейне, дурацкий скептицизм, пошлую погудку под Гейне, когда всякий asinus[[206]](#footnote-49), умеющий противополагать великое смешному, трогательное житейскому, станет маленьким Гейне.

В частности, в пьесах Козьмы Пруткова подвергнут осмеянию, если так можно выразиться, весь современный ему театральный «orbis terrarum»[[207]](#footnote-50). Увлечение водевилями нашло пародическое выражение в «Фантазии» и «Черепослове». Вошел в моду — едва вошел в моду французский Фелье, Мюссе и частью Дюма со своими «пословицами» (proverbe), которые ставили в салонах второй Империи, и Козьма Прутков пишет «Блонды». Носятся в воздухе какие-то предварения романтического и символического духа, имеющие исходным пунктом гетевского «Фауста» — и пред нами «Сродство мировых сил».

Наконец, на смену «Велизариям», «Уголино» и Каратыгиным[[208]](#endnote-160), появляется бытовой, реалистический репертуар. Он еле обозначается. Едва провозглашены начала театрального реализма. Почти пятьдесят лет отделяют настоящее от театрального натурализма, когда пьесы станут собранием незначащих разговоров о том, о сем, вокруг самовара — и вот пред нами «естественно-разговорное представление» без конца и начала — «Опрометчивый турка или приятно ли быть внуком», в котором канитель самоварных разговоров доведена до нелепости, до nes plus ultra[[209]](#footnote-51) издевательства.

Козьма Прутков, без всякого сомнения, опередил свой век на многие годы. Сущность пародии выражена у Козьмы Пруткова {167} блистательно, но и самый жанр этот, и свойства того, что пародировалось, были слишком эксцентричны для того времени. Неудивительно, что «Фантазия» «по высочайшему повелению» была снята с репертуара. Из всех пародий Пруткова, «Фантазия» самая, в сущности, простая. Пьеса глупа, как большинство водевилей того времени, только, пожалуй, чуточку глупее; куплеты ничтожны, как огромная часть куплетов, но еще ничтожнее. До самого конца пьеса идет нормально-глупым аллюром, с ненормальными местами «утолщениями» глупости. И только под занавес Кутило-Заволдайский берет у капельмейстера афишку и говорит: «Что за странная пьеса! Любопытно, кто автор и т. д.».

Самая драгоценная сторона пародии заключается именно в том, что пародирующий издевается над недалекими людьми, которые ее принимают всерьез, не замечая змеиной усмешки в углах губ. В своем издевательстве над публикой, наивной, доверчивой и добродетельно-тупой, Козьма Прутков почти жесток. И надо дорасти до него, надо очень сильно культивировать свой ум, чтобы оценить вкус этого сатирического жестокосердия. Быть может, самая тонкая пародия Пруткова это «Опрометчивый турка», носящий действительно все признаки «естественно-разговорного представления», и в то же время нелепый до невозможности, до цинизма. Это злостное — «я вас одурачу, я вас заставлю стонать от нелепости, и вы будете мучительно доискиваться скрытого смысла в том, что по существу нелепо, и посмеюсь в последний момент над вашими безнадежными усилиями понять непостижимое и объять необъятное».

Дух Козьмы Пруткова есть дух добролюбовского «Свистка»[[210]](#endnote-161), конечно, но свободного в своих темах, модуляциях и переливах, для которого весь мир есть фарс. «Bien bête celui qui en gait un drame»[[211]](#footnote-52), как говорится где-то у Бурже, вероятно, заимствовавшего афоризм у Вольтера.

Я выше сказал, что произведения Козьмы Пруткова появились несвоевременно. Было не до свиста, не до игры озлобленного и тонкого ума. Душа была полна творческих надежд. И если дух Козьмы Пруткова возродился в первые годы XX века, то это потому что был момент, когда мы стояли на грани безнадежного. «Единственный» Макса Штирнера, разрушающий все социальные скрепы, царил, более или менее, в душе каждого. Куда? Зачем? и чем восторгаться? и нет ли червяка в сердцевине самого красивого персика? и стоит ли дожидаться, чтобы вновь рожденная надежда отцвела и увяла? и не лучше ли осмеять сейчас еще неосознанное, чтобы не нарождать новых горестных разочарований?

Мне грустно потому, что весело тебе. И наоборот: мне весело потому, что ты грустишь. Есть особое наслаждение — какое-то карамазовское — в том, чтобы острием иронии прорезать радужную {168} оболочку оптимизма. Такова основа «прутковщины» — ядовитой орхидеи расцветшего и утонченного ума.

Как это ни странно, быть может, покажется, но Прутков и прутковщина суть порождения именно русского ума. Во всей западной литературе (особенно французской и английской) едва ли можно найти что-нибудь похожее на прутковский театр. Немцы, правда, любят пародии, но они тяжеловесны и робки. А главное, в репертуара пародий почти нет пародий художественных, т. е. обобщенных, заключающих в себе осмеяние явления, а не случайных пьес. Почти каждая модная пьеса Сарду или Дюма вызывала пародические ее изображения. Но эти пародии касались данной пьесы, никогда не возвышались до художественной карикатуры над сущностью и скользили по поверхности ума. Задача пародии, как художественного произведения, должна быть направлена вглубь, на основы явления, на истинные пружины действия — скажу прямее, на разрушение идеологии того, что отвергается. Таковы именно свойства русской иронии, — беспокойной и тонкой. В деликатном уме русского культурного человека живет страх как бы не стать «самодовольным». И именно эта черта дает простор русской сатире. Это свойство и породило Козьму Пруткова[[212]](#endnote-162).

# **{****169}** Примечания

Статья А. В. Луначарского «Из личных воспоминаний» была напечатана в ленинградской «Вечерней красной газете» от 16 октября 1928 г.

Письмо Леонида Андреева публикуется впервые; взято из готовящегося к печати сборника «Переписка А. Р. Кугеля».

1. Над подготовкой к печати последних много работала В. К. Маркович-Кугель. [↑](#footnote-ref-2)
2. Журнал «Театр и Искусство», основанный А. Р. Кугелем в 1897 г. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Театр и Искусство». [↑](#footnote-ref-4)
4. Судебное решение должно приниматься за истину. [↑](#footnote-ref-5)
5. Настоящая статья написана А. Р. Кугелем в 1899 г. во случаю празднования 100‑летия со дня рождения А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-2)
6. А. С. Пушкину (1799 – 1837) принадлежат драмы и сцены: «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Русалка». Из статей, посвященных характеристике драматургического творчества Пушкина, можно указать на статью Г. Чулкова «Пушкин и театр» («Голос минувшего», 1923 г. № 3). [↑](#endnote-ref-3)
7. Шенье, Анри (1762 – 1794), французский поэт, горячий сторонник революции, был обвинен в измене и гильотинирован. Трагическая судьба казненного поэта привлекла творческое внимание Пушкина. Наряду с переводами стихотворений Шенье он посвятил ему элегию «Андрей Шенье», где воплотил в своих строфах тень поэта,

С кровавой плахи в дни страданий.

Сошедшую в могильну сень. [↑](#endnote-ref-4)
8. Отрывок этот, заново сверенный с рукописью, напечатан с обстоятельными пояснительными примечаниями Н. К. Козьмина в «Собрании сочинений А. С. Пушкина», Изд. Акад. Наук СССР. Л. 1929 г., т. IX, ч. I и II. [↑](#endnote-ref-5)
9. Расин, Жан (1639 – 99), французский драматург, представитель ложноклассической поэзии. [↑](#endnote-ref-6)
10. Корнель, Пьер (1606 – 84), французский драматург, ложноклассик. [↑](#endnote-ref-7)
11. Жорж, Маргарита (1786 – 1867), французская актриса. В 1808 г. дебютировала на сцене петербургского театра, в 1809 г. и 1812 г. гастролировала в Москве. [↑](#endnote-ref-8)
12. Михайловский театр в б. Петербурге, на сцене которого ставились французские пьесы. [↑](#endnote-ref-9)
13. Местный характер. [↑](#footnote-ref-6)
14. Ложноклассицизм — подражательное направление в литературе, возникшее во Франции в XVI веке. [↑](#endnote-ref-10)
15. Трагедия того времени, по рукам и ногам скованная «классической» поэтикой Аристотеля — Буало, была наиболее далека от реализма. Д. Благой, останавливаясь на этом вопросе, доказывает, что Пушкин в «Борисе Годунове» пошел «по линии наибольшего сопротивления» и что «художественная удача трагедии была огромной победой реалистического искусства» («Литературная газета» 1933 г. № 30). Название «Бориса Годунова» романтической трагедией, говорит тот же Д. Благой, было со стороны Пушкина такой же бессознательной маскировкой под тон друзей, «ожидавших от него романтизма», как и защита авторитетом романтика Байрона нового реалистического жанра своего романа в стихах. По его собственным словам, Пушкин «чуждался в своей пьесе романтической приподнятости, хотел воскресить один из минувших веков во всей его истине». Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М. 1931 г., изд. II, стр. 77. [↑](#endnote-ref-11)
16. Мысль А. Кугеля находит себе подтверждение, не только в пьесах, написанных Пушкиным, но и в реестре пьес, которые поэт задумывал, но {170} не успел написать. Таковы пьесы; «Ромул и Рем», «Берольд Савойский» «Влюбленный бес», «Курбский», «Иисус», «Павел первый». Сохранились его программы пьес «Папесса Иоанна» и «Ревизор». (П. В. Анненков и его друзья СПБ. 1892 г., стр. 484 – 485. — «Собр. соч. А. С. Пушкина». Ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 437, т. VI, стр. 217). В этом же издании напечатаны (т. II, стр. 83) программа и отрывок комедии в стихах, любопытные и в том отношении, что все действующие лица названы здесь по именам предполагаемых исполнителей на сцене, т. е. фамилиями тогдашних знаменитых актеров петербургского театра. П. Анненков видел в этом отрывке переходную ступень к незаконченной политической трагедии «Вадим». [↑](#endnote-ref-12)
17. Де Мюссе, Альфред (1810 – 57), французский поэт романтической школы. [↑](#endnote-ref-13)
18. Альфиери, Витторио (1749 – 1803), драматург-реформатор итальянской трагедии. [↑](#endnote-ref-14)
19. Покой позорен. [↑](#footnote-ref-7)
20. Статья о Грибоедове написана в 1926 г. Наиболее полный обзор литературы о Грибоедове дал И. К. Пиксанов в полном собрании сочинений А. С. Грибоедова. Изд. Акад. Наук. СПБ. 1913 г. [↑](#endnote-ref-15)
21. Альцест — главный герой комедии Мольера «Мизантроп». [↑](#endnote-ref-16)
22. Булгарин, Фаддей (1789 – 1859), писатель, журналист; его имя стало синонимом грязного пасквилянта, доносчика. [↑](#endnote-ref-17)
23. Греч Н. И. (1787 – 1867), журналист, сотрудник Булгарина по газете «Северная Пчела». [↑](#endnote-ref-18)
24. Завалишин Д. И. (1804 – 1892) декабрист. [↑](#endnote-ref-19)
25. Шаховской А. А. (1777 – 1846), драматург. [↑](#endnote-ref-20)
26. Катенин П. А. (1792 – 1855), переводчик Корнеля, Расина и др. французских писателей. [↑](#endnote-ref-21)
27. Каховский П. Г. (родился в 1797 г.) декабрист, повешен в 1826 г. в Петропавловской крепости. [↑](#endnote-ref-22)
28. Всякий негодяй найдет свою негодяйку. [↑](#footnote-ref-8)
29. От великого до смешного только один шаг. [↑](#footnote-ref-9)
30. Высказывалось мнение, неубедительно обоснованное, будто под Лохмотьевым, Грибоедов имел в виду показать декабриста Якушкина, а под Удушьевым — Пестеля. [↑](#endnote-ref-23)
31. Позднейшая попытка новой трактовки Чацкого, принадлежащая Вс. Мейерхольду (пьеса «Горе от ума»), тоже не соответствовала этому пожеланию Кугеля. «Мейерхольду, — писал об этом Маширов, — не удалось поднять гигантской роли Чацкого. Чацкий — вовсе не обыкновенный молодой человек “добрый малый”, мешающий свои эстетические наклонности с лирической любовью к Софье и только что начинающий задумываться над тем обществом, которое его окружает». «Веч. Кр. Газета», 1928 г., 21 августа. [↑](#endnote-ref-24)
32. Ростопчин Ф. В. (1763 – 1828), граф, писатель, генерал-губернатор Москвы, автор известных патриотических воззваний 1812 года. [↑](#endnote-ref-25)
33. Простолюдины. [↑](#footnote-ref-10)
34. Гриневская И. А., драматург, поэтесса и переводчица. Статья «Оклеветанная девушка» напечатана в «Библиотеке Театра и Искусства» 1903 г. книга 20 и 21. [↑](#endnote-ref-26)
35. Барон Брамбеус — псевдоним Осипа Ивановича Сенковского. (1800 – 1858) ученого ориенталиста, основателя журнала «Библиотека для чтения». [↑](#endnote-ref-27)
36. Бальмонт К. Д. (родился в 1867 г.) поэт, один из вождей русского символизма. [↑](#endnote-ref-28)
37. Влюбленная. [↑](#footnote-ref-11)
38. Любовник. [↑](#footnote-ref-12)
39. Бойкая служанка. [↑](#footnote-ref-13)
40. Гнедич П. П. (1855 – 1925) драматург. — «Ежегодник Императорских Театров», сезон 1899 – 1900 гг. Приложение 1‑е. [↑](#endnote-ref-29)
41. Флеров С. В. (1841 – 1901), педагог и журналист, театральный критик. Его статьи из «Русского слова» изданы отдельно в 1896 г. под заглавием «Театральная хроника». [↑](#endnote-ref-30)
42. Рудый Панько — псевдоним Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-31)
43. Антоша Чехонте — ранний псевдоним А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-32)
44. Записки А. О. Смирновой. СПБ. 1895 г., стр. 43. [↑](#endnote-ref-33)
45. Отец Матвей Константиновский, ржевский священник, мало образованный, неумный духовник Гоголя, доведший мистицизм писателя до крайних пределов. Он требовал, чтобы Гоголь исполнял аскетические правила {171} церкви, ушел от мира, бросил имя литератора и сделался монахом. Пол влиянием его проповеди Гоголь сжег свои рукописи и изнурил себя постом. В. Вересаев «Гоголь в жизни». М. 1933. Д. Мережковский «Гоголь и черт». М. 1906. [↑](#endnote-ref-34)
46. В день празднования 100‑летия рождения Гоголя в 1909 г. [↑](#endnote-ref-35)
47. Сильнее чем он сам. [↑](#footnote-ref-14)
48. Щепкин М. С. (1788 – 1863), знаменитый русский актер. [↑](#endnote-ref-36)
49. Писарев Д. И. (1841 – 1868), критик, сотрудник радикального журнала «Русское слово». [↑](#endnote-ref-37)
50. Репин И. Е. (1844 – 1928), выдающийся русский художник. [↑](#endnote-ref-38)
51. Дюр Н. О. (1807 – 39), русский актер, имевший особенный успех в водевилях. [↑](#endnote-ref-39)
52. В постановке Вс. Мейерхольда Хлестаков «шаромыжник и подлец», персонаж из «Игроков». Андрей Белый в оправдание такой трактовки говорит: «Хлестаков — это Петербург — берущий взятку с России. Дерущий взятку с России Николай I: он Хлестаков № 2». «Гоголь и Мейерхольд». Сборник ассоциации С. Д. Р. П. М. 1927, стр. 19. А. Р. Кугель, считая постановку «Ревизора» одной из самых значительных постановок Мейерхольда, признавал ее законно обоснованной и находил, что если аплодировать «Лесу», то еще больше следует аплодировать «Ревизору», так как в нем есть все-таки что-то от Гоголя. [↑](#endnote-ref-40)
53. Книга «Выбранные места из переписки с друзьями» вышла в 1847 г. и вызвала негодующее письмо В. Г. Белинского к Гоголю. — В. Г. Белинский. Письмо к Гоголю. С предисловием С. А. Венгерова. СПБ. 1905 г. — Письма Н. В. Гоголя. Ред. В. И. Шенрока, том 3, стр. 295. [↑](#endnote-ref-41)
54. «Нос» был напечатан А. С. Пушкиным в «Современнике» за 1836 г. (т. 3‑й) и доставил поэту немало хлопот прежде всего в цензурном ведомстве. Пришлось заменить Казанский собор, куда зашел Нос, гостиным двором. Не понравилось также цензуре описание передней квартального надзирателя «чрезвычайного охотника до сахару», передней, «установленной сахарными головами, которые нанесли ему купцы из дружбы». Один из критиков того времени (Е. Ф. Розен) находил повесть «отвратительной» и объяснил ее появление в «Современнике» патологической чертой Пушкина, которому нравилось «все неожиданное, фантастически-уродливое». (Соч. А. С. Пушкина. Изд. Академии Наук. Л. 1929 г., т. 9, ч. II, стр. 794). Позднее А. Ф. Писемский объяснял появление в печати этой повести эстетической чуткостью Пушкина, который увидел в ней «начало нового направления, трезвый, разумный взгляд на жизнь, освещенный смехом и принявший полные этой жизнью художественные формы». («Отечественные записки» 1855 г., т. 102, № 10, отд. 3, стр. 58, 59). [↑](#endnote-ref-42)
55. Гофман (1776 – 1822), знаменитый немецкий романтик, фантаст и мистик. [↑](#endnote-ref-43)
56. Н. Г. Чернышевский («Очерки гоголевского периода», 1892, стр. 142) доказывал, что с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства. «Один, — говорил Чернышевский, — сам придумывает, самостоятельно, изображает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания (“Вий”) или общеизвестные анекдоты (“Нос”)». В. Виноградов, анализировавший «Нос», вскрыл, что в основу повести положен ходячий анекдот, объединявший обывательские толки и каламбуры о носе, о его исчезновении и появлении. «Литературная атмосфера 20 – 30‑х годов, — говорит Виноградов, — была насыщена “носологией”. Все отдельные мотивы “носологии” сплетены в особую новеллу, которая таким образом не только не заключает ничего странного и необычного в своем сюжете, но является живым художественным откликом на злободневные разговоры и бойкие литературные темы». В. Виноградов «Эволюция русского натурализма». Л., 1929 г., стр. 7, 8, 40. [↑](#endnote-ref-44)
57. По Эдгар (1811 – 49), знаменитый американский поэт. Все его произведения носят фантастический характер и проникнуты необычайной мрачностью. [↑](#endnote-ref-45)
58. {172} «Анекдот» о носе майора Ковалева превращен в убийственную сатиру на человеческую пошлость композитором Шостаковичем в его опере «Нос». «Это, говорит в своей статье об этой опере И. Соллертинский, — вовсе не жуткий, неверный, убегающий, прикидывающийся оборотнем Гофманов мир; это страшный в своей физиологической будничности узкий мир мещанства». — «Нос» — опера в 3‑х актах Д. Шостаковича. Л., 1930 г., стр. 8. [↑](#endnote-ref-46)
59. В. Зелинский. Критические комментарии к соч. А. Н. Островского. М., 1896, ч. I – IV. [↑](#endnote-ref-47)
60. Плавт Тит Макций (154 – 184 г. до Р. Х.), автор комедий из древнеримской жизни. [↑](#endnote-ref-48)
61. Как есть. [↑](#footnote-ref-15)
62. В связи с исполнившимся в 1923 г. столетием со дня рождения А. Н. Островского опубликован ряд писем Островского в сборнике, «Островский. Новые материалы, письма и статьи под редакцией М. Д. Беляева. Труды Пушкинского дома при Академии наук». М., 1924 г. [↑](#endnote-ref-49)
63. Крылов В. А. (1838 – 1906), плодовитый второстепенный драматург, известный своей способностью «окрылять» чужие пьесы. См. письма Островского к Бурдину («Дневник артиста», 1892 г., № 2, стр. 8; № 21, стр. 19). [↑](#endnote-ref-50)
64. Соловьев Влад. Сергеевич (1853 – 1900), философ, автор трактата «Оправдание добра» и др. [↑](#endnote-ref-51)
65. Ницше Фридрих (1844 – 1900), немецкий писатель, автор сочинения «Так говорит Заратустра», приверженец крайнего индивидуализма. [↑](#endnote-ref-52)
66. Соловьев Н. Я. (1845 – 98), драматург, написал в сотрудничестве с Островским пьесы «Женитьба Белугина», «Светит да не греет», «Дикарка». [↑](#endnote-ref-53)
67. Григорьев А. А. (1822 – 64), критик, близкий к славянофилам. [↑](#endnote-ref-54)
68. «Когда, — писал в свое время критик Коган, — перечитываешь пьесы Островского, почти непонятным становится, каким образом могла сложиться традиция о “темном царстве”. Это царство наполнено людьми необыкновенной душевной чистоты, представляет собой картину высоких подвигов и жертв, является живым укором лжи и пороку. В мировой литературе трудно указать писателя, исполненного такой непоколебимой веры в добрую природу человека». — «Искусство и литература в марксистском освещении». М., 1925 г., ч. II, стр. 381. [↑](#endnote-ref-55)
69. Patouillet, «Ostrovsky et son Téâtre des moers russes», Paris, 1912, стр. 456. Первая и единственная пока книга о произведениях А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-56)
70. Боборыкин П. Д. (1836 – 1922), беллетрист, драматург, сотрудник либерального журнала «Дело». [↑](#endnote-ref-57)
71. Сделано в Германии. [↑](#footnote-ref-16)
72. Авсеенко В. Г. (1824 – 1913), беллетрист и критик, сотрудник журнала «Русский вестник». [↑](#endnote-ref-58)
73. Достоевский Ф. М. Полное собр. сочинений. Дневник писателя за 1876 г., апрель, глава I. [↑](#endnote-ref-59)
74. Мертвый город. [↑](#footnote-ref-17)
75. Д’Анунцио Габриэль (род. в 1863 г.), итальянский поэт, пользовавшийся у нас значительной популярностью в эпоху господства символизма. Его драма «Мертвый город» «Cita moîte» переведена на русский язык поэтом Ю. К. Балтрушайтисом. [↑](#endnote-ref-60)
76. Леметр Жюль (род. в 1853 г.), французский критик, глава школы импрессионистов. [↑](#endnote-ref-61)
77. Прерафаэлиты — основанная в 50‑х годах лондонскими художниками школа, отразившая идеологию разоряемой средней буржуазии и мелкопоместного дворянства. Как течение, лишенное прогрессивной идеи, прерафаэлизм выродился в рутину. Реакционное по существу течение это вступило на путь идейного возврата к формам минувших эпох ремесленного труда (средневековья) и глубокой религиозности. [↑](#endnote-ref-62)
78. Рубенс (1577 – 1644), знаменитый нидерландский художник. [↑](#endnote-ref-63)
79. Рокамболь — герой преисполненного невероятных приключений романа Понсон дю Террайля. [↑](#endnote-ref-64)
80. Видная женщина. [↑](#footnote-ref-18)
81. Комиссаржевская В. Ф. (1863 – 1910), артистка. [↑](#endnote-ref-65)
82. В романе «Бесы» Достоевский пародирует в главе «Мерен» Тургенева («Довольно» и др.). [↑](#endnote-ref-66)
83. Герцен А. Собрание сочинений. С. П. Б., 1905 г., т. V, стр. 164. [↑](#endnote-ref-67)
84. {173} Большой Драматический театр в Ленинграде, возобновив в наши дни «Доходное место», попытался, под руководством Б. М. Эйхенбаума, превратить комедию Островского в трагедию русского идеализма с центральным трагическим героем Жадовым. «Как и следовало ожидать, — говорит отчет об этом спектакле, — Островский со своей комедией оказался гораздо мудрее театра, ищущего настоящих людей там, где их вовсе нет. Никакой трагедии не получилось, и образ Жадова остается неопределенным. В лучшем случае получилась цыганская лирика, подчеркнутая пением цыганского хора и пьяным плачем Жадова в трактире». Попытка возвести мишуру Жадова на трагический пьедестал потерпела полное фиаско. Тоже с Юсовым. «Юсов для нас, пояснил режиссер Люце, не только вор-взяточник. Это — идейный охранитель устоев, трагически переживавший их потрясение». — «Рабочий театр», 1933 г., № 10; «Веч. красная газета», 1933 г., 25 марта. [↑](#endnote-ref-68)
85. Решительный довод, к которому прибегают, исчерпав все остальные. [↑](#footnote-ref-19)
86. Розенгейм М. Д. (1820 – 1887), поэт, автор обличительных стихотворений — пользовавшийся успехом в 60‑е годы. [↑](#endnote-ref-69)
87. «Свисток», см. [примечание 160](#_Tosh0000759). [↑](#endnote-ref-70)
88. Просто, без всякого опыта. [↑](#footnote-ref-20)
89. В 1879 г. Островский перевел 9 интермедий Сервантеса, знаменитого испанского писателя (1547 – 1616). В наши дни опубликован хранящийся в архиве Пушкинского дома перевод интермедии «Вдовый мошенник». Сборник «Памяти Островского», под редакцией Е. П. Карпова. Петроград, 1923 г., стр. 222 – 233. [↑](#endnote-ref-71)
90. По иному подошел к этой пьесе в своей известной постановке «Леса» Вс. Мейерхольд. Талантливый режиссер скептически отнесся к идеалистической трактовке героев пьесы и постарался снять маски, которые скрывали их классовую сущность. «От такого “Леса”, говорил А. Р. Кугель, остается тяжелое впечатление, как от беспощадного разоблачения всякого человеческого существа, у которого под маскарадом фраз и костюма сидит непременно двойник, и этот двойник обязательно либо подлец, либо хам, либо дурак». А. Кугель. «Профили театра». М., 1929 г., стр. 96. [↑](#endnote-ref-72)
91. Латинская поговорка, см. [примеч. № 154](#_Tosh0000760). [↑](#footnote-ref-21)
92. Фелье Октав (1720 – 90), французский писатель, автор «Романа бедного молодого человека». [↑](#endnote-ref-73)
93. Мюссе Альфред (1810 – 57), знаменитый французский поэт и драматург. [↑](#endnote-ref-74)
94. Пословицы. [↑](#footnote-ref-22)
95. Насколько действительно пьесы Тургенева оказались недоступными пониманию большинства публики, можно судить хотя бы по эпиграмме П. Каратыгина:

Тургенев хоть у нас и славу заслужил,

На сцене же ему не слишком удается.

В комедии своей он так перетончил.

Что скажешь нехотя: где тонко там и рвется.

Сам Тургенев неоднократно, и печатно и в частных письмах, говорил, что он «лишен всякого театрального таланта». Конечно, его сценические неуспехи объяснялись не этим. Так же как и А. Р. Кугель, еще раньше, критик А. В. Дружинин находил, что комедии Тургенева по своим сценическим качествам могли бы иметь гораздо больший успех, если бы была публика, «предпочитающая тонкий анализ двусмысленным шуткам, пересыпанным солью вовсе не аттической». («Современник», 1849 г., кн. 10‑я, смесь, стр. 288). [↑](#endnote-ref-75)
96. Бальзаковский возраст получил свое название от романа Бальзака «Женщина в 30 лет». [↑](#endnote-ref-76)
97. «Лорензаччио» — пьеса Альфреда де Мюссе. [↑](#endnote-ref-77)
98. Жорж-Занд — псевдоним баронессы Авроры дю Деван (1804 – 76), знаменитой французской романистки; ее произведения имели огромное влияние на всю европейскую и русскую литературу. [↑](#endnote-ref-78)
99. Ах, как я люблю эту жизнь, такую спокойную, такую приятную. [↑](#footnote-ref-23)
100. Рихтер, Жан-Поль (1763 – 1825), немецкий писатель. Л. Гроссман, путем целого ряда текстуальных сопоставлений, доказывает, что, по основной своей теме и сочетанию главных персонажей, «Месяц в деревне» — это «Мачеха» «La marâtre» Бальзака, только очищенная от мелодраматизма («Театр Тургенева». П., 1924 г., стр. 67 – 80). Нельзя не отметить, что Тургенев {174} начал писать свою пьесу в 1848 г., именно в год постановки «Мачехи». [↑](#endnote-ref-79)
101. Полина Виардо отзывалась о Тургеневе, что он «самый грустный человек во всем свете» «La ptus trisle des hammes». [↑](#endnote-ref-80)
102. Ламартин (1790 – 1869), французский поэт и политический деятель. [↑](#endnote-ref-81)
103. Авдеев М. В. (1821 – 76), писатель, разрабатывавший в своих романах. вопрос о свободе женской любви. [↑](#endnote-ref-82)
104. Жулев Г. Н. (1836 – 78), поэт-юморист. [↑](#endnote-ref-83)
105. Мережковский Д. С. (род. в 1866 г.), поэт, символист, автор статей: о Гоголе, Достоевском и Толстом.

Розанов В. В. (1856 – 1918), литературный критик и философ. [↑](#endnote-ref-84)
106. В основу «Власти тьмы» положено подлинное судебное дело по обвинению крестьянина деревни Сидоровки, Чернского уезда Тульской губернии Ефрема Колоскова в убийстве ребенка, прижитого им с падчерицей. [↑](#endnote-ref-85)
107. «Власть тьмы» написана в 1887 г., появилась в печати гораздо раньше, чем на сцене, и то лишь после того, как А. А. Стахович устроил чтение пьесы у министра двора Воронцова-Дашкова в присутствии Александра III. Ненавидевший Толстого К. П. Победоносцев после этого в письме к Александру III очень резко отозвался о пьесе, и она была запрещена для сцены. Негодующее письмо Александра III, запретившего пьесу, напечатано в «Красном архиве», 1922 г., кн. I. В первый раз «Власть тьмы» была исполнена по-французски в Париже в 1888 г., затем с большим успехом шла в Брюсселе, Женеве и Амстердаме. 1‑е представление в России состоялось в 1890 г., после больших хлопот в театре «Великосветских любителей» в доме Приселковой. Только в 1895 г. удалось Александринскому театру и Театру литературно-артистического кружка добиться разрешения на постановку, причем на этот раз цензура ограничилась тем, что вычеркнула рассказ Дмитрича о банке. Редактор черносотенного «Гражданина», князь Мещерский, удостоил пьесу лестной рецензией, начинавшейся словами: «Не будь автором этой ерунды Л. Толстой…». Е. Карпов. Первая постановка «Власти тьмы». «Театр и искусство», 1908 г., № 34, стр. 584. В. Н. Давыдов. Из воспоминаний актера. Л.‑М., 1931 г. [↑](#endnote-ref-86)
108. Эрвье Поль (род. в 1857 г.), один из видных представителей французской драматургии. В пьесе «Тиски» (1895 г.) отстаиваются права женщины и отмечается суровость регулирующих эти права законов. [↑](#endnote-ref-87)
109. На заданную тему. [↑](#footnote-ref-24)
110. Сцена покаяния Никиты взята Толстым из подлинного судебного дела Колоскова, не смогшего благословить к венцу невесту, с которой он был в связи, и всенародно принесшего покаяние в своем преступлении. Л. Толстой. Полное собрание художественных произведений. М., 1929 г., том II, стр. 462. [↑](#endnote-ref-88)
111. Росси Эрнесто (1829 – 96) знаменитый итальянский трагик. [↑](#endnote-ref-89)
112. Трагедия Шекспира. [↑](#endnote-ref-90)
113. Прометей — мифический герой, который похитил для блага людей огонь у богов, за что был прикован к скале в кавказских горах, и орел клевал от него печень. В Прометее видят олицетворение человеческого разума. [↑](#endnote-ref-91)
114. «Русское слово», 1902 г., № 238; 1911 г., № 232. — «Утро России», 1911 г., № 221 – 222. «Голос Москвы», 1911 г., 25 сентября. «Московская газета», 1911 г., № 116. — «Литературный вестник», 1910 г., т. I, кн. 2‑я, стр. 254 – 255. [↑](#endnote-ref-92)
115. Сюжет «Трупа» (первоначальное название пьесы) сделался достоянием газет по вине переписчика Толстого, Александра Петровича, который в пьяном виде где то на Хитровке рассказал репортеру «Новостей дня» о новой драме Л. Н., а тот напечатал это в газете («Новости дня», 1900 г., № 6289, 22 ноября). Эта статья и вызвала приход к Л. Н. Толстому действующих лиц драмы, что и было одним из поводов бросить пьесу, не отделав ее. «Ко мне, рассказал об этом сам Л. Н. Гольденвейзеру 1 февраля 1901 г. — приходил сын жены описанного мной человека, а потом и он сам (Гиммер). Сын от имени матери просил не опубликовывать драму, так как ей это было бы тяжело, да и кроме того она боится, чтобы опять не вышло истории. Я, разумеется, обещал. После беседы с ними я охладел к этой работе». {175} (Гольденвейзер А. Б. «Вблизи Толстого». М., 1922 г., стр. 53). Сам Л. Н. Толстой безусловно не считал пьесу законченной. «Думаю о том, — записал он в своем дневнике под 31 декабря 1900 г., — что главная неестественность драматических произведений есть то, что говорят все лица одним языком долго и их слушают долго. В действительности это не так. Хотел так переделать свою драму. Но видно мое сочинительство кончилось. Что ж и то хорошо». И в другом месте. «… Драма “Труп” только набросана мною вчерне, и я едва ли когда-нибудь возьмусь за нее, так как все еще слаб от болезни, а сделать более важного хочется много» — «Русское слово», 1911 г., № 232. Даже в таком, незаконченном, виде пьеса эта однако не сходит с репертуара до настоящего времени. [↑](#endnote-ref-93)
116. В. Г. Авсеенко. [↑](#endnote-ref-94)
117. Катков М. Н. (1818 – 87), публицист, редактор черносотенной газеты «Московские ведомости» и журнала «Русский вестник». [↑](#endnote-ref-95)
118. Чтобы только что-нибудь сделать. [↑](#footnote-ref-25)
119. Что ни говори — поступок прекрасен. [↑](#footnote-ref-26)
120. Не только одну правду, но и всю правду. [↑](#footnote-ref-27)
121. «О Шекспире и о драме» критический очерк. Л. Н. Толстой. Полное собрание художественных сочинений. М., 1929 г., том II, стр. 421 – 453. К Шекспиру Толстой относился весьма критически. В 1900 г. Л. Н. говорил А. Б. Гольденвейзеру, что «три раза в жизни проштудировал от начала до конца Шекспира и Гете и никогда не мог понять, в чем их прелесть». В письме к С. А. Толстой в 1893 г., по поводу «Юлия Цезаря», «этой удивительно скверной» пьесы, Л. Н. говорил: «если бы был молод и задорен, написал бы статью об этом, чтобы избавить людей от необходимости притворяться, что они это любят». [↑](#endnote-ref-96)
122. Паскаль, Блез (1623 – 1662), гениальный французский мыслитель, физик и математик. [↑](#endnote-ref-97)
123. «Мысли». [↑](#footnote-ref-28)
124. В статье «Что такое искусство». Сочинения, т. XIV. [↑](#endnote-ref-98)
125. «Вампука» — пародия на итальянские оперы, поставленная в театре «Кривое зеркало». Название стало нарицательным. [↑](#endnote-ref-99)
126. «Театр и искусство», 1908 г., № 34. [↑](#endnote-ref-100)
127. Спенсер, Герберт (1820 – 1903), английский социолог. [↑](#endnote-ref-101)
128. Штирнер, Макс (1806 – 56), философ, проповедовавший чистейший индивидуализм, отрицавший всякое понятие о долге, обязанности и т. д. Полное отрицание какой бы то ни было нравственности и анархия — главные черты учения Штирнера. «Любовь, говорил он, не есть долг, но есть мое достояние, я люблю людей, но люблю их с полным сознанием моего эгоизма, люблю потому, что любовь доставляет счастье мне». [↑](#endnote-ref-102)
129. Слухи, как известно, вполне подтвердились. [↑](#endnote-ref-103)
130. Н. К. Михайловский писал о наличности шуйцы и десницы Л. Н. Толстого, двух течений борющихся в нем, причем шуйца не всегда знает, что делает десница и наоборот. «За последнее время, говорил Михайловский, шуйца заняла, к сожалению, превалирующее положение. А между тем, насколько жизненна десница Толстого, настолько же мертвенна и мертвяща его шуйца». Н. К. Михайловский. Сочинения, изд. 2‑е. СПБ., 1888 г., том 3, стр. 180 – 222, 252 – 283. [↑](#endnote-ref-104)
131. Далматов В. П. (1852 – 1912), артист б. Александринского театра. [↑](#endnote-ref-105)
132. Немезида — богиня мщения у древних греков. [↑](#endnote-ref-106)
133. Изида — египетская богиня, считавшаяся изобретательницей многих искусств. [↑](#endnote-ref-107)
134. «Врач на распутьи». [↑](#footnote-ref-29)
135. Уайльд, Оскар (1854 – 1900), английский писатель, эстет, крайний индивидуалист. Примыкая вначале к прерафаэлитам, провозглашал в форме парадоксов эстетизм в искусстве и жизни: «искусство выше жизни и ее определяет». Его основной герой («Портрет Дориана Грея», «Идеальный муж» и др.) искатель красивых утонченных наслаждений. [↑](#endnote-ref-108)
136. Дидро, Дени (1713 – 84), энциклопедист, драматург, автор «Рассуждения о драматическом искусстве», заключающего в себе теорию мещанской сентиментальной драмы. В своих статьях он проводил мысль, что и на сцене буржуазия вступила в победоносную борьбу с Дворянством, противопоставляя свой новый мещанский театр псевдоклассической трагедии, любимому зрелищу придворной аристократии. [↑](#endnote-ref-109)
137. {176} Рюисдаль, Якоб (1628 – 82), нидерландский живописец. [↑](#endnote-ref-110)
138. Статья А. Р. Кугеля — прекрасный, с большим художественным мастерством написанный портрет А. И. Сумбатова. Один из первостепенных актеров Южин в тоже время был типичным представителем большой группы драматургов, если так можно выразиться «второго плана», таких, как И. Н. Потапенко, В. А. Рышков, П. П. Гнедич и др. Несомненно, исключительной театральностью пьес Сумбатова объясняется то, что, как отмечает Кугель, зимний сезон наших провинциальных театров неизменно открывался его пьесами. Очень показательно также и то, что лучшие его пьесы («Цепи», «Старый закал») переведены на немецкий, польский, грузинский, армянский, сербский и чешский языки. «Старый закал», в переводе на немецкий язык Е. Цабеля, имел большой успех в Берлине и других городах Европы. Немалую роль в данном случае играло и то, что Сумбатов всегда откликался на вопросы, волновавшие современную ему общественность. «Обществу нужно, — говорил он, — живое воплощение всех неясных и высоких порывов, тех мощных образов, которые живут в душе каждого отдельного его члена в более или менее определенных формах». «Сборник памяти С. А. Юрьева». Москва, 1890 г., стр. 193. «А. И. Южин», (1882 – 1922). Статьи А. Луначарского, Ю. Бескина, В. Михайловского и П. Когана. М., 1922 г. [↑](#endnote-ref-111)
139. Мопассан, Гюи (1850 – 93), французский писатель реалистической школы. [↑](#endnote-ref-112)
140. Метерлинк, Морис (род. в 1862 г.), бельгийский драматург и поэт, выдающийся представитель символизма. [↑](#endnote-ref-113)
141. «Там внутри». [↑](#footnote-ref-30)
142. «Тентажиль». [↑](#footnote-ref-31)
143. «Втируша». [↑](#footnote-ref-32)
144. «Записные книжки А. П. Чехова». Приготовлены к печати П. Н. Коншиной, М., 1927 г. [↑](#endnote-ref-114)
145. Суворин А. С. (1834 – 1912), издатель газеты «Новое время», в котором А. П. Чехов начал работать с 1886 г. Первоначальные дружеские отношения с Сувориным прервались после того, как юдофобское «Новое время», стремясь доказать справедливость приговора французского суда, обвинившего в государственной измене офицера Дрейфуса (еврея), не останавливалось перед тем, чтобы в угоду своим целям подтасовывать телеграммы и факты. [↑](#endnote-ref-115)
146. Каратаев Платон — простой, добродушный солдатик в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». «Каратаевщина», в трактовке Толстого, олицетворение высшей народной мудрости и правды. [↑](#endnote-ref-116)
147. Мизинова Л. С., певица. Письма А. П. Чехова. Москва, 1915 г., т. IV и V. [↑](#endnote-ref-117)
148. Тютчев Ф. И. (1803 – 1873), поэт. [↑](#endnote-ref-118)
149. Авилова Л. А. (род. в 1865 г.), беллетристка, работала в «Русском богатстве», «Вестнике Европы» и др. [↑](#endnote-ref-119)
150. Капитан Лебядкин — персонаж романа Достоевского «Бесы». [↑](#endnote-ref-120)
151. Страницы указываются не по печатному изданию писем, а по нумерации листков чеховского оригинала, отмеченным на полях книги Е. Н. Коншиной. [↑](#endnote-ref-121)
152. «Русское слово», 1883 г., № 1, стр. 1, 6. [↑](#endnote-ref-122)
153. Мария Павловна Чехова рассказывает в своих воспоминаниях, как Чехов устраивал школы, почтовые отделения, хлопотал о проведении шоссе, об устройстве народных домов, заведовал санитарным участком, вел борьбу с голодом и холерой и т. д. У себя в усадьбе он ежегодно принимал свыше тысячи больных, которых снабжал лекарствами. «Красная панорама», 1929 г., № 28. [↑](#endnote-ref-123)
154. Письма А. П. Чехова. Москва 1914 г., том IV, стр. 152 – 153. [↑](#endnote-ref-124)
155. Буренин В. П. (1841 – 1927), критик-фельетонист газеты «Новое время». [↑](#endnote-ref-125)
156. Давыдов Д. В. (1784 – 1839), поэт и партизан, участник войны 1812 года. [↑](#endnote-ref-126)
157. По словам К. С. Станиславского, «Чехов был уверен, что написал {177} веселую комедию (“Три сестры”), а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее». К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве» Л.‑М., 1931 г., 3‑е изд., стр. 403. [↑](#endnote-ref-127)
158. Марлинский — псевдоним писателя Александра Бестужева (1797 – 1837), автора имевших огромный успех повестей и романов. [↑](#endnote-ref-128)
159. Время — деньги. [↑](#footnote-ref-33)
160. По словам Ф. Д. Батюшкова, Чехов придавал этой детали чрезвычайно важное значение. «Звук сложный, говорил он, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было именно то, что я хочу». «Неужели это так важно этот звук?», спросил его Батюшков. Чехов посмотрел строго и ответил: «Нужно». — Ф. Д. Батюшков «Две встречи с Чеховым» — «Солнце России», 1914 г., № 222 по 225. [↑](#endnote-ref-129)
161. Отвращение к жизни. [↑](#footnote-ref-34)
162. Шопенгауэр, Артур (1788 – 1860), немецкий философ, идеолог философского пессимизма. [↑](#endnote-ref-130)
163. Вишневский А. Л. — артист Московского Художественного Театра. [↑](#endnote-ref-131)
164. Куприн А. И. (род. в 1870 г.), писатель, автор воспоминаний о Чехове. [↑](#endnote-ref-132)
165. Рёскин Джон (1819 – 1900), английский критик искусства и мыслитель. [↑](#endnote-ref-133)
166. Простак (актерское амплуа). [↑](#footnote-ref-35)
167. Нирвана — состояние полнейшего душевного спокойствия, психическое небытие. [↑](#endnote-ref-134)
168. «Чайка» была поставлена 17 октября 1896 г. в бенефис Левкеевой, артистки комического амплуа, после 9 репетиций. «Давно не приходилось присутствовать при таком полном провале», писали газеты. Пьеса оказалась непонятой, не только специфической бенефисной публикой Александринского театра, но и актерами и критиками. А. А. Измайлов, «А. Чехов», М., 1916 г. — Вал. Фейдер. «А. П. Чехов», Л., 1928 г., стр. 257 – 275. [↑](#endnote-ref-135)
169. Немирович-Данченко Влад. Ив. — драматург, ближайший сотрудник К. С. Станиславского. Основал вместе с ним Московский Художественный театр. [↑](#endnote-ref-136)
170. Боттичелли (1446 – 1510) — итальянский, Рубенс (1577 – 1640) — нидерландский, Бугро (1825 – 1905) — французский живописцы. [↑](#endnote-ref-137)
171. В первой редакции IV акта «Детей Ванюшиных» старый купец Ванюшин, не грубый Кит Китыч комедий Островского, а добрый человек, искренно верящий, что сам идет и ведет семью по правильному пути, не может пережить образовавшегося между ним и детьми разрыва и кончает самоубийством. Критика находила такой финал вполне вытекающим из пьесы, осуждающей старый уклад жизни и в самоубийстве Ванюшина видела символ того, что «старое окончательно идет насмарку». Самого Найденова эта редакция IV акта не удовлетворяла, и в 1907 г., т. е. почти 7 лет спустя после опубликования пьесы, он заменил его новым. В этой редакции, через 13 лет, пьеса была поставлена в Александринском театре, уже после того, как она обошла все провинциальные театры. [↑](#endnote-ref-138)
172. Нельзя дважды об одном и том же. [↑](#footnote-ref-36)
173. Святыня. [↑](#footnote-ref-37)
174. Первый весенний цветок. [↑](#footnote-ref-38)
175. Приятным способом. [↑](#footnote-ref-39)
176. Найденов (псевдоним драматурга Сергея Александровича Алексеева) оказался в числе забытых — несправедливо забытых — еще при жизни (он умер 5 декабря 1922 г.). Его пьесы, содержащие в себе ценный материал для характеристики классовых черт уходившего, а кое-где и сейчас еще удержавшегося мещанского «темного царства», которое Найденов, сам родившийся в купеческой семье, прекрасно знал, не использованы не только театрами, но и критикой. Между тем в них целая галерея живых, красочных, выхваченных из жизни типов. Совершенно необъяснимо поэтому отсутствие хотя бы упоминания о нем в «Советской малой энциклопедии», еще более странным представляется тот факт, что не остановили на нем своего внимания и авторы монографий, изданных к юбилею Александринского театра. («100 лет Александринского театра», Л., 1932 г.), хотя запоздалое появление «Детей Ванюшина» на сцене этого театра было гораздо более значительным событием, нежели постановка отмеченных в этих монографиях пьес Виктора Крылова, П. Гнедича и др. При таком положении {178} очерк Кугеля, не претендующий на исчерпывающую характеристику Найденова, приобретает особую ценность и значение. [↑](#endnote-ref-139)
177. Театральным «порто-франко» А. Р. Кугель называл дачный театр, который в 1907 г. открыл в Териоках актер В. Р. Гардин, воспользовавшийся моментом «свобод», отвоеванных в дни первой революции финляндскими дачными местностями. В репертуар этого театра вошли пьесы Андреева «Савва», «К звездам», «Ткачи» Гауптмана и др. пьесы, запрещенные к постановке царской цензурой. Режиссировал В. Э. Мейерхольд. Николай Волков. «Мейерхольд». М., 1929 г., т. 2‑й, стр. 298 – 299. [↑](#endnote-ref-140)
178. Золя, Эмиль (1840 – 1902), французский писатель. Его Contes à Ninon («Сказки для Нинон») вышли в 1864 г. [↑](#endnote-ref-141)
179. Линней, Карл (1707 – 78), знаменитый шведский ученый, профессор ботаники, введший в естественных науках новую номенклатуру. [↑](#endnote-ref-142)
180. «Фауст» ч. 1:

Я философию постиг,

Я стал юристом, стал врачом…

Увы! с усердьем и трудом

И в богословье я проник —

И не умней я под конец,

Чем прежде: жалкий я глупец.

 (Перевод Н. Холодковского). [↑](#footnote-ref-40)
181. «Красный смех» — название повести Л. Андреева, навеянной русско-японской войной. [↑](#endnote-ref-143)
182. К звездам. [↑](#footnote-ref-41)
183. Ни маю, ни меньше. [↑](#footnote-ref-42)
184. Рафаэль (1483 – 1520) и Тициан (1477 – 1576), знаменитые итальянские живописцы. [↑](#endnote-ref-144)
185. Заратустра (Зороастр) — преобразователь народной религии в Персии, живший задолго до Кира. (558 г. до Р. Х.). Ницше поставил его в центр своего философского произведения «Так говорит Заратустра». Ставрогин — герой романа «Бесы» Достоевского; Иван Карамазов — герой романа «Братья Карамазовы» Достоевского. [↑](#endnote-ref-145)
186. Манфред — герой поэмы Байрона, наделенный «сверхчеловеческой» необычайностью. [↑](#endnote-ref-146)
187. По инициативе саратовского епископа Гермогена, поддержанной ректором Петербургской духовной академии епископом Феофаном, Синод признал пьесу «Анатэма» богохульной и кощунственной. В 1908 г. пьеса была запрещена. [↑](#endnote-ref-147)
188. Талмуд — религиозно-правовой кодекс раввинского еврейства, написанный в первые пять веков нашей эры. [↑](#endnote-ref-148)
189. Иеремия — ветхозаветный пророк. [↑](#endnote-ref-149)
190. Соломон — царь Израильский (993 – 953 до Р. Х.), по преданию отличавшийся мудростью. Ему приписывается «Песнь песней», притчи и пр. [↑](#endnote-ref-150)
191. Заумная литература — литература наших кубофутуристов, открывших «заумный язык». «В декларации заумного языка» («Заумники», Баку, 1922 г.) Хлебников, Крученых и Петников так определяли его сущность: «Мысль и речь не успевают за переживаниями вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком, но и личным языком, не имеющим определенного значения, заумным». На этом языке пробовали писать стихи в таком роде:

Дыр бул щыл.

Убещур.

Высшее художественное произведение, по этой теории, «пишется тогда, когда ума нет». «Заумь», бывшая результатом полного непонимания социальной сущности словотворчества, отцвела, не успевши расцвесть. [↑](#endnote-ref-151)
192. Между нами, мне кажется, что он вовсе не существует. [↑](#footnote-ref-43)
193. Пирон, Александр (1689 – 1773), французский поэт. Ему приписывались злые эпиграммы, пользовавшиеся большой популярностью. [↑](#endnote-ref-152)
194. Это очень по-русски. [↑](#footnote-ref-44)
195. Что не ясно — то не по-французски. [↑](#footnote-ref-45)
196. Дюма Александр — сын (1824 – 95), французский драматург. Маргарита Готье — героиня наиболее известной драмы его «Дама с камелиями». [↑](#endnote-ref-153)
197. Сулье, Фредерик (1800 – 47), французский романист и драматург, наполнявший свои произведения самыми чудесными, и уносными происшествиями. [↑](#endnote-ref-154)
198. Без церемонии. [↑](#footnote-ref-46)
199. Deux ex machina — собственно значит «бог из машины». Латинская поговорка, обозначающая неожиданное, нарочитое разрешение того или иного драматического положения. Поговорку эту породил прием, часто употреблявшийся в древней трагедии, где драматург, для того чтобы разрешить запутанную развязку драмы, пускал в ход божество, появлявшееся на сцене, посредством машины. [↑](#endnote-ref-155)
200. Сторицын — герой пьесы Андреева «Профессор Сторицын». Это — {179} антипод Саввы; он исповедует «религию красоты», мечтает об устроении «мира красоты». [↑](#endnote-ref-156)
201. От начала. [↑](#footnote-ref-47)
202. Давайте смеяться. [↑](#footnote-ref-48)
203. «Кривое Зеркало» (1908 – 1928) — своеобразный театр, на котором впервые в России получил развитие специфический жанр общественной сатиры и пародии. Не раз высказывавший мысль о том, что большая сцена, по самому существу своему, не может отражать с должной быстротой все явления общественной и литературной жизни и что для этого нужны не тяжелые броненосцы больших театров, а легкие подводные лодки малых форм, А. Р. Кугель осуществил эту идею в своем театре «Кривое зеркало». Открылся театр в доме Юсупова на Литейном проспекте (дирекция З. В. Холмской) пародийной «Вампукой», за которой последовал целый ряд талантливых сатир и пародий. Театр просуществовал до смерти А. Р. Кугеля (5 октября 1928 г.) и вызвал ряд позднейших подражаний. [↑](#endnote-ref-157)
204. Погребок «Бродячая собака» — литературно-артистическое кабаре, организованное артистом Б. К. Прониным в 1912 году в Петербурге. [↑](#endnote-ref-158)
205. Бенедиктов В. Г. (1807 – 75), поэт, писавший вычурные стихи, которые имели скоротечный успех. [↑](#endnote-ref-159)
206. Осел. [↑](#footnote-ref-49)
207. Земной шар. [↑](#footnote-ref-50)
208. «Велизарий» — трагедия, переведенная с немецкого Ободовским: «Уголино» — пьеса Н. А. Полевого. В роли Велизария, как это удостоверяет В. Г. Белинский, имел большой успех трагик В. А. Каратыгин. [↑](#endnote-ref-160)
209. До высшей степени. [↑](#footnote-ref-51)
210. «Свисток» — сатирический отдел журнала «Современник». «Читателю да будет известно, — язвительно писал в “вступлении” к этому отделу Н. А. Добролюбов, главный организатор и автор отдела “Свисток”, — что мы свистим не по злобе или по негодованию, не для хулы или осмеяния, а единственно от избытка чувств; от сознания красоты и благоустройства существующего, от совершеннейшего довольства всем на свете. Наш свист есть соловьиная песнь радости, любви и тихого восторга, юношеская песнь мира, спокойствия и светлого наслаждения всем прекрасным и возвышенным». Выходил «Свисток» с 1859 по 1861 г. Кроме Добролюбова в нем принимали участие Некрасов, В. Курочкин, И. Панаев и др. Козьма Прутков (т. е. А. К. Толстой и братья Жемчужниковы) поместил здесь ряд остроумных и злых пародий, направленных против поэтов «чистого искусства», крепостников, бюрократов и т. д. [↑](#endnote-ref-161)
211. Очень глуп тот, кто из этого делает драму. [↑](#footnote-ref-52)
212. Поставленный А. Р. Кугелем вопрос о «праве смеха» продолжает оставаться злободневным до самого последнего времени и еще недавно вызвал целый ряд дискуссий, причем, в пылу спора, прозвучали голоса, доказывавшие, будто бы в условиях нашей советской действительности исключается право смеха, даже в форме сатиры. В данный момент этот бесспорный «загиб» безусловно отвергнут. Создание советской комедии и сатиры — настоятельнейшее задание, поставленное партией нашим писателям и особенно драматургам. Вл. Маяковский высказал уверенность, что наступи врем, когда правила смехотворчества будут преподаваться в школах наряду с таблицей умножения. Коротко и просто разрешил вопрос о праве смеха Максим Горький, высказавшийся в том смысле, что «пошутить надо», потому что, во-первых, «веселый человек лучше понятен», а во-вторых, еще и потому, что «шутка-минутка, а заряжает на час» («Дело Артомоновых»). Выступивший более 20 лет тому назад в роли «правозаступника» смеха А. Р. Кугель не ограничился одним теоретическим высказываниями, а создал тогда же специальную практическую «лабораторию» смеха, каким был театр «Кривое Зеркало». На сцене этого театра он воскресил потускневший в дни общественных сумерек образ Козьмы Пруткова. Сочинения Пруткова выдержали ряд изданий, и в текущем году вышло новое, пополненное значительным количеством до сих пор неизвестных его произведений (Полное собрание сочинений, дополненное и сверенное по рукописям. Вступительная статья, примечания П. Н. Беркова. Изд. «Academia» М.‑Л., 1933 г.). Творения Козьмы Пруткова, за последнее время исторически более правильно истолкованные, сплошь и рядом цитируются марксистами, у которых, по выражению А. В. Десницкого, в пору борьбы с народниками установилась своего рода традиция обращения к Пруткову. [↑](#endnote-ref-162)