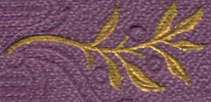




РУССКИЕ  
ДРАМАТУРГИ



РУССКИЕ  
ДРАМАТУРГИ



2



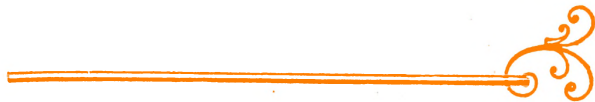
# РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

XVIII – XIX ВВ.



*Монографические очерки  
в трех томах*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:  
Г. П. Бердников, Б. И. Бурсов,  
Г. П. Макагоненко, Б. С. Мейлах



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»  
Ленинград · Москва  
1961

# РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА



*Том второй*

Под редакцией  
Б. С. МЕЙЛАХА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“  
Ленинград · Москва  
1961



## РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Русское драматическое искусство, во второй половине XVIII века прошедшее сложный путь, в начале XIX века вступило в новую фазу своего развития. В этот период русский театр окончательно вышел на самостоятельную дорогу, стал театром национальным и современным, стал художественным выражением общественного сознания своего времени.

История театра этого периода тесно связана с развитием русского общества, его политической и гражданской историей. Особенно сильно сказались на развитии национального театра общественный подъем начала XIX века, мощное патриотическое движение, вызванное Отечественной войной 1812 года, и деятельность тайных обществ, завершившаяся восстанием 14 декабря. Напряженная общественная жизнь первой четверти XIX века сделала театр школой высоких гражданских и гуманистических идей, школой патриотизма и свободолюбия.

С другой стороны, общий поворот русской литературы к реализму, к воспроизведению реальной, а не идеальной жизни, не схемы, а действительности во всей ее конкретности произвел переворот и в художественных средствах театра. Появление таких классических произведений русской драматургии, как «Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» Гоголя, прочно утвердило реализм на русской драматической сцене; на них воспиталось новое поколение актеров, отличительными свойствами игры которых были естественность и верность действительности.

Исторический рубеж XVIII—XIX веков был ознаменован и резким переломом в настроениях русского общества. Кратковременное царствование Павла I (1796—1801) вошло в историю России как «царство страха» и произвола и в то же время как период реакции по отношению к внешней и внутренней политике Екатерины II. Кокетство императрицы с идеологами французского просветительства сменилось вооруженной борьбой с революционной Францией и энергичными, хотя и наивными мерами борьбы с идеями великой французской буржуазной революции. С другой стороны, были предприняты некоторые меры к ослаблению того исключительного, привилегированного положения, которого добилося дворянство при Екатерине II, что вызывало острое недовольство господствующего класса страны, подавляемое, однако, сознанием полной зависимости от безграничного произвола царя. В таких условиях вступление на престол Александра I было воспринято как наступление нового либерального царствования и возбудило в русском дворянстве самые радужные ожидания. Обещание нового императора управлять государством «по законам и сердцу своей премудрой бабки» Екатерины II, заботиться о благе своих подданных, водворить в стране мир и законность, обещание, поддержанное преобразованиями в области государственного управления, начатыми Александром в первые годы царствования, встречено было обществом обеих столиц с восторгом, доходящим до энтузиазма. Однако уже после первых попыток внутренней преобразовательной деятельности, в которой крайне нуждалось государство, внимание царя обратилось к внешней политике, и вскоре Россия, вопреки всем обещаниям мира, выступила на защиту интересов своих союзников Австрии и Пруссии и в 1805 году оказалась вовлеченной в войну с республиканской Францией. Неудачные войны закончились в 1807 году Тильзитским миром, условия которого задевали и экономические интересы и национальные чувства русского дворянства. Позорный мир рассматривался всеми как перемирие, которое неизбежно должно разрешиться новым военным столкновением с Францией.

В значительной части русского дворянства война вызвала вспышку национализма, воинствующую критику передовых идей и веяний как якобы чуждых русскому народу и занесенных с Запада (прежде всего из Франции, которая была ненавистна реакционерам из-за недавних пронесшихся там революционных бурь). Это направление благонамеренного «патриотизма» проя-

вилось в самых различных областях духовной жизни общества. Комедии Шаховского и Загоскина; московский журнал С. Н. Глинки «Русский вестник», созданный им вскоре после заключения Тильзитского мира для «возбуждения духа народного к новой и неизбежной войне»; «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» А. С. Шишкова, проникнутое защитой монархических «установлений» и враждой ко всему новому; наконец, деятельность возглавленной Шишковым Беседы любителей русского слова — все это были различные проявления реакционно-охранительной идеологии дворянства, в которых национализм соединялся с борьбой против идеологии передовых кругов, выступавших противниками абсолютизма.

Годы 1807—1812 были отмечены большим подъемом патриотических настроений всего народа, широких масс, сыгравших решающую роль в ходе Отечественной войны 1812 года. Против армий Наполеона уже в первые месяцы войны выступила не только русская армия, но и русский народ, и именно начавшаяся народная война явилась решающей силой, обеспечившей победу над интервентами. Патриотический подъем военных лет всколыхнул все слои русского общества и заново поставил перед ним целый ряд коренных вопросов государственного и социального устройства России.

Важнейшим и самым неотложным вопросом эпохи был вопрос о крепостном праве. После окончания Отечественной войны в обсуждении этого вопроса приняли участие широкие круги прогрессивного дворянства. Лучшие люди России утверждали, что народ, спасший родину и весь мир от наполеоновской тирании, не должен быть поработленным. Все чаще раздавались голоса с требованием ликвидировать рабство также из-за экономической невыгодности крепостного труда, тормозившего развитие сельского и промышленного хозяйства страны. Острый интерес к экономическим вопросам, к современным политико-экономическим учениям, изучение экономических условий Англии — первой страны с развитым капиталистическим укладом хозяйства, стали характерной чертой общественного движения 1815—1825 годов, наиболее полно отразившись в экономических и политических воззрениях декабристов.

От правительства ждали преобразовательной деятельности. Между тем политика Александра I свидетельствовала об отказе его от всех либеральных обещаний и начинаний первых лет царствования. Внимание царя было поглощено внешней политикой, дипломатической игрой, которую вел Священный союз, борьбой против революционно-освободительных и антимоноархических



движений в странах Западной Европы. Внутренняя политика правительства также свидетельствовала о наступлении реакции. Практически управление внутренними делами государства перешло в руки Аракчеева и министра просвещения и духовных дел А. Голицына. Учреждение военных поселений, введение жестокой палочной дисциплины в армии и в гвардии, господство мистицизма и борьба с просвещением — вот чем ознаменовалась деятельность правительства, вызывая все более острое недовольство во всех слоях населения: волнения и бунты в военных поселениях, солдатские волнения, события в Семеновском полку, свидетельствующие о растущем недовольстве в гвардии, рост крестьянского движения в южных областях.

Ощущение глубокого внутреннего кризиса, который переживала страна, сознание неизбежности насильственных социальных изменений вызвали к жизни новое общественное движение, вошедшее в историю под названием декабризма. Смысл предстоящего социального переворота декабристы видели в уничтожении крепостного права и в ликвидации деспотического, самодержавного правления в России. В соответствии с этим члены тайных обществ в первый период их развития (Союз Спасения, Союз Благоденствия) видели свою задачу в пропаганде освободительных идей. Именно в этот период идеи тайного общества — через журналы и издания декабристского направления и благодаря деятельности легального литературного объединения — Вольного общества любителей российской словесности — получили широкое распространение, оказав сильное и плодотворное влияние на развитие русской культуры. Весь период до 1825 года в истории русской литературы, драматургии и критики отмечен воздействием декабристской идеологии, разрешением тех задач, которые были выдвинуты декабристской эпохой. С декабристским движением неразрывно связана творческая деятельность не только писателей-декабристов — К. Рылеева, В. Кюхельбекера, А. Бестужева, Ф. Глинки, В. Раевского, П. Катенина и других, но и многих прогрессивно настроенных литераторов того времени. Подлинно декабристским по своим идеям, настроениям и ситуациям явилось лучшее произведение А. С. Грибоедова — его комедия «Горе от ума». Выражением и дальнейшим развитием декабристских идей явилось и творчество основоположника русского критического реализма А. С. Пушкина:

Второй период развития тайных обществ — создание в 1821 году на основе распавшегося Союза Благоденствия двух новых обществ, Северного и Южного, — характерен тем перело-

мом, который произошел в направлении их деятельности. Уже не только подготовка общественного сознания к пониманию необходимости коренных социальных изменений, а подготовка военного заговора с целью свержения самодержавия и замены его конституционным правлением — такой стала задача тайных обществ, стремившихся совершить государственный переворот в интересах всего народа, но без участия народа. Но средства дворцового или военного заговора, достаточные для того, чтобы одного императора заменить другим, оказались ничтожно слабы при выступлении против самого института самодержавия.

Восстание 14 декабря 1825 года кончилось поражением, организаторы и участники его были повешены, сосланы на каторгу, в ссылку. Но их выступление не прошло бесследно. Идеи декабристов оказали мощное влияние на развитие русской культуры и общественной мысли. Революционные традиции декабризма развили в своей деятельности Герцен, Белинский и революционные демократы. Сознание высокой гражданской и общественной роли литературы, стремление к высокоидейному искусству, столь характерные для писателей-декабристов, стали достоянием всей последующей истории русской литературы.

## 2

Начало XIX века в истории русского театра и драматургии обозначилось как период напряженных творческих исканий, период стремительного художественного развития.

В драматургии получила развитие тенденция, ясно обозначившаяся уже в конце XVIII века и выразившаяся в стремлении отказаться от схематизма и рационализма, свойственных пьесам классицизма, в изображении человеческих характеров, чувств и страстей. Эта тенденция со всей определенностью проявилась в репертуаре театральных спектаклей — в нем всё больше места стали занимать так называемая «слезная» комедия и мещанская драма. В начале XIX века, как и в конце XVIII, это были по преимуществу переводные пьесы, в основном из немецкого театра, причем наряду с высокими образцами этой драмы, по своей социальной проблематике и глубине изображаемых конфликтов близкими к трагедии (таковы «Эмилия Галотти» и «Мисс Сара Сампсон» Лессинга, «Разбойники» Шиллера и др.), ставились и многочисленные пьесы на потребу дня, удовлетворявшие самым непритязательным вкусам, внешне эффектные, но полные ложной сентиментальности, натяжек и неестественных

положений. Таковы пользовавшиеся успехом многочисленные пьесы Августа Коцебу, в 10—20-е годы прямо-таки наводнявшие репертуар русских театров, драма Циглера «Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения» и др. Как ни кратковремен был успех пьес, подобных драмам Коцебу, он не был случаен. Успех этот обусловлен процессом неуклонной демократизации зрительного зала, начавшимся еще в конце XVIII века. На спектаклях русской драматической труппы большую часть публики составляли представители разночинного городского населения — купцы, ремесленники, мещане. Эту публику, гораздо менее подготовленную и потому более наивно воспринимавшую все происходящее на сцене, несчастья и страдания близких и понятных им героев мещанской драмы волновали гораздо более, нежели судьбы героев и полубогов классической трагедии, подавляющих зрителя своим недостижимым величием и далеким от живой жизни рационализмом. Мещанская драма имела своего зрителя, у которого она умела вызвать одобрение и сочувствие, и именно это обеспечило ей успех.

Но в начале XIX века наряду с переводной драмой важное место в репертуаре заняли и оригинальные русские пьесы.

Количественно немногочисленные, они принадлежат в основном перу московских драматургов Н. И. Ильина (1777—1823), Ф. Ф. Иванова (1777—1816) и В. М. Федорова. Творчество их явилось своеобразным и характерным выражением русского сентиментализма, разрабатывавшего основные социальные и эстетические проблемы с позиций дворянской идеологии. Основной принцип сентиментализма — провозглашение равенства всех людей — был развит сентименталистами карамзинской школы не в духе протеста против социального неравенства, а в плане моральном. Вопросы социальные переносились ими в плоскость морали, и равенство людей утверждалось именно в этой области — как равенство всех перед лицом добродетели. Истинная добродетель, истинное благородство возможны в любом состоянии и не зависят от социального положения человека — при такой постановке вопроса снималась его социальная острота, и вопрос о естественном равенстве всех людей низводился до оправдания социального неравенства людей различием их моральных достоинств.

Первые опыты драм из народной жизни принадлежат Николаю Ивановичу Ильину. Его пьесы «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803) произвели сильнейшее впечатление на публику и имели огромный успех, особенно первая, в продолжение целого

ряда лет не сходящая со сцены. Обе пьесы отмечены сильным влиянием Карамзина и его литературно-эстетических взглядов. Сюжет и той и другой взят из жизни русской крепостной деревни, но сама эта жизнь изображена совершенно идиллически, в духе дворянского сентиментализма.

В пьесах Ильина, несмотря на натяжки и условности сентиментализма, несмотря на дворянскую классовую позицию автора, ясно выразилось стремление к изображению народной, крестьянской жизни, к верному и естественному выражению простых человеческих чувств, а главное, к изображению значительности характеров тех людей, «которых состояние есть последнее в обществе».<sup>1</sup> Обращает на себя внимание язык пьес, обильное использование в них живой крестьянской речи, сочетающееся, однако, с известной ее эстетизацией в духе карамзинского сентиментализма. Опыт Ильина, который вывел крестьян в качестве главных действующих лиц не комедии или комической оперы, а пьесы с серьезным содержанием, вызвал интересную полемику в журналах того времени,<sup>2</sup> главной проблемой которой был вопрос о социальном диапазоне русской драмы, о возможности серьезного и даже героического изображения крестьян. Эта полемика подчеркнула как социальную и художественную значительность пьес Ильина, так и их стилистическую противоречивость.

Первые по времени появления, пьесы Н. И. Ильина были и самым значительным явлением в русской сентиментальной драме.

Последователем Ильина выступил В. М. Федоров, создавший целый ряд пьес с достаточно характерными названиями: «Лиза, или Последствия гордости и обольщения» (1803), «Любовь и добродетель» (1803), «Клевета и невинность» (1805), «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином» (1803) и др. Из них первая, «Лиза», пользовалась у публики не меньшим успехом, чем «Лиза» Ильина. Эта пьеса представляет собой переделку знаменитой повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», переделку, далеко отошедшую от своего источника, так как Федоров не только изменил некоторые ситуации карамзинской повести и ввел в свою пьесу ряд новых персонажей, но и совершенно иначе, чем в повести, завершил историю бедной

---

<sup>1</sup> «Патриот», 1804, т. II, май, стр. 233.

<sup>2</sup> См. анализ этой полемики в кн.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 100—107.

Лизы и Эраста, дав ей не драматический, а вполне благополучный конец.

Творчество Ф. Ф. Иванова — драматурга сентиментального направления, так же как и творчество С. Н. Глинки, отражало в себе различные тенденции. Оба они выступали последователями сентиментализма в драме («Награжденная добродетель, или Женщина каких мало», 1805, «Семейство Старичковых», 1808, и др.—Иванова и «Наталья боярская дочь», по повести Карамзина,—Глинки) и последователями классицизма в трагедии («Марфа Посадница» Иванова, «Сумбека, или Падение Казанского царства», 1817, и «Михаил, князь Черниговский», 1807, Глинки). Такое столкновение противоречивых систем искусства в творчестве одного автора свидетельствовало о том, что для русских драматургов классицизм перестал быть непреложным законом, но традиции его в высоком жанре, в трагедии, были еще очень сильны. Там, где жизненный материал, бытовой или современный, был неприемлем для догматической поэтики классицизма, сентименталисты отказывались от предписанных правилами единств места, времени, стиля, от освященного традицией деления персонажей на героев и злодеев и создавали серьезную драму, в которой героями оказывались мещане и крестьяне, где порой все персонажи, по выражению П. Арапова, «люди добродушные» и где, пусть в несколько очищенном и идеализированном виде, воспроизводится крестьянская речь добродетельных героев из крестьянской среды. Но в рамках трагедии, в которой действовали герои давнего, легендарного и исторического прошлого, те же сентименталисты легко подчинялись условиям и правилам поэтики классицизма.

Однако влияние сентиментализма своеобразно сказалось и на трагедии, дав русской сцене трагедии Озерова.

### 3

Трагедия и в первые десятилетия XIX века оставалась ведущим жанром на русской сцене. Однако уже в первое десятилетие трагедии драматургов XVIII века — А. Сумарокова («Синав и Трувор», «Хорев») и Я. Княжнина («Рослав», «Владисан», «Титово милосердие», «Софонисба») — возобновлялись сравнительно редко. Основное место в репертуаре заняли трагедии В. А. Озерова (1779—1816), которые были восприняты современниками восторженно, как новое, небывалое явление, и действительно составили важный этап в развитии русской трагедии.

Первая трагедия Озерова «Ярополк и Олег» была создана еще в традициях русского классицизма, в традициях Сумарокова и Княжнина. Поставленная в театре в 1798 году, она не имела успеха и прошла незамеченной, так как в ней слишком слабо чувствовался тот элемент, который составил своеобразие театра Озерова. Славу его составили трагедии «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Дмитрий Донской» (1806) и «Поликсена» (1808).

Трагедия «Эдип в Афинах», встреченная горячим одобрением еще при чтении в кружке А. Н. Оленина, при постановке в театре (первое представление ее в Петербурге было 23 ноября 1804 года, в Москве — 27 сентября 1805 года) произвела потрясающее впечатление.

Главное, что в глазах современников выделило трагедии Озерова, — это несколько большая простота и естественность поведения, речей и поступков его героев, в отличие от напыщенности и схематизма трагедий классицизма, и их эмоциональность, в противоположность рационализму, господствовавшему в классицизме даже при изображении страстей. Умение увидеть в герое простого смертного, сделать его переживания близкими и понятными зрителям и раскрыть перед ними богатство души этого простого смертного — вот чем обогатил русскую трагедию Озеров и что обеспечило его пьесам постоянный успех у зрителей в продолжение почти четверти века.

Эти особенности ярко проявились в «Эдипе в Афинах». Успеху пьесы немало способствовали и язык и стих ее, при всех неправильностях гораздо более легкие и современные, чем язык и стих трагедий XVIII века. Но немалую роль в этом успехе сыграло и то, что в трагедии Озерова ясно отразилась злоба дня. Зрители нашли в ней отзвук современности, намек на такие события и идеи русской жизни, которые были чрезвычайно актуальны и находили горячий отклик в зрителях. Трагедия Озерова отразила в себе надежды и ожидания, возбужденные в обществе началом царствования Александра I. Воодушевление общества и надежды, которые возлагало русское дворянство на молодого императора, своеобразно отразились в «Эдипе в Афинах» — в восторженном хоре афинян, славящих Тезея, и в самом образе мудрого, великодушного и независимого афинского царя, речи которого выражали программу нового царствования.

Подобная система аллюзий, прозрачных намеков, соотносящих действие пьесы с современными политическими и общественными событиями, типична для французской классической

трагедии предреволюционного периода; в частности, на ней основан театр Вольтера, в котором исторические и локальные детали — не более как условность, дающая автору возможность ярче и увлекательнее выразить свое суждение о современных событиях. Эта система, усвоенная Озеровым, еще явственнее сказалась в его трагедии 1807 года «Дмитрий Донской», явившейся патриотическим откликом на события 1805—1806 годов, на неудачные войны, которые Россия, в союзе с Австрией и Пруссией, вела против революционной Франции.

«Дмитрий Донской» — опыт народно-исторической трагедии. Но историзм ее был на уровне своего времени, то есть состоял в выборе такого исторического сюжета, который переключался с событиями современности и давал автору возможность с помощью многочисленных аллюзий высказывать свое отношение к современности. О верности исторической, о воссоздании образа мыслей, привычек, миропонимания, характерных для далекого прошлого, еще не могло быть и речи — такая постановка вопроса об историзме впервые была выдвинута Пушкиным и писателями декабристского направления. Озеровым же было прочно усвоено представление об истории главным образом как источнике дидактических примеров, уроке современности, представление, характерное для классицизма. При таком понимании истории любой исторический сюжет — библейский, античный, национальный — разрабатывался как сюжет современный, а герои произведения жили и действовали, руководствуясь современными автору понятиями нравственности, долга и т. п. Историческая окраска сюжета помогала автору ввести современную политическую тему, злобу дня, так что историческая по именам героев, по своей сути пьеса становилась политической трагедией.

Политическая актуальность трагедий Озерова, высокий гражданский пафос патриотических и тираноборческих афоризмов находили горячий отклик у слушателей не только в годы, предшествовавшие Отечественной войне 1812 года, но и позже, в период мощного общественного движения, вызванного событиями 1812—1815 годов, и в значительной степени были причиной долгого их успеха — пьесы Озерова прочно держались в репертуаре и петербургского и московского театров до второй половины 20-х годов.

Этому способствовало и талантливое исполнение таких превосходных актеров, как Е. С. Семенова, А. С. Яковлев, Шушерин и позднее Каратыгин, в формировании артистического таланта которых пьесы Озерова имели большое значение. Психологическая глубина, богатство оттенков чувств, которым отли-

чались эти пьесы, дали актерам возможность в трагедии не только декламировать звучные стихи, но и создавать роль с довольно сложным и тонким психологическим рисунком.<sup>1</sup>

Но при всей новизне содержания трагедии Озерова не могли стать новым этапом в русской драматургии, так как это новое — изображение «чувствующей» личности, связывающее Озерова с сентиментально-романтическим движением, — выражалось средствами традиционной драматургической системы, в формах французской классической трагедии, и уже вскоре эта связь с традициями классицизма стала ощущаться значительно явственнее, чем новаторство Озерова. Оценивая место и значение Озерова в развитии русской литературы и театра, Белинский в 1834 году заметил: «Он не создал театра, а ввел к нам французский театр, то есть первый заговорил истинным языком французской Мельпомены».<sup>2</sup> Незначительные отступления от канонов не меняли положения. Когда в начале 20-х годов романтиками были выдвинуты в качестве важнейших вопросов современного искусства проблемы народности и историзма, связь творчества Озерова с классицизмом стала особенно ощутима.

Успех трагедий Озерова вызвал целый ряд подражаний — многочисленные трагедии А. Н. Грузинцева и С. И. Висковатова, трагедии П. А. Плавильщикова, Г. Р. Державина, В. В. Капниста. Но все они, члены Беседы любителей русского слова, известной консервативными и даже архаическими позициями в вопросах языка и стиля, выступили как эпигоны русского классицизма XVIII века. Произведения их, как правило, недолго удерживались на сцене. Исключение составила трагедия М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва» (1807), которая была поставлена в петербургском театре вскоре после премьеры «Дмитрия Донского» и пользовалась не меньшим успехом благодаря очень кстати пришедшемуся сюжету и патриотическим стихам, которые как нельзя лучше отвечали настроению зрителей. Особенно горячо принимали ее в годы патриотического подъема, вызванного событиями Отечественной войны. Позднее же, благодаря тому что патриотические идеи этой трагедии были вполне благонамеренны, «Пожарский» надолго остался в репертуаре как парадный спектакль в духе правительственного официоза.

<sup>1</sup> См., например, интересный сравнительный анализ роли царя Эдипа в исполнении Шушерина (в Петербурге) и Плавильщикова (в Москве) в воспоминаниях Жихарева: С. П. Жихарев. Записки современника, т. II, М.—Л., «Academia», 1934, стр. 340—350.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 47.



В связи с трагедиями Озерова необходимо упомянуть и о таком характерном явлении русского театра 10-х годов XIX века, как переводная трагедия, занимавшая большое место в репертуаре этого времени. За сравнительно короткий период на русский язык были переведены лучшие трагедии французского классицизма периода его расцвета, такие как «Гораций» и «Сид» Корнеля, «Андромаха», «Британик», «Ифигения в Авлиде», «Эсфирь» и «Федра» Расина и лучшие трагедии Вольтера. Переводы эти были очень различны по своим художественным достоинствам. Большею частью делались они к бенефису того или иного актера или актрисы, и иногда выполнялись, ввиду срочности, целой группой переводчиков (так было, например, с подготовленным к бенефису Е. С. Семеновой переводом «Заиры» Вольтера, в котором участвовали пять переводчиков — Нелединский-Мелецкий, Лобанов, Гнедич, Шаховской и Жихарев). Язык и стих переводов, принадлежавших гр. Хвостову, М. Е. Лобанову — слабым стихотворцам и убежденным последователям языковой теории А. С. Шишкова, зачастую были тяжелы и неблагозвучны и имели мало общего с отточенным и звучным стихом французского оригинала. Но некоторые из переводов были значительным явлением в литературной жизни своего времени, например серьезные и обдуманные переводы трагедий Корнеля, сделанные П. А. Катениным, переводы Гнедича. Но успех этих трагедий у зрителей определялся отнюдь не художественными достоинствами их переводов. Зрители воспринимали трагедию прежде всего как спектакль политический и жадно ловили патриотические, тираноборческие, насыщенные духом свободолюбия афоризмы. Подготовленные к восприятию столь характерной для французской трагедии XVIII века системы аллюзий и намеков на современность трагедиями Озерова (который именно от французской трагедии воспринял эту особенность), зрители искали и находили в пьесах XVII—XVIII веков идеи, созвучные тем настроениям, которые господствовали в передовом просвещенном дворянстве в эпоху организации и развития деятельности декабристских тайных обществ.

В пропаганде своих политических и социальных идей декабристы важнейшую роль отводили художественной литературе и театру, как сильнейшему средству воздействия на общественное сознание. Литературная политика декабристов определялась уставом Союза Благоденствия как обязанность его членов

«убеждать, что сила и прелесть стихотворений не состоит ни в созвучии слов, ни в высокопарности мысли, ни в непонятности изложения, но в живости писаний, в приличии выражений, а более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих».<sup>1</sup> Передовые писатели рассматривали литературу как огромную нравственную силу, благодаря которой «перо писателя может быть в руках его оружием более могущественным, более действительным, нежели меч в руке воина».<sup>2</sup>

Литературные взгляды декабристов определялись прежде всего желанием блага своему отечеству — патриотизмом, который был господствующей тенденцией всей их деятельности. Им определялся и столь характерный для литературных воззрений декабристов интерес к русской истории, к прошлому русского государства, в котором они находили высокие образцы гражданских доблестей и поучительный пример современникам; и страстная проповедь борьбы за самобытность русского искусства, залог которой они видели в богатстве народной поэзии и исторических преданий, в обычаях и нравах народа и, наконец, в родном языке — историческом достоянии народа, связывающем настоящее с историей, достоянии, которое каждый писатель обязан обрабатывать и очищать от чужеземных влияний. Обостренное внимание к истории своего народа и к народной поэзии, характерное для всего романтического движения, особенно же для немецких романтиков, в декабристской литературе приобрело особый характер, вследствие того что русский романтизм развивался в условиях подъема национально-освободительного движения, когда вольнолюбивые настроения широко распространялись в обществе. Романтизм декабристов был ярко и подчеркнуто гражданским по своему характеру, и именно поэтому гражданский пафос классицизма был близок декабристам-романтикам. Благодаря этому поэты-декабристы чувствовали себя не антагонистами, а скорее наследниками классицизма, особенно его гражданской одической традиции. Влияние одической традиции, и более всего державинской оды, ясно сказывается в творчестве Ф. Н. Глинки, В. Ф. Раевского, В. К. Кюхельбекера, в одах и думах Рылеева, наконец — в творчестве молодого Пушкина. Высокие гражданские идеалы трагедии французского классицизма объясняют то большое внимание, которое уделяли ее переводу декабристы. Не случайно среди

<sup>1</sup> А. Н. Пыпин. Исторические очерки. Общественное движение в России при Александре I. Изд. IV. Спб., 1908, стр. 571.

<sup>2</sup> Речь Н. И. Гнедича. «Труды Вольного общества любителей российской словесности», ч. XV. Спб., 1821, стр. 136.

переводчиков были такие видные поэты декабристского круга, как Н. И. Гнедич, переведивший Вольтера, и П. А. Катенин, известный переводчик трагедий Корнеля и Расина.

Видя в литературе важное средство пропаганды своих идей, декабристы особенно высоко ценили возможности театра, обладавшего наибольшей силой эмоционального воздействия. Интерес к театру в обществе был чрезвычайно велик; новые пьесы, новые спектакли, игра актеров были постоянной темой бесед и обсуждений в деятельности литературных обществ. Борьба за общественное значение театра шла и в зрительном зале, между противоположными «флангами» и «партиями», и на страницах журналов. В журнальной полемике в конце 10-х годов особенно остро стал вопрос о комедии, ее содержании, направлении и цели.

## 5

В начале XIX века значительное место в репертуаре занимали лучшие комедии XVIII века — «Хвастун» Я. Б. Княжнина, «Ябеда» В. В. Капниста, «Бригадир» и «Недоросль» Д. И. Фонвизина. «Недоросль» Фонвизина пользовался особенным успехом благодаря серьезному общественному и исключительно русскому содержанию этой комедии. В начале века появились новые комедии И. А. Крылова — комедия «Пирог» (1802), высмеивающая моду на сентиментализм, комедии «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807), направленные против галломании, захватившей широкие слои дворянства. Традиции общественной комедии Фонвизина и Крылова были унаследованы драматургией XIX века.

В 10-е годы на русской сцене утвердились два рода комедии: злободневной, «колкой» — и легкой, «благородной» комедии. Наиболее яркое выражение нашли они в творчестве А. А. Шаховского и Н. И. Хмельницкого.

А. А. Шаховской (1777—1846) в начале XIX века был одним из самых активных театральных деятелей, автором большого числа пьес, среди которых есть и бытовая и сатирическая комедия, пародии, водевили, оперы и балеты, исторические представления и даже романтические драмы и трагедии. В первую четверть XIX века он прославился как автор острых, злободневных комедий-памфлетов, полных колких намеков на лица, а порой и представлявших в шаржированном виде всем известных современников. Первая комедия такого рода, «Новый Стерн» (1805), была карикатурой на Карамзина и карамзинистов. Сюжет ее —

любовь «сентиментального вояжера» графа Пронского к крестьянке Маланье и его решение жениться на ней — пародировал излюбленную тему сентиментальных повестей и драм; острой пародией характерных черт сентиментального стиля (обилие неологизмов и галлицизмов, преобладание перифраз, «чувствительность» фразеологии) был и стиль речей графа Пронского. Комедия была важным событием в начинавшейся тогда борьбе двух основных литературных направлений — шишковистов и карамзинистов. Шаховской в этой борьбе выступил как сторонник Шишкова, активный член Беседы любителей русского слова, и его литературные пародии сыграли большую роль как в развитии полемики, так и в консолидации литературных сил противников. Особенно шумный успех имела комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815), один из персонажей которой, «балладник» Фиалкин, представлял собою злую карикатуру на Жуковского, ставшего к тому времени видным поэтом карамзинской школы. «Липецкие воды» вызвали целый ряд резких полемических выступлений писателей-карамзинистов (Д. И. Блудова, Д. В. Дашкова) и послужили поводом для создания нового литературного общества «Арзамас», объединившего сторонников «нового слога» для борьбы с «литературными староверами» Беседы. Но комедия представляет значительный интерес и помимо этой чисто полемической стороны. «Урок кокеткам, или Липецкие воды» — пьеса, которая занимает видное место в ряду таких комедий Шаховского, как «Полубарские затей, или Домашний театр» (1808), «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей» (1822) и «Пустодомы» (1819). В них выразилось стремление автора освободить русскую комедию от подражательности, сделать ее выражением русской жизни, основать завязку и действие комедии на изображении реальной, а не условно-театральной жизни, на изображении своего, русского быта. Живой разговорный язык, свободный и легкий стих, главное же — характерность, типичность персонажей этой комедии (среди которых князь Холмский и полковник Пронский — молодые военные, участники войны 1812 года и заграничного похода, горячие патриоты и защитники всего русского; графиня Лелева, модная кокетка, воспитание которой было делом *madame*; «хват» Угаров, с его пристрастием к рысакам, псовой охоте и цыганским хорам; граф Ольгин, иронические суждения и светские манеры которого противопоставляются взглядам и поведению «прямых» и «честных» русских дворян Пронского и князя Холмского), а также серьезные общественные вопросы, затронутые в ней, определили ее заслуженный успех.

В «Липецких водах», как уже в «Новом Стерне» и позднее в «Пустодомах» — комедиях с ярко выраженной социальной тенденцией, главная коллизия состоит в столкновении двух групп русского дворянства, глубоко различных по своему отношению к жизни, столкновении представителей и защитников консерватизма, рутины, патриархальных устоев в общественной и личной жизни — и людей, старающихся вырваться из узкого круга семейственных и служебных отношений, представителей «философского века», с их стремлением к знанию, к личной независимости, к свободе мнения и к широкой общественно-полезной деятельности. Однако эта коллизия, чрезвычайно характерная для жизни русского общества 10—20-х годов, в пьесах Шаховского освещалась и разрешалась с реакционно-охранительных позиций. В его комедиях носителями положительных идеалов выступают защитники классовых устоев дворянства и патриархальных обычаев, такие, как майор в отставке Судьбин в «Новом Стерне», князь Холмский в «Липецких водах» или генерал Радимов в «Пустодомах». Чинолюбие и чиновпочитание, отношение к службе как первому долгу дворянства, уважение к родственным связям, а главное — любовь к своему, коренному, русскому и неприязнь к заимствованному, к увлечениям чужеземными модами, нравами и идеями — таковы характерные черты этих героев Шаховского. Именно с их позиций изображаются Шаховским носители новых идеалов, которые в его комедиях всегда объект осмеяния, более или менее злого. Но если в «Новом Стерне» сатирическое острое было направлено против противоречивости русского дворянского сентиментализма, если в «Липецких водах» высмеяно было в качестве опаснейшей чужеземной заразы холодное и бездушное кокетство, расчетливая подделка под чувство, то в «Пустодомах» осмеянию подверглись уже гораздо более серьезные и значительные социальные явления, намеренно снижались и осмеивались передовые идеи и лозунги современности. Эта комедия сатирически изображала деятельность и идеи передовой дворянской молодежи, воодушевленной идеями «пользы общей» и «общественного блага», увлеченной новыми экономическими и политическими теориями, изучением экономических трудов и политических трактатов.

Комедиям Шаховского чрезвычайно близки по своей идеологической направленности комедии Загоскина. Михаил Николаевич Загоскин (1789—1852) впервые явился в роли комедиографа своей «Комедией против комедии» (1815), в которой он стал на сторону Шаховского в полемике, разгоревшейся по поводу «Липецких вод». В ней, как и в последующих своих пьесах —

«Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), «Добрый малый» (1820), «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821) и других, Загоскин вслед за Шаховским выступал с позиций консервативного дворянского патриотизма и национализма, пропагандистом дворянской патриархальности и защитником идеализированной старины.

Пьесы Шаховского и Загоскина, выразившие националистически-охранительные взгляды их авторов, были направлены против тех общественных явлений, которыми характеризовалось прогрессивное общественное движение первой четверти XIX века — против либеральных идей, против «философии», против духа новаторства и стремления к европейской культуре. Их комедии служили утверждению существующего порядка вещей, подвергая осмеянию не старое и традиционное, а новое и необычное. Но тем не менее их «колкие», злободневные, всегда полемически заостренные пьесы сыграли важную роль в развитии комедии 10—20-х годов. Они были важны как опыт создания общественной комедии, отразившей важнейшие проблемы и образы современности. Уже в их комедиях определилась важнейшая коллизия современности, состоявшая в столкновении двух противоположных мировоззрений — традиционного и прогрессивного, и основные типы, в борьбе которых эта коллизия выразилась.

Шаховской стремился к созданию комедии нравов. Показательна его ориентация на театр Мольера и на Фонвизина, комедию которого «Недоросль» он оценивал чрезвычайно высоко, как первую «русскую комедию нравов». Именно Мольера, традиции его комедийного творчества, Шаховской брал за образец при создании комедии нравов, и в этом он был не одинок. 10-е годы — время обостренного интереса к творчеству великого французского комедиографа, когда за каких-нибудь пять-шесть лет были переведены важнейшие его комедии — «Скупой» (1814), «Мизантроп» (1816; перевод Ф. Кокошкина), «Ученые женщины» (1818; перевод Волкова), «Школа мужей» (1819; перевод С. Т. Аксакова), «Школа женщин» (1821; перевод Н. И. Хмельницкого). Обостренный интерес к Мольеру, актуальность вопроса о мольеровском театре объяснялись тем, что именно в следовании традициям Мольера видели залог успехов молодой русской комедиографии и развития самобытной русской комедии.

И Шаховской и Загоскин, не будучи вполне оригинальны в своем творчестве, так как в большей части их комедий сюжеты или отдельные положения были заимствованы из французской

комедии, разрабатывали эти сюжеты на основе реального русского быта и нравов, на основе реальных противоречий русской жизни. Характерное для Шаховского стремление к самобытности русской комедии, борьба против слепого подражания иностранцам и не менее слепого порицания своего, отечественного, отразившиеся и в языке его комедий, близком к современному живому разговорному языку и не чуждавшемся просторечия (за употребление которого критика карамзинского направления многократно упрекала его<sup>1</sup>), в некоторых чертах сближали позицию Шаховского с позицией «романтиков-славян» — Грибоедова, Кюхельбекера, Катенина, при всем коренном различии их идеологии.

От комедий Шаховского и Загоскина с их реакционной тенденциозностью резко отличалась так называемая «благородная», или светская комедия, для которой характерен был отказ от социальной проблематики и полное отсутствие дидактизма. Как правило, это были переводы, а чаще — свободные переделки французских салонных комедий, короткие, большей частью одноактные пьесы, сюжет которых составляли какой-нибудь забавный случай, светское приключение или слабости и странности в человеческих характерах. Первым и характерным образцом такой комедии была пьеса Грибоедова «Молодые супруги» (1815) (перевод комедии Creuzé de Lesser «Secret du ménage»; 1809), сюжет которой составляет размолвка и примирение молодых супругов. Простой сюжет, легкость и изящество интриги, небольшое количество действующих лиц, легкость диалога, гибкость и непринужденность стиха, пересыпанного афоризмами, и весь тон грандиозной веселости — вот общие черты этой комедии, присущие и «Притворной неверности» — пьесе Жандра и Грибоедова, и комедиям и водевилям Н. И. Хмельницкого «Говоруны» (1817), «Шалости влюбленных» (1817), «Воздушные замки» (1818), «Бабушкины попугаи» (1819), «Суженого конем не объедешь» (1821) и др.

Эти легкие и изящные комедии встречались зрителями с большим интересом, вызывая особый энтузиазм в «левом фланге» завсегдатаев театра, то есть среди передовой дворянской молодежи, которую более всего привлекали в них отсутствие столь характерного для комедий Шаховского и Загоскина дидактизма, современный тон светского общества, свобода суждений, не скованных нормами традиционной морали, благодаря

---

<sup>1</sup> Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 237—245.

чему эта легкая комедия воспринималась как выражение либеральных настроений, враждебных патриархально-реакционной среде.

Своеобразное соперничество и борьба двух направлений в комедии и их взаимное влияние отразилось и в театральной полемике конца 10-х годов,<sup>1</sup> в ходе которой были затронуты коренные вопросы дальнейшего развития русской комедии — об общественном или развлекательном направлении комедии, о важности сатиры в комедии, о соотношении «простонародного» и «светского» элементов в ее языке и стиле.

Требование самобытной комедии, основанной на русском быте и нравах и отвечающей высоким целям гражданской поэзии, исходившее из декабристских кругов, было важнейшей задачей, которую современность поставила перед драматургами. Ответом на нее явилась комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Грибоедов в своем творчестве объединил тенденции обоих направлений русской комедии, использовав их художественные достижения для создания произведения, обозначившего собою целую эпоху в развитии русского театра. Первые драматургические опыты Грибоедова, его комедия «Молодые супруги» (1815) и «Притворная неверность» (1818) — переделки французских комедий — явились первыми образцами того типа комедии, который затем так успешно разрабатывал Хмельницкий. Уже в них со всей определенностью выразились основные черты «светской» комедии, и опыт этой легкой комедии не прошел бесследно для Грибоедова — автора «Горя от ума». Простота и четкость плана, легкость и естественность разговоров, соединенные с изяществом и афористическим характером стиха, лаконичная и выразительная обрисовка персонажей, главное же — тон насмешливости и иронии, отличающий речь Чацкого, — все эти черты «Горя от ума» обязаны своим появлением «светской» комедии.

Но знаменитую комедию Грибоедова отличала такая широта изображения жизни современного русского общества во всем богатстве и остроте ее социальной и моральной проблематики и такое многообразие типов русского дворянства, какие были недоступны «светской» комедии с ее принципиальным отказом от серьезного общественного содержания и камерностью действия, ограниченного минимальным количеством персонажей. Эти черты в какой-то мере сближали «Горе от ума» с комедиями

---

<sup>1</sup> См. главу «Споры о комедии» в кн.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 237—255.



Шаховского, который порою очень своеобразно и остро откликнулся на важнейшие явления современной общественной и литературной жизни. Грибоедову как писателю была близка позиция Шаховского-комедиографа, ориентировавшегося на серьезную общественно-значительную комедию, «комедию нравов», высокими образцами которой он считал «Недоросля» Фонвизина и полную драматизма комедию «Мизантроп» Мольера; традиции Фонвизина и Мольера явственно ощущаются и в комедии Грибоедова. Творчество Шаховского нужно иметь в виду при изучении комедии Грибоедова и потому, что в целом ряде случаев Шаховской первым подметил в обществе и воплотил в своих «колких» комедиях те общественные типы старого барства и новой дворянской знати, с которыми мы встречаемся и в «Горе от ума».

Но, не говоря уже о различии в таланте, в умении увидеть за внешними формами сущность изображаемого явления, в комедии Грибоедова было то, что резко выделило ее из числа современных ей комедий и сделало «Горе от ума» ярчайшим художественным выражением эпохи 10—20-х годов. Ее новизна и своеобразие определены прежде всего новизной общественной позиции автора, выразившего в своей комедии декабристское понимание основного социального конфликта эпохи, проявившегося в общественной жизни как конфликт двух противоположных мировоззрений, как столкновение «века нынешнего» с «веком минувшим». Борьба передовой свободолюбивой дворянской молодежи с рутинной традиционной уклада общественной жизни выражена Грибоедовым удивительно сильно и ярко. В его комедии столкнулись две общественных группы, взгляды, убеждения и жизненные интересы которых настолько противоположны, что взаимное понимание между ними невозможно. То, что Чацкому представляется умным, добрым, благородным и честным — вольнолюбие, независимость мнений, чувство собственного достоинства, бескорыстная любовь к просвещению, стремление к полезной, разумной деятельности, — все это барам фамусовского круга кажется не глупым даже, а именно безумным, то есть нелепым, странным, стоящим вне пределов разумения. Драматическая коллизия пьесы ясно определена самим автором: «... в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше других».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения. Л., 1945, стр. 481.

Понятиям и предрассудкам «века минувшего», «века покорности и страха», носителями которых являются все действующие лица комедии от Фамусова до Молчалина, противостоит новая передовая идеология — идеология декабризма, воплощенная в образе Чацкого. Чацкий один выступает с обличением предрассудков, косности и низкопоклонства фамусовщины, но он не чувствует себя одиночкой — он говорит от лица целого поколения, выражая взгляды и убеждения своих единомышленников:

Теперь пускай из нас один,  
Из молодых людей, найдется — враг исканий,  
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,  
В науки он вперит ум, алчущий познаний;

Они тотчас: разбой! пожар!  
И прослывет у них мечтателем! опасным!!

В образе Чацкого Грибоедов сумел выразить тип декабристского борца-пропагандиста, воплотив в нем декабристские идеалы — свободолюбие, ненависть к крепостничеству, ко всем его частным проявлениям и порокам, сочувствие простому народу, страстное желание привить русскому обществу черты самобытности, национальной характерности в языке, обычаях, нравах и даже одежде, ослабленные им в эпоху подражательности. Энергия обличения зла, бодрость и оптимизм, вера в силу человеческого разума и в личное достоинство человека, отличающие Чацкого, были характерными чертами пропагандистской деятельности декабристов, ставивших одной из важнейших своих задач перевоспитание общества, подготовку общественного сознания к грядущим социальным изменениям. Поэтому не случайно комедия была воспринята так восторженно именно в декабристских кругах. Путь на сцену или в печать ей был закрыт, но тем не менее она вскоре же стала известна в читательских кругах, распространившись в многочисленных списках, и стала важнейшим фактом литературной жизни своего времени. Особенно высоко оценена была она современной передовой декабристской критикой, как произведение в высшей степени актуальное, самобытное, свободное от подражаний и по своим художественным достоинствам стоящее в ряду «первых творений народных».<sup>1</sup> Прогрессивная критика в лице А. Бестужева, О. Сомова и В. Ф. Одоевского высоко оценила жизненную верность образа Чацкого, в котором «видна сила характера, презрение предрассудков, благородство, возвышенность мыслей,

<sup>1</sup> «Полярная звезда на 1825 год», стр. 18.

обширность взгляда»,<sup>1</sup> признав тем самым, что Грибоедов в труднейшем жанре «серьезной» комедии в стихах сумел создать на материале современности высокий героический характер, осуществив важнейшую задачу, которую выдвинули перед литературой декабристы.

Комедия Грибоедова, продолжавшая фонвизинскую традицию «общественной комедии», явилась высшим и совершенным выражением декабристского периода в русской литературе, но она не воплощала всех тенденций декабристской драматургии. Другое направление ее развития выразилось в настойчивых усилиях создать произведение высокого, трагедийного плана.

## 6

Стремление к созданию трагедии проявилось в творчестве писателей декабристского круга вполне закономерно, ибо жанр трагедии, в силу установившейся литературной традиции, идущей от классицизма, наиболее полно воплощал в художественном произведении те задачи, которые ставили перед искусством декабристы, служа выражением высоких гражданских идеалов — волюнтаризма, тираноборчества и патриотизма, самоотвержения и героизма. Важной чертой трагедии, представлявшей несомненный интерес для литераторов-декабристов, был по преимуществу исторический характер ее сюжетов, соединенный с открыто современной политической и социальной проблематикой. Трагедия давала возможность высокие гражданские и этические идеалы современности воплотить в героических характерах, которые отвечали бы задаче с помощью искусства «чрезмерить величие человека», убеждая зрителей в силе человеческого духа и способности его к гражданскому подвигу. Интерес к трагедии как к высокому жанру драматургии был выражением той же тенденции высокого, героического искусства, которая в лирической поэзии проявилась в возрождении и развитии таких жанров, как ода, сатира, послание — в творчестве Ф. Н. Глинки, Пушкина, Кюхельбекера, Рылеева — и в рылеевских думах.

Создание трагедии, которая выразила бы важнейшие социальные и художественные идеи современности, было задачей времени. Поэтому далеко не случайно в начале 20-х годов к этому

---

<sup>1</sup> В. Ф. Одоевский. Замечания на суждение Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума». «Московский телеграф», 1825, № 10, приложение «Антикритика», стр. 4.

жанру обратились в своем творчестве такие поэты декабристского круга, как Грибоедов, Кюхельбекер, Рылеев и Пушкин. Опыты первых трех не смогли стать фактом литературной жизни — в силу их незавершенности или цензурных препятствий, но они важны в определении путей развития русской драматургии.

Все драматургические замыслы Грибоедова после «Горя от ума» — планы драмы о 1812 году (1822—1828), трагедии «Радамист и Зенобия», «Грузинская ночь» (1826—1827), так и оставшиеся в набросках, — свидетельствуют о том, что он стремился к созданию трагедии, затрагивающей важные социальные проблемы и основанной на системе аллюзий, прозрачных намеков на современность, на политические и общественные ситуации 20-х годов. Антикрепостнические, тираноборческие и освободительные идеи, борьба против деспотии, судьба заговора «вельмож» и народного возмущения — таковы основные идеи и проблемы этих трагедий.

По своей драматургической системе близка замыслам Грибоедова трагедия Кюхельбекера «Аргивяне»<sup>1</sup> (1821—1822; вторая редакция — 1824—1825) — ярко агитационное произведение, выражающее идеи декабризма в образах и фразеологии героического романтизма начала 20-х годов, но на основе сюжета, взятого из истории древней Греции.

Традиции трагедии позднего французского классицизма (трагедия «вольтеровского» типа), строившейся на принципах аллюзии, усвоенные в русской литературе творчеством Озерова и переводами 10-х годов, отразились в романтической трагедии декабризма. Псевдоисторизм трагедии вступал в противоречие с основными завоеваниями русского романтического искусства в поэзии — локальностью изображения и народностью. Важнейшей художественной задачей, стоявшей перед романтиками, было преодоление традиций классицизма, борьба за подлинный историзм. Попытку решения этой задачи можно видеть в замысле драмы о 1812 году, принадлежавшем Грибоедову, и в замысле трагедии о Богдане Хмельницком Рылеева, также оставшемся неосуществленным. Но осуществить ее выпало на долю первому романтическому поэту 20-х годов Пушкину.

К решению этой задачи Пушкин подошел, подготовленный всем ходом своего творческого развития и серьезными размышлениями о судьбах русского театра. Обостренный интерес к театральной жизни Петербурга 1817—1820 годов, посещение

---

<sup>1</sup> Э. Э. Найдич. Новое о трагедии Кюхельбекера «Аргивяне». «Литературное наследство», т. 59, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, стр. 517—530.

спектаклей, участие в обсуждении пьес и игры актеров, в театральной полемике, развернувшейся в журналах в эти годы, — все это ввело Пушкина в круг проблем современной драматургии. Его первые драматургические опыты, относящиеся уже ко времени южной ссылки — наброски комедии об игроке и фрагмент трагедии о Вадиме, — свидетельствуют, что в начале своего творческого пути Пушкин исходил из опыта современных драматургов. Набросок трагедии о Вадиме Новгородском по своему сюжету и художественным особенностям стоит в одном ряду с замыслами Кюхельбекера и Грибоедова — это замысел исторической трагедии в декабристском духе, в которой исторический сюжет прикрывает вполне современные политические ситуации и лозунги, служит выражением декабристских идеалов — патриотизма, гражданской свободы, борьбы с деспотией. Сближает эти замыслы и общая им всем проблема народа, его места и роли в борьбе за свободу, выдвинутая тактикой декабристского заговора.

Отказ от осуществления планов этой трагедии говорит о том, что для Пушкина в начале 20-х годов традиционная, идущая от классицизма форма трагедии, основанная на внешнем историзме и системе аллюзий, была уже несовместима с его представлениями об искусстве, в которых аллюзия воспринималась как нечто антихудожественное. Однако с этого времени проблема народа становится в центре исторических размышлений Пушкина. Ее художественным выражением явилась трагедия «Борис Годунов». Впервые после Радищева народ был понят и изображен в художественном произведении не как объект истории, творимой героями, а как субъект истории, как ее решающая сила, хотя сила слепая, движимая не логикой, а чувством, страстью — и страшная своей слепотой.

Новизна и значительность политической мысли трагедии неразрывно связаны с художественным новаторством Пушкина, который задумал и осуществил свою трагедию как произведение, свободное от догм классицизма, от канонических «единств», до сих пор безраздельно господствовавших в этом жанре. Задачей его было верное изображение лиц, времени, развитие исторических характеров и событий. В изображении этих характеров и событий Пушкин добивался исторически верного воспроизведения колорита и духа изображаемой эпохи. Исторический реализм был важнейшим завоеванием этой трагедии, оплодотворившим все последующее творчество Пушкина.

«Борис Годунов» рожден исканиями и задачами декабристского периода русской литературы — и в этом смысле он яв-

ляется высшим выражением этого периода. Но пушкинская трагедия дала принципиально новое решение целого ряда основных вопросов драматургического искусства, выдвинутых декабристской эпохой, открыв тем самым новые пути развития русского театра. Создавая свою трагедию, Пушкин мечтал о преобразовании русской драматической сцены, об усвоении ею традиций шекспировской драматургии, твердо уверенный, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировской, а не придворный обычай трагедий Расина».<sup>1</sup> Но трагедия так и не увидела сцены. Законченная в 1825 году, она была опубликована в 1831 году, через шесть лет после своего создания, в совершенно иных исторических условиях — в период правительственной реакции и резкого спада в общественных настроениях, вызванного поражением восстания 1825 года. Появление ее прозвучало диссонансом тому официально-патриотическому, правительственному направлению, которое было утверждено в литературе и театре в первые годы после разгрома тайных обществ. Время декабристской трагедии прошло.

Последним ее отголоском была трагедия М. П. Погодина «Марфа, посадница новгородская», вышедшая в 1830 году, в основу которой положен излюбленный сюжет декабристской поэзии — борьба новгородцев за вольность и права с великим князем московским. М. П. Погодин изобразил последний момент этой борьбы — падение великого Новгорода, подавление последней вспышки борьбы за независимость богатого торгового города и полное подчинение его власти Иоанна. В трагедии Погодина сильнее всего сказалось влияние «Бориса Годунова» — и прежде всего в том, что в центре внимания автора не столько человеческие характеры и отношения, сколько стремление обнажить, выявить в событиях их историческую необходимость — то, что было с таким сочувствием отмечено Пушкиным в набросках его статьи об этой трагедии.<sup>2</sup> Отзыв Пушкина о трагедии Погодина свидетельствует, что «Марфа» связана с декабризмом не только литературной традицией, но и сочувствием автора, понимавшего, однако, «силу вещей». Именно в этом сочувствии автора «погибающей вольности» — причина той настойчивости, с какой Пушкин в своей предполагавшейся статье о трагедии Погодина подчеркивал беспристрастие, объективность, отсутствие у автора каких-либо предвзятых мнений, отсутствие

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XI. Изд-во АН СССР, 1949, стр. 141.

<sup>2</sup> Там же, стр. 181.

тенденциозности в изображении исторических событий середины XV века, которые невольно вызывали в памяти недавнюю расправу с декабристами.

Позднее пушкинская историческая трагедия оказала сильное и плодотворное влияние на историческую драматургию 50-х годов — на творчество Л. А. Мея и А. Н. Островского. Трагедия Пушкина имела огромное общелитературное значение, явившись первым реалистическим произведением в жанре исторической трагедии, преодолев традиции классицизма в самом консервативном жанре драматургии. Но на современном состоянии русской сцены появление «Бориса Годунова» ничем не отразилось. Он был напечатан в тот период, когда в исторической драматургии первое место заняли произведения, по своим художественным принципам чуждые всему направлению творчества Пушкина, чуждые тому пониманию драматизма — как правдоподобия чувств, как истины страстей, на котором основано все драматургическое творчество Пушкина. Сравнивая трагедию Пушкина с историческими драмами своего времени, Белинский писал в 1845 году: «Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хоть одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски? И читая всех этих *Ляпуновых, Скопиных-Шуйских, Баториев, Иоаннов Третьих, Самозванцев, Царей Шуйских, Елен Глинских, Пожарских*, которые с тридцатых годов настоящего столетия наводнили русскую литературу и русскую сцену,— что видите вы в почтенных их сочинителях, если не Сумароковых нашего времени? <...> Словно гигант между пигмеями, до сих пор высится между множеством quasi-русских трагедий пушкинский «Борис Годунов», в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты...»<sup>1</sup>

## 7

Развитие литературы, в том числе драматургии, в 30-е годы было определено теми общественными условиями, которые создались в России после поражения декабрьского восстания и разгрома тайных обществ.

Крутые репрессивные меры, принятые правительством по отношению к участникам восстания 14 декабря и близким к ним

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, 1948, стр. 588.

лицам, обозначили наступление правительственной реакции, захватившей все стороны общественной жизни. Самые энергичные меры были приняты к тому, чтобы подчинить правительственному контролю и влиянию духовную жизнь общества, русскую общественную мысль. Бдительный надзор за жизнью подданных был препоручен вновь созданному корпусу жандармов и специально организованному Третьему отделению собственной канцелярии императора. Особенное внимание правительства было обращено на русскую словесность — на художественную литературу и журналистику, все возрастающее влияние которых на общество засвидетельствовал с такой убедительностью следственный процесс над декабристами. Целью правительства было искоренить дух свободомыслия и независимости и превратить литературу и журналистику из органа общественного мнения в орган правительственной официальной идеологии. Средством в борьбе с независимостью литературных мнений было усиление цензурного ведомства и законодательное упорядочение его деятельности введением знаменитого «чугунного» цензурного устава 1826 года, замененного вскоре более мягким уставом 1828 года. Цензурные рогатки особенно усилились с начала 30-х годов, под влиянием сильнейших внутренних потрясений (холерные бунты крестьян в 1830 году, возмущения в военных поселениях в 1831 году, наконец, Польское восстание 1831 года) и революции 1830 года во Франции. Эти события вызвали целый ряд новых мер запретительного характера. О борьбе с революционными идеями и движением политического протеста свидетельствует ряд новых указов о воспитании российского юношества в духе официальной идеологии и новые репрессии против журналов. В этот период правительство один за другим запретило четыре значительнейших в русской журналистике 30-х годов периодических издания, отличавшихся некоторой независимостью, — «Литературную газету» Дельвига (1830), «Европеец» Киреевского (1832), «Московский Телеграф» Полевого (1834) и «Телескоп» Надеждина (1836). В журналистике ведущее место заняли представители официозной журналистики (Булгарин, Сенковский), выражавшие в своих изданиях официальную правительственную идеологию. Политика правительства в области литературы и искусства состояла прежде всего в том, чтобы уничтожить в ней влияние декабристской идеологии, уничтожить представление о литературе как органе высоких гражданских идей и чувств, лишить ее серьезного гражданского содержания. Важным средством борьбы правительства с идеями декабризма было отчетливое оформление идеологической политики, основанием которой



служили, по формуле С. С. Уварова, «истинно русские охранительные начала православия, самодержавия и народности».

В условиях жестокого цензурного гнета в особенно тяжелом положении оказалась русская драматическая сцена. Под гнетом двойной цензуры — общей и цензуры Третьего отделения, установленной для новых драматических произведений уставом 1828 года, репертуар драматических театров чрезвычайно оскудел. Основное место в репертуаре в конце 20-х годов заняли переводная мелодрама и водевиль, не имевшие ничего общего с русской жизнью.

Со времени шумного успеха поставленной в 1828 году мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» французская романтическая мелодрама (пьесы Жильбера, Пиксеркура, Луи Шарля Кенье, Виктора Дюканжа и др.) и близкая к ней романтическая драма (пьесы Виктора Гюго, Александра Дюма) стали пользоваться все большим успехом. Мелодрама, со свойственными ей контрастами добра и зла, гиперболизмом страстей и переживаний, зачастую с авантюрным сюжетом и отчетливо выраженной морализаторской тенденцией, давала возможность создать яркий театральный спектакль, обращенный прежде всего к разночинному зрителю.

В начале 30-х годов в литературе выступила группа писателей, творчество которых по своему идейному направлению целиком развивалось в русле уваровской идеи «официальной народности», проповедуя исконную преданность русского народа самодержавию и православию. Создателями этого официозного направления в драматургии, во многом наследовавшего художественные особенности мелодрамы, явились Н. В. Кукольник и Н. А. Полевой. По их следам пошли такие писатели, как К. П. Бахтурин, П. А. Ободовский, В. Р. Зотов и др.

Первой пьесой Нестора Васильевича Кукольника (1809—1868) была драматическая фантазия «Торквато Тассо» (1833). Вслед за нею явились и другие пьесы, в том же роде «драматических фантазий» — «Джулио Мости», «Джакобо Санназар» и «Доменикино», посвященные изображению жизни и судеб крупнейших итальянских поэтов и художников XV—XVI веков. Свободно обращаясь с историческими биографическими фактами (так как «история не всегда говорит правду, ибо для нее закрыты те тайники страстей, куда свободно <...> перелетает фантазия поэта»<sup>1</sup>), вводя в свои «фантазии» элементы чудесного, сверхъестественного, Кукольник в этих пьесах давал характерно

<sup>1</sup> «Сочинения Нестора Кукольника», т. I. Спб., 1851, стр. 3.

романтическую трактовку жизни своих героев — избранников неба, бескорыстно и самоотверженно преданных своему искусству и обреченных на неизбежные преследования завистников. Гениальная, героическая личность изображена им в извечном противоречии гения и толпы.

Первая пьеса Кукольника «Торквато Тассо», поставленная на сцене в сезон 1833/34 года, была принята зрителями довольно холодно.<sup>1</sup> Вторая, поставленная в том же сезоне, наделала немало шума, снискав автору внимание и одобрение самого императора. Это была пьеса Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», написанная в 1832 году и вполне отвечавшая идее казенного патриотизма и официальной народности, усиленно насаждавшейся правительством. Небывалый успех ее в официальных и правительственных кругах упрочил положение Кукольника как драматурга, обезопасив его от нападков критики. (В 1834 году по распоряжению Николая I за резкое суждение о ней был запрещен журнал Н. Полевого «Московский Телеграф».) Пьеса открыла собой ряд псевдоисторических пьес Кукольника — «Князь Скопин-Шуйский» (1835), «Иван Рябов» (1839), «Князь Холмский» (1840) и других, прочно и надолго утвердивших на русской сцене этот историко-патриотический жанр, отличительными особенностями которого были риторический высокопарный стиль, насыщенный метафорами и антитезами, патетическая напыщенность монологов, а главное — ходульность образов, отсутствие естественности в изображении человеческих характеров и исторической верности.

Представителем официального направления в драматургии являлся и Николай Алексеевич Полевой (1796 — 1846), журналист и издатель журнала «Московский Телеграф», одного из значительнейших по своему влиянию в 20-е годы. В своей журнальной и публицистической деятельности Полевой был выразителем интересов русской торговой буржуазии. Как литературный критик он выступил убежденным пропагандистом романтизма, как самого передового и свободного от догматизма направления в искусстве. Передовые взгляды издателя и его ориентация на вкусы демократического читателя сделали журнал Полевого прогрессивным изданием в русской буржуазной журналистике, противостоящим дворянской журналистике. Однако в 1834 году произошел резкий перелом в деятельности и идейной ориентации Полевого. Запрещение «Московского Телеграфа»

---

<sup>1</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 1. Спб., 1877, стр. 33.

за отрицательный отзыв об ура-патриотической пьесе Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» и угроза опалы сломили его, превратив в верноподданного императорской власти, служащего ей и за страх и за совесть. Это выразилось не только в том, что он примкнул к официозным изданиям Булгарина и Греча. Благонамеренный и верноподданический характер своего образа мыслей он вскоре заявил в официальной записке начальнику Третьего отделения Бенкендорфу, в которой, предлагая себя в качестве историографа царствования Петра I, изложил свою концепцию этого периода. «Долговременным размышлением убедился я в том,— писал он,— что 1-е: Петр был образец земных царей, посланник божий для судьбы России, и разгадать жизнь его значит разгадать судьбу Русской земли <...> 2-е. История Петра Великого всегда будет наставлением царей и поучением народов. <...> Россия пересоздалась в гении Петра, жила им при нем, жила им и после него. *Петр Сын Судеб* — такова должна быть тема сочинения <...> Вся прежняя Российская история была приготовлением к периоду Петра. Вся новая история до *Николая* была развитием периода Петра. *Ныне* развитие это достигло своего предела. Бог послал другого сына судьб, который начал период новый <...> История последних десяти лет открыла нам тайну праправнука Петрова, того, кто вступил на престол России *ровно через сто лет (1725—1825 годы)*. Мы знаем, кто ожил в нем. Историк не промолвит этого в истории Петра — русские и без того поймут, на кого были обращены взоры историка». <sup>1</sup> Эта романтическая реакционно-идеалистическая концепция развития России с совершенной отчетливостью выразилась в русских «исторических былях» Полевого: «Дедушка русского флота» (1837), «Иголкин, купец новгородский (1838), «Параша-сибирячка» (1840), «Ода премудрой царевне киргиз-кайсацкой Фелице» (1840), «Елена Глинская» (1841), «Костромские леса» и др. Относящиеся к разным эпохам истории России, они объединены общим взглядом на ее развитие; каждая из них воплощала в конкретном сюжете то идеалистическое, фаталистическое представление о предопределенности русского исторического процесса, о божественном промысле как двигателе исторического развития, которое выражено Полевым в вышеупомянутой записке Бенкендорфу. Автор «Истории русского народа» предстал в этих пьесах панегиристом русской монархии, а бывлой

<sup>1</sup> М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. Изд. II. Спб., 1909, стр. 100—102.

поборник прогрессивно-романтического понимания народности выступил с идеями национализма, «квасного» правительственного патриотизма. Эта близость к идеологии «официальной народности» была высоко оценена правительственными кругами и самим Николаем I, удостоившим автора «Купца Иголкина» обычной награды — «высочайше пожалованного» перстня.

Но пьесы Полевого имели большой успех и у определенных кругов театральной публики. Об этом свидетельствуют статистические данные, которые показывают, что на них приходится наибольшее число спектаклей в течение сезонов 1838/39, 1839/40, 1841/42, 1842/43 годов. Написанные по образцу мелодрам и обращенные прежде всего к третьесловному зрителю, «русские были» и «исторические были» Полевого обычно создавались на основе исторического анекдота, истинного события и рассказывали не о величественных героях истории, а о героизме и самоотвержении самых обыкновенных, заурядных людей. Близкие пьесам Кукольника по своей идеологической направленности, драмы Полевого были свободны от их напыщенности, гораздо менее риторичны и при всем мелодраматизме положений и диалогов давали большие возможности для игры актеров. В исполнении их принимали участие лучшие артисты Александринского театра — В. А. и П. А. Каратыгины, И. И. Сосницкий, В. Н. Асенкова.

Конец 20-х — 30-е годы XIX века были периодом расцвета романтизма в русском театре. Но романтическое движение определялось, естественно, не романтической драматургией официального направления. Оно было обусловлено теми настроениями протеста, которые жили в русском обществе. Разгром движения декабристов, жестокий полицейский режим, установленный правительством, стремление подавить общественную мысль, ввести ее в рамки правительственной идеологии не уничтожили прогрессивных идей русского общества. Преемниками идей и дела декабристов явилась молодежь поколения Белинского и Лермонтова, Герцена и Огарева, вступившая в жизнь в период такого мрачного безвременья и застоя в общественной жизни, когда, говоря словами Герцена, «надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову».<sup>1</sup> Именно эта обстановка невыносимого социального и морального гнета породила в русской литературе

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Полн. собр. соч. т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 223—224.

бунтарский романтизм 30-х годов, явившийся выражением мятежных настроений, выражением протеста личности против торжества казенщины, торжества официальной идеологии, душившей всякое проявление независимой, свободной мысли.

В драматургии этот бунтарский романтизм ярко проявился в юношеских драмах Лермонтова — «Испанцы» (1830), «Menschen und Leidenschaften» (1830), «Станный человек» (1831), «Маскарад» (1835). Преемственно связанные с традициями декабристской драматургии Кюхельбекера, Грибоедова и Пушкина, они по своей проблематике все же целиком определены последекабристским периодом. Политические проблемы, определявшие собою коллизии не только декабристской трагедии, но и комедии (основная коллизия «Горе от ума» — столкновение двух поколений, двух враждебных мировоззрений — дана как коллизия социально-политическая прежде всего), в драмах Лермонтова сменяются проблемами социально-этическими. В основе их — непримиримый конфликт героя с обществом, определяющий трагическую судьбу героя и его гибель, которая звучит как страстное обвинение низости и пошлости общества. Характеристика этого общества — светского общества Москвы и Петербурга конца 20—30-х годов — дана в тонах резкой социальной сатиры, в духе знаменитой комедии Грибоедова, тогда только что получившей доступ на сцену. Этому обществу, все существование которого основано на эгоизме, холодной рассудочности и расчете, противостоят романтические герои лермонтовских пьес — «странный человек» Владимир Арбенин, душа которого открыта для добра и любви, и Евгений Арбенин, «злодей», которого демонизм страстей возвышает до героизма среди царящего в свете бездушия и бесчувствия. Это люди с пламенным сердцем и огненными страстями, бунтари против общественных предрассудков и условной морали светского общества.

Обращает внимание то обстоятельство, что в наиболее зрелой пьесе Лермонтова, в «Маскараде», критерий нравственности почти не имеет значения в обрисовке героя, который изображен автором как человек, познавший всю глубину порока и разврата. Здесь уже не благородство героя противопоставляется порочности общества, как это было еще в «Странном человеке» (где отчетливо ощущается влияние шиллеровской драматургии раннего, бунтарского периода), а сила чувств, страстность природы — бесстрастности, отсутствию желаний, характерным для «нынешнего поколения». Такое изменение эстетического критерия в изображении романтического героя чрезвычайно характерно для общественной и литературной жизни 30-х годов, когда за нрав-

ственностью обывателей Российского государства призвано было наблюдать Третье отделение императорской канцелярии, когда о «благонравии» и «хорошем образе мыслей» произведений словесности заботилась цензура, а нравственность и благопристойность проповедовал со страниц официозной «Северной Пчелы» агент Третьего отделения Булгарин. В этих условиях критерий «нравственности» и «высоких чувств» вел к неизбежному ограничению сферы художественной литературы. Против такого ограничения настойчиво и последовательно боролись и своим творчеством и средствами литературной полемики и критики такие писатели, как Пушкин, Баратынский, Гоголь. В числе их сторонников оказался и молодой Лермонтов.

«Маскарад» был первой пьесой, которую Лермонтов отдал в театр и настойчиво добивался ее постановки. Однако, несмотря на неоднократные переделки, пьеса не была пропущена драматической цензурой — по соображениям «нравственного» порядка и политическим. «Драматические ужасы, наконец, прекратились во Франции; так неужели их хотят возродить у нас? Неужели хотят и у нас внести яд в семейную жизнь? <...> Желать, чтобы у нас были введены чудовищные драмы, от которых отказались уже и в самом Париже, — это более чем ужасно, этому нет названия», — писал цензор Ольдекоп в своем отзыве о пьесе Лермонтова, сопоставляя ее с французской романтической драматургией 30-х годов, которая была литературным выражением политической оппозиции. Также по соображениям морали — как «произведение безнравственное и позорящее университет» — была запрещена цензурой и пьеса студента Московского университета В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин» (1830), в которой с большой энергией и страстностью выражен протест против крепостного права. Русским пьесам, в которых так ярко выразились настроения романтического бунтарства, служившие отзвуком передовых настроений эпохи — протеста против крепостного права, против деспотизма, против угнетения человеческой личности, — доступ на сцену был закрыт.

Между тем 20—30-е годы XIX века заслуженно вошли в историю русского театра как период расцвета романтизма на русской сцене. Этот период обозначен именами двух великих драматургов — Шиллера и Шекспира. Как в 10—20-е годы переводные трагедии служили выражением высоких гражданских чувств и идей, так в конце 20-х — в 30-е годы рупором оппозиционных настроений в русском обществе стали пьесы Шиллера, относящиеся к раннему, революционному периоду его творчества, периоду «бури и натиска». Если в течение первой четверти

XIX века из пьес Шиллера на русской сцене были поставлены только «Разбойники» (1814; в переводе Н. Сандунова), то после 1825 года одна за другой ставятся «Коварство и любовь» (1827; также в переводе Сандунова), «Дон Карлос» (1829; в переводе П. Ободовского), «Мария Стюарт» (1830; в переводе А. А. Шишкова), «Вильгельм Телль» (1830; в переводе Ротчева). С этого времени они неизменно из года в год включались в репертуар и пользовались огромным успехом в течение 30-х и 40-х годов. В 40-е годы чаще всего ставились самые революционные пьесы Шиллера — «Разбойники» и «Коварство и любовь», в которых с наибольшей силой и с высоким романтическим пафосом воплотились дух социального протеста и страстный гуманизм борьбы за свободу и человеческое достоинство против тирании. Эти свойства шиллеровской драматургии, находившей сочувственный отклик у зрителей в периоды усиления общественного движения, в периоды революционного подъема, послужили причиной того, что в конце 40-х годов, в связи с волной революционных движений, прокатившейся по странам Западной Европы, пьесы Шиллера на русской сцене были запрещены драматической цензурой.

Не менее характерным для 30-х годов было и обострение интереса к драматургии Шекспира. В 20-е годы творчество Шекспира привлекло к себе внимание романтиков гражданского направления, как воплощение идеала творчества, свободного от всяких догм, за который боролась декабристская критика. Именно эта свобода развития действия, верность жизни, многогранный и сложный показ человеческих характеров привлекли Пушкина к драматургической системе Шекспира. Но в начале 20-х годов на сцене русских театров Шекспир появлялся только в переводе с французского, то есть в той сентиментально-мелодраматической интерпретации, которой отличались переводы Шекспира для французской сцены конца XVIII века, выполненные Дюси. В 1806 году появился «Отелло» в переводе Вельяминова, а в 1810 году — «Гамлет» в переводе Висковатова; обе пьесы шли в этих тяжеловесных по своему архаическому стилю переводах вплоть до конца 20-х годов. 30-е годы были началом нового периода шекспиризма в России, в который классическая трактовка пьес Шекспира сменилась трактовкой романтической. Один за другим появляются переводы значительнейших произведений Шекспира,<sup>1</sup> но среди них особенного внимания заслу-

---

<sup>1</sup> В 1829 году П. А. Ободовский перевел «Ромео и Юлию»; в 1833 году переведена трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III»

живают два: перевод «Отелло», выполненный в 1836 году И. И. Панаевым, и перевод «Гамлета», сделанный Н. А. Полевым.

Перевод «Гамлета» был первым драматическим опытом Полевого, чрезвычайно характерным как для самого переводчика — страстного защитника и пропагандиста романтизма, так и для времени, в которое этот перевод был осуществлен. Полевой дал свою интерпретацию «Гамлета», в результате которой трагедия Шекспира приобрела черты современных романтических драм. Особенно заметно сказалось это в обрисовке главного персонажа трагедии: Гамлет-философ, натура, склонная к рефлексии и самоанализу, в переводе Полевого приобрел черты непримиримого мстителя за попранную справедливость, человека страстного и деятельного. Романтическая трактовка этого образа сделала трагическую фигуру Гамлета близкой зрителям 30—40-х годов. Героические и активные стороны этого образа были подчеркнуты и в исполнении выдающегося трагического актера 20—40-х годов П. С. Мочалова, создавшего целый ряд высокохудожественных образов в пьесах Шиллера и Шекспира.

«Отелло» в переводе И. И. Панаева был характерен уже для новых тенденций развития русского драматического театра. Новый перевод, отличавшийся большой верностью оригиналу, освободил эту пьесу от элементов мелодраматизма и ложноклассического стиля, характерных для дюсисовой переделки, и представил шекспировские характеры во всей их сложности и естественности. Появление этого перевода отражало развитие и укрепление новых принципов в русском искусстве, утверждение реализма как нового художественного метода в литературе, драматургии и театре.

## 8

Конец 20-х — начало 30-х годов, ознаменованные расцветом романтизма в русском искусстве, были в то же время периодом утверждения и развития реализма.

Процесс утверждения реализма в русском искусстве в этот период неразрывно связан с творчеством Пушкина, создавшего

---

(перевод Я. Г. Брянского); в 1835 году был переведен «Венецианский купец» (перевод А. П. С-на); в 1836 году — «Отелло» (перевод И. И. Панаева); в 1837 году — «Гамлет» (перевод Н. А. Полевого) и «Король Лир» (перевод В. А. Каратыгина); в 1840 году — «Кориолан» (перевод В. А. Каратыгина); в 1848 году — «Тимон-Афинянин» (перевод Н. А. Полевого).



и утверждавшего в сознании читателей своей эпохи новые эстетические понятия и нормы, новый взгляд на назначение искусства. Стремление к художественной правде, выраженное в лучших произведениях русской литературы конца XVIII — начала XIX века, в произведениях Пушкина впервые стало осознанным творческим принципом, которым определялось все его творчество с середины 20-х годов. Верность действительной жизни стала для Пушкина и основным эстетическим критерием, определявшим художественное достоинство произведений искусства. Этим обусловлено обращение к реальным жизненным ситуациям, стремление к простоте сюжета, к реальности и естественности персонажей, которые становятся характерны для произведений Пушкина не только в прозе, но и в жанрах высокой поэзии и в лирике. Отстаивая право писателя на интерес не только к необычному, незаурядному и героическому (что было свойственно как классицизму, так и романтизму), но и к простому, обыденному, каждодневно встречающемуся в жизни, Пушкин всем своим творчеством утверждал в русской литературе тот новый художественный метод, который уже вскоре оказался главным направлением русской литературы, определяющим ее развитие.

В творческих опытах и размышлениях Пушкина этого периода особое место занимает драматургия. По мысли Пушкина, известная условность драматического искусства коренится в самой природе его, и именно поэтому требование внешнего правдоподобия, «подражания натуре», свойственное поэтике классицизма, не может быть законом для драматурга. Отказ от канонических единств классицизма — этих правил внешнего правдоподобия — освобождал художника, позволяя ему полнее воплотить ту жизненную правду, которая и должна быть подлинным содержанием искусства. Первым этапом в этом освобождении Пушкина от канонов классицизма было создание трагедии «Борис Годунов», в которой он поставил себе задачей «верное изображение лиц, времени, развитие исторических характеров и событий», — то есть верное воспроизведение исторической эпохи и порожденных ею характеров.

Драматические опыты 1830 года, так называемые «маленькие трагедии», явились новым этапом в пушкинской драматургии, с новыми, характерными для него задачами. Прежде всего этот этап характерен своеобразным пониманием сущности и целей драмы; в основе его лежит мысль о народном происхождении, народных истоках драмы, выраженная в статье 1830 года «О на-

родной драме и драме «Марфа Посадница». <sup>1</sup> «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»; своему назначению «действовать на множество, занимать его любопытство», возбуждая смех, жалость и ужас верным изображением жизни, драма осталась верна и до сих пор. При этом не внешнее правдоподобие — строгое соблюдение костюма, красок, времени и места, не точная реставрация обычаев изображаемого времени увлекают зрителя в пьесе. Изображение страстей и движений души человеческой «всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно», и умение верно воспроизвести их в драматическом произведении определяет не только успех и занимательность драмы, но и ее общественно-воспитательное значение, ее «поучительность». Именно этим определяется содержание, которое Пушкин вкладывает в понятие «правдоподобие». «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Этой формулой Пушкин выразил то новое, что несли русскому искусству его «маленькие трагедии» — реалистическое изображение сложности и многогранности исторически определенных характеров, анализ человеческой психики в ее внутренних противоречиях, изображение глубоко скрытых душевных движений. Таким образом, уже в творчестве Пушкина была поставлена проблема психологического реализма, решение которой явилось важным достижением последующего развития русской литературы. В сочетании со свойственным пушкинскому творчеству историзмом это требование психологической типизации положило прочное основание русской реалистической драматургии.

Важнейшая роль в развитии принципов реализма в послепушкинский период принадлежит Николаю Васильевичу Гоголю, именем которого обозначен целый период развития русской литературы. Гоголь выступил в драматургии исключительно как комедиограф, автор комедий «Ревизор» и «Женитьба» и драматических сцен «Игроки», «Утро делового человека» и «Тяжба», в которых он продолжил линию «истинно общественной» комедии, определившуюся в творчестве Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова.

В своем драматическом творчестве Гоголь воплотил то понимание целей и общественного назначения комедии, которое сделало его основоположником драматургии русского критического реализма. Как и Пушкин в своей теории драмы, Гоголь в своих

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 177—183.

воззрениях на комедию исходил из народного, общественного значения ее, свойственного ей изначально. Важнейшей чертой во взглядах Гоголя был пересмотр идущего от классицизма соотношения между трагедией и комедией, в котором комедии отводилось второе место, трагедия же первенствовала как «высокий» жанр. Провозглашая равноправие комедии и трагедии, которые разными средствами служат одной и той же цели утверждения идеала, Гоголь подчеркивал, что общественная комедия по силе воплощенных в ней противоречий порою приобретает даже трагический характер (так, говоря о развязке своего «Ревизора», Гоголь отмечал, что в нем «положение многих лиц почти трагическое»). Характерной чертой гоголевской комедиографии является принципиальный отказ от введения в число действующих лиц комедии положительных персонажей, продиктованный стремлением к наибольшей силе обличения социального зла, ибо, по словам Гоголя, «если бы хотя одно лицо честное было помещено в комедию, и помещено со всей увлекательностью, то уже все <зрители> до одного перешли бы на сторону этого честного лица и позабыли бы вовсе о тех, которые так испугали их те-перь».<sup>1</sup> Характеризуя художественную систему своей комедии, своеобразие ее обобщений, говоря о свойственном ей некотором алогизме, о приемах гиперболы и гротеска, Гоголь сам отметил в «Театральном разезде после представления новой комедии», что его «комедия вовсе не картина, а скорее фронтиспис... Это сборное место: отовсюду, из разных углов России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтобы послужить одной идее — произвести в зрителе яркое, благородное отвращение от многого кое-чего низкого».<sup>2</sup> Со всем тем гиперболизм этот скорее проявляется в сюжете как концентрация зла, собранного в одной комедии, чем как прием в изображении персонажей комедии, каждый из которых изображен со всеми чертами живого человека: «оригиналы их всегда почти находятся перед глазами». Герои Гоголя вовсе не злодеи, это типы современного общества, и пороки их суть индивидуальные проявления пороков этого общества.

Гоголь выступил как драматург в период господства поощряемого правительством развлекательного направления в комедии — в период господства на русской сцене водевиля, с его установкой на развлекательность, с поверхностным комизмом

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. V. Изд-во АН СССР, 1949, стр. 160.

<sup>2</sup> Там же.

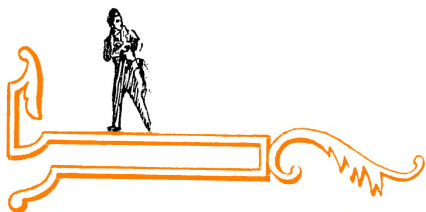
водевильных положений, основанных на сцеплении случайностей. Поэтому так значительна и плодотворна была борьба Гоголя за право комедии быть не только развлечением и забавой, но и серьезным, глубоким изображением современного общества с присущими ему низменностью и ничтожностью.

Комедии Гоголя, с их глубоким реализмом, с беспощадностью обличения реальных пороков современного ему общества, с национальным и социальным своеобразием его героев, представлявших типы русской действительности 30—40-х годов, положили прочное начало новому периоду в развитии русской драматургии, ознаменованному художественным раскрытием глубочайших социальных противоречий современности. Реализм как художественный метод, бывший завоеванием пушкинского периода, в творчестве Гоголя обогатился такими важнейшими чертами, как социальность и современность, сделавшими искусство активной общественной силой, воздействие которой на общество определялось уже средствами самого искусства — глубиной и верностью воссоздания действительности в ее типических проявлениях.

Творчество Гоголя, ставшее лозунгом революционно-демократической критики и вызвавшее в русской литературе возникновение целого направления, известного под именем «натуральной школы», в драматургии сравнительно долго не имело последователей, что объясняется особо консервативным характером и охранительным направлением театральной цензуры и театрального ведомства в последние годы николаевского царствования. Только в конце 40-х годов, с большим трудом преодолевая цензурные рогатки, начали проникать на сцену пьесы Ивана Сергеевича Тургенева, драматургия которого была тесно связана с принципами «натуральной школы». Дальнейшее развитие традиций реалистической драматургии связано с творчеством классиков драматургии второй половины XIX века — А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухово-Кобылина, деятельность которых открыла новую эпоху в истории русской драматургии и театра.

*В. Б. Сандомирская*





А.С. ГРИБОЕДОВ

1 7 9 5 ~ 1 8 2 9







Грибоедов, говоря словами Белинского, «принадлежит к самым могучим проявлениям русского духа».<sup>1</sup> Гениальный поэт и глубокий мыслитель, поставив в «Горе от ума» коренные, важнейшие вопросы русской жизни, открыл своей комедией новый этап в истории драматургии и театра.

Высокая идейность, сила свободной человеческой мысли и горячего человеческого чувства, проникающее комедию бурное гражданственно-патриотическое воодушевление — вот что обеспечило ей бессмертие. Если прежде литературная критика и театр долго, упорно и несправедливо выдвигали вперед прежде всего бытовую сторону «Горя от ума», то теперь, в нашем историческом понимании комедии, центр ее явно переместился с бытовых сцен и с портретной галереи персонажей стародворянской Москвы — на идейный конфликт свобододлюбивого героя с реакционным обществом, на душевную драму Чацкого, на его смелый протест и горькую участь.

Создать такое произведение Грибоедов сумел потому, что как мыслитель и писатель он был верен правде жизни и воодушевлялся самыми прогрессивными идеями своего времени.

Творчество Грибоедова — великолепный пример общественной активности искусства. Не сторонний наблюдатель, не бесстрастный летописец, равнодушно внимающий добру и злу, не бездумный зарисовщик быта и нравов, но художник-мыслитель,

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I. М., 1948, стр. 516.



художник-деятель, художник-агитатор, активно вторгающийся в жизнь, с тем чтобы помочь переделать ее, — таким мы знаем, видим и любим Грибоедова. Его пример и доньше учит смелости в постановке самых острых, самых боевых вопросов, выдвинутых ходом жизни, движением истории.

Когда Грибоедов писал «Горе от ума», он думал о самом важном, что было в его время, — о крепостном праве, о борьбе с деспотизмом, о национальном самосознании народа, о свободе и чести человека, о путях развития русской культуры.

Несмотря на горестную судьбу Чацкого и драматический финал его столкновения с миром подлецов и мракобесов, Грибоедов ясно, всей логикой своей художественной мысли, всем содержанием своих образов показал неодолимую, всепобеждающую силу нового, юного, свежего, передового и тем самым отразил действительность в ее развитии, заглянул вперед — в завтрашний день.

Это и было главным достижением творческой мысли Грибоедова, обусловившим жизненность и влияние его создания. Русская реалистическая литература еще долго, в течение почти целого века, решала вопросы, поставленные Грибоедовым.

## 1

Мировоззрение Грибоедова сложилось на почве русской действительности начала XIX века, в тесном общении писателя с самыми прогрессивными общественными силами того времени.

Два наиболее значительных события русской жизни, современником и участником которых был Грибоедов — Отечественная война 1812 года и революционное движение декабристов, — имели решающее значение для его идейного и творческого развития.

Патриотическое чувство ответственности за судьбы родины, из которого выросло свободомыслие передовых русских людей начала XIX века, в высшей степени характерно для Грибоедова. Эти национально-патриотические корни свободомыслия ясны и в образе Чацкого. Атмосферой 1812 года рождена была вся идейная, общественно-историческая проблематика «Горя от ума». Пылкий, благородный и вольнолюбивый Чацкий, поднявший бунт против деспотов, мракобесов и ханжей, этот Чацкий с его мечтой о «свободной жизни», с его размышлениями об «умном» и «бодром» народе непонятен, как и сам Грибоедов, вне того круга идей, дум, настроений и чаяний, которые сложились в со-

знании передовых представителей дворянской молодежи в результате испытаний и побед Отечественной войны.

Наиболее решительные и последовательные из них вступали на путь революционной борьбы с самодержавием и крепостничеством. Вскоре после окончания войны с Наполеоном в России возникли политические кружки и тайные общества, из которых вышли будущие декабристы.

В это время в программных установках декабризма русское национальное самосознание нашло свое наиболее полное идеологическое выражение. Творчество Грибоедова, отразившее главные, ведущие тенденции этого революционно оформлявшегося национального самосознания, служит в русской литературе одним из самых ярких и отчетливых проявлений декабристской идеологии.

Грибоедов был человеком декабристского духа. Хотя он ни разу не сформулировал своих общественно-политических требований, но можно с достаточной уверенностью считать, что они в общем совпадали с идеологической программой, которой придерживалось большинство участников декабристских организаций — Союза Благоденствия и Северного общества.

Суммируя разрозненные и зачастую глухие замечания Грибоедова по общественно-политическим вопросам, можно заключить, что требования его предусматривали ликвидацию крепостного права, ограничение самодержавия путем введения конституции и ряда реформ более частного характера в области общественного быта и культуры.

В январе 1826 года Грибоедов был арестован (на Кавказе) по подозрению в принадлежности к тайному обществу. По имеющимся сведениям, он якобы был предупрежден об аресте и успел уничтожить все, что могло послужить к его обвинению. Доставленный в Петербург, Грибоедов провел четыре месяца в заключении. За это время с него сняли несколько допросов. Сам он решительно отрицал свою принадлежность к тайному обществу, хотя и не скрывал, что «брал участие в смелых суждениях насчет правительства: осуждал, что казалось вредным, и желал лучшего». Показания декабристов в общем были благоприятными для Грибоедова (они явно выгораживали его), и в конце концов он был освобожден с выдачей «очистительного аттестата».

Вопрос о мере участия Грибоедова в декабристском движении до сих пор не выяснен окончательно. Есть, однако, веские основания полагать, что поэт был связан с революционным подпольем не только идейно, но и организационно, был посвящен в планы декабристов и, может быть, состоял членом тайного

общества. Освобождение его из-под ареста может быть объяснено лишь отсутствием прямых улик и — дополнительно — заступничеством влиятельных родственников.<sup>1</sup>

Комедия «Горе от ума» создавалась в идеологической атмосфере декабризма. Самые этапы творческой работы Грибоедова над комедией хронологически совпадают с этапами развития декабристского движения: замысел комедии возник у Грибоедова, возможно, еще в 1816 году, когда он возвращался среди людей, составляющих первые тайные общества декабристов; завершающий этап работы над комедией относится к 1824—1825 годам, когда Грибоедов, живя в Петербурге, находился в тесном общении с руководящими деятелями Северного общества, готовившими вооруженное восстание.

В «Горе от ума» запечатлена наиболее полная и отчетливая в нашей литературе художественная картина *идейной жизни* в России в период зарождения и начавшегося подъема декабристского движения. Грибоедов гениально передал накаленную идейную атмосферу своей бурной эпохи, озаменованной, как выразился вождь декабристов П. И. Пестель, «революционными мыслями» и «духом преобразования», который «заставлял умы клокотать».<sup>2</sup> Грибоедов постиг существо и характер наиболее важных общественных и идеологических противоречий своего времени и создал произведение, в котором русская историческая действительность 10—20-х годов XIX века нашла замечательно верное и яркое художественное отражение.

Грибоедов, наряду с Пушкиным, сыграл выдающуюся роль в формировании русского реализма. А. М. Горький, прослеживая процесс этого формирования, рассматривал творчество Грибоедова как одно из очень важных звеньев «великолепнейшей и, может быть, наиболее социально плодотворной линии русской литературы — линии обличительно-реалистической».<sup>3</sup> Вместе с тем в творчестве Грибоедова сильно и ярко проявилась и другая особенность русского реализма — пафос утверждения положительного идеала.

Грибоедов продолжил и поднял на новую, более высокую ступень одну из важнейших национально-литературных традиций — традицию боевой, карающей социальной сатиры, в русской драматургии восходящую к Фонвизину, к его «Недорослю».

---

<sup>1</sup> Вопрос о связях Грибоедова с декабристским движением всесторонне и глубоко изучен в исследовании М. В. Нечкиной «А. С. Грибоедов и декабристы». Изд. 2. М., 1951.

<sup>2</sup> «Декабристы». М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 505.

<sup>3</sup> М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 25.

Именно Грибоедов окончательно закрепил за русской комедией ее яркий самобытно-национальный характер. Основой этой национальной самобытности русской комедии, резко отличавшей ее от все более мельчавшей западноевропейской комедиографии XIX века, была глубокая верность жизненной правде и служение общественным интересам. Он назвал «Недоросля» и «Горе от ума» «истинно общественными комедиями», утверждая, что «подобного выражения... не принимала еще комедия ни у одного из народов».

На эту характернейшую и, так сказать, генеральную черту русской комедии пронизательно обратил внимание Гоголь — ближайший наследник Грибоедова в данном жанре.

Создание «истинно общественной комедии» — это и была великая заслуга Грибоедова перед русской литературой. В этом же прежде всего заключалось и его замечательно смелое творческое новаторство, ибо нравственно-общественная, гражданственная установка властно диктовала необходимость выработки новых, реалистических средств и приемов художественной выразительности.

Белинский, охарактеризовав комедию Грибоедова как «произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума», имел все основания назвать ее «первой русскою комедиею, в которой нет ничего подражательного, нет ложных мотивов и неестественных красок, но в которой и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — все насквозь проникнуто глубокою истинною русской действительности».<sup>1</sup>

Всем этим — в основном и главном — определяется выдающаяся роль, которую Грибоедов, наряду с Пушкиным, сыграл в истории русского реализма. «Горе от ума», подобно «Евгению Онегину», ближайшим образом предопределило пути дальнейшего развития русской прогрессивной художественной культуры XIX века.

## 2

Декабристы и близкие им писатели уделяли много внимания театру и специально — вопросу о радикальном обновлении драматического репертуара. Интерес их к данному вопросу понятен, ибо они в полной мере учитывали общественно-агитационную роль театра как своего рода трибуны, с которой в условиях

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, стр. 505.

существующего политического режима можно было, пожалуй, с наибольшим успехом вести легальную пропаганду своих идей. Требование национальной независимости и самобытности, предъявлявшееся декабристами к русской литературе, борьба со слепым подражанием всему чужеземному целиком распространялись ими и на театр.

«Горе от ума», созданное в атмосфере и обстановке подъема декабристского движения, и явилось как бы прямым ответом на пожелания и требования относительно обновления русской комедии, настоятельно раздававшиеся в среде писателей-декабристов и их союзников.

Сила и размах художественного дарования Грибоедова определили масштабы и глубину его творческой работы. В «Горе от ума» он оставил далеко позади все предположительно мыслившиеся решения задачи обновления комедийного жанра. Он решил эту задачу по-своему — с гениальной смелостью, и выступил подлинным реформатором русской комедии.

Однако к такому смелому и гениальному решению проблемы комедии Грибоедов пришел не сразу. «Горю от ума» предшествует несколько драматических произведений Грибоедова — в большинстве тоже стихотворных комедий. Они шли на сцене и в свое время даже пользовались успехом, но в них еще ничто не предвещает ни идейного богатства, ни художественного новаторства «Горя от ума». Тем не менее их следует учесть, чтобы составить достаточно полное и точное представление о творческом пути поэта-драматурга.

Ко времени, когда Грибоедов выступил в литературе, в русской комедиографии отчетливо определились две линии. С одной стороны, широкое распространение получила памфлетно-сатирическая «портретная» комедия нравов, в известной мере опиравшаяся на традиции русской обличительной комедии XVIII века (впрочем, сильно их измельчив). В этом роде особенно деятельно трудился А. А. Шаховской; по его пути шел М. Н. Загоскин и еще некоторые комедиографы. С другой стороны, наряду с «колкой» сатирической комедией в 1810-е годы процветала легкая салонно-светская «комедия интриги», первым мастером которой почитался Н. И. Хмельницкий.

Симпатии будущего автора «Горя от ума», казалось бы, должны были склоняться к сатирической комедии. Однако Грибоедов начал свой творческий путь не как сатирик, а как автор довольно легковесных и вполне безобидных светских комедий, равно свободных и от обличительно-сатирической установки и от нравственно-воспитательных тенденций.

Первой из них была комедия «Молодые супруги», написанная в 1814 году и изданная отдельной книжкой в 1815 году. Это свободная переделка популярной в свое время комедии французского драматурга Крезе де Лессера «Семейная тайна» (1809). Из трех актов французской комедии Грибоедов сделал один, упростил и отчасти изменил сюжет, заменил одну женскую роль мужской ролью (Сафира), ввел в текст несколько вставок от себя. На сцене «Молодые супруги» в первый раз были представлены в Петербурге 29 сентября 1815 года; в московском театре первое представление состоялось 4 июля 1816 года. Впоследствии постановка комедии возобновлялась и пользовалась довольно прочным успехом. Даже передовая критика (в частности А. А. Бестужев) сочувственно отзывалась о первом драматургическом опыте Грибоедова.

Вторым произведением Грибоедова в этом жанре явилась «Притворная неверность» — вольный перевод одноименной одноактной комедии французского драматурга XVIII века Бартá, появившейся еще в 1768 году. Перевод был осуществлен Грибоедовым в период с октября 1817 по январь 1818 года, сообща с А. А. Жандром (который перевел XII и XIII явления), и издан отдельной книжкой в начале 1818 года. В первый раз «Притворная неверность» была представлена в Петербурге 11 февраля, а в Москве 3 сентября 1818 года. Впоследствии комедия возобновлялась на сцене неоднократно и даже проникла в провинцию; так, например, известно, что в декабре 1820 года она была показана в Орле.<sup>1</sup>

«Молодые супруги» и «Притворная неверность» могут служить типическими образцами модного в 1810-е годы жанра «светской» комедии. Они тщательно скроены по «французской мерке» — по правилам, предписанным теорией французской комедии времени классицизма. Как прилежный, но робкий ученик, молодой Грибоедов следовал этой безжизненной теории. В его первых комедиях нельзя обнаружить сколько-нибудь глубокого и правдивого отражения реальной русской жизни с ее задачами и запросами, с ее общественной или культурно-бытовой проблематикой. В этом смысле «светская» комедия 1810-х годов представляет собой полную противоположность сатирической комедии XVIII века, с ее напряженным интересом именно к наиболее актуальным и злободневным явлениям русской жизни.

Грибоедов уже в ранних своих комедиях показал себя мастером стихотворного языка. Стихи, которыми написаны «Молодые

---

<sup>1</sup> См. Г. Герасов. Продолжение путевых заметок. П., 1830, стр. 122.

супруги» и «Притворная неверность», за малыми исключениями, легки и гармоничны. Но при этом стихотворный язык обеих комедий «очищенный», книжный. В нем еще нет и следа того «русского колорита», которым так удивительно ярко окрашен язык «Горя от ума». В иных случаях Грибоедов достигал довольно выразительных эффектов живой (и оживленной) беседы. Примером удачной имитации живой разговорной речи может служить хотя бы сцена 4-го явления «Притворной неверности», когда Эледина и Лиза пишут письмо Блестову. Однако речь персонажей этих грибоедовских комедий — и по словарю и по интонации — еще целиком оставалась в пределах дворянского салонного жаргона.

Но уже сцены, написанные Грибоедовым (в августе — сентябре 1817 года) для коллективной комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», свидетельствуют о том, что жанровые рамки «светской» комедии были ему тесны. В сценах из «Своей семьи» Грибоедов проявил гораздо больше оригинальности и творческой смелости, и именно поэтому сцены стоят на значительно более высоком художественном уровне, нежели робко подражательные «Молодые супруги» и «Притворная неверность». Сам Грибоедов признавался, что эти сцены он «сделал довольно удачно».<sup>1</sup>

Основным автором комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» был А. А. Шаховской. Ему помогали Грибоедов и Н. И. Хмельницкий, написавшие отдельные сцены. Подобная творческая «складчина» была в грибоедовское время в обычае.

Написанные им сцены для «Своей семьи» Грибоедов напечатал в журнале «Сын отечества» в конце 1817 года. В первый раз комедия была представлена в Петербурге 24 января 1818 года. Шла она с успехом. Как одно из лучших произведений комедийного репертуара 1810-х годов, пьеса Шаховского, Грибоедова и Хмельницкого удержались на сцене: постановка ее возобновлялась неоднократно; ставят ее и в наше время.

Черты стиля и языка в сценах из «Своей семьи», написанных Грибоедовым, свидетельствуют о том, что он, в данном случае переступив через правила французской комедиографии, обратился к плодотворным традициям русской драматической литературы, ближайшим образом — к опыту комедийного творчества Крылова («Модная лавка», «Урок дочкам»).

---

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения. М., Гослитиздат, 1953, стр. 473. В дальнейшем все цитаты приводятся по данному изданию.

В сценах из «Своей семьи» уже обнаруживается национальный колорит — в отчетливых приметах русского быта, в типической характерности действующих лиц и больше всего — в их языке. В этом отношении сцены из «Своей семьи» можно рассматривать как своего рода творческий подступ к «Горю от ума». В них уже ясно сказалось присущее Грибоедову тонкое чувство языка, проникающего в самую природу «театрального», звучащего со сцены слова. С гораздо большей живостью и естественностью, нежели в «светских» комедиях, звучит здесь диалог, тщательно разработанный, основанный на многообразии разговорных интонаций уже не светского салонного жаргона, но грубоватого «просторечия», характерного для речевой манеры провинциальных дворян средней руки.

Особенно отчетливо видно это из того, как говорит сварливая и крикливая Мавра Савишна — типичная представительница этого среднего дворянского слоя, даже не понимающая по-французски (что явствует из заключительных реплик 4-го явления). При этом важно отметить, что характерность и типичность образа Мавры Савишны вырастают не только и, пожалуй, не столько из того, что она говорит, сколько именно из того, как она говорит: «изволил прикатить!», «ох! эти мне проворы!», «а в ней холоп сидит, как будто господин; обрыскает край света, швыряет карточки!..», «дружнехонько живали», «что это, матушка? неслыханное дело! кто стряпает теперь?», «я свертелась бы от этой суеты!», «зараза! истинно зараза», «смерть жалко!», «преакругатная головушка, я чаю» и т. п. В дальнейшем, в работе над «Горем от ума», Грибоедов с небывалым искусством овладеет этим приемом речевой характеристики действующего лица.

Реализм языка «Своей семьи», его разговорная непринужденность и «грубость» вызвали резкие возражения со стороны пуристов, блюстителей карамзинистской «чистоты слога». Они строго осуждали язык «Своей семьи» как противоречащий «слогу общественного и благородного обращения».<sup>1</sup>

Большая трехактная сатирическая комедия в прозе «Студент», написанная в 1817 году Грибоедовым сообща с П. А. Катениным, и по содержанию и по стилю еще более резко противостоит салонно-светским «комедиям интриги», с которых начал Грибоедов.

«Студент» был написан прежде всего в литературно-полемических целях. Комедия буквально начинена пародиями на

---

<sup>1</sup> «Сын отечества», 1818, ч. 43, № 5, стр. 216—217.



стихи и прозу Карамзина, Батюшкова и Жуковского, а также иронически примененными цитатами из этих писателей, преследующими цель дискредитации карамзинистской эстетики и сентиментально-элегической поэзии.

Главный герой комедии — неловкий провинциал и плохой стихотворец Евлампий Аристархович Беневольский (в его лице выведен драматург, а впоследствии известный романист М. Н. Загоскин, в 1817—1818 годах литературный противник Грибоедова) претерпевает смешные и нелепые приключения в доме богатого и чиновного петербургского барина Звёздова. При этом он сочиняет стихи, которые тонко пародируют темы, манеру и словарь поэтов сентиментально-элегического стиля. Такую же пародийную роль играют многие специфические выражения, которыми обильно уснащена речь Беневольского: «...такое что-то неизъяснимое, мир неизвестный, смутная будущность...», «эта неопределенность будущего, сумрак дальний приготавливают сердце к тихому, сладостному мечтанью...», «этот позыв души — туда! к чему-то высшему, неизвестному...», «рука фортуны отяготела надо мною... но дары фантазии всегда при мне...» и т. п.

Вместе с тем «Студент» написан в традициях русской сатирической комедиографии XVIII века (ближайшим образом в традиции Фонвизина) — с ясно выраженной установкой на памфлетное и гротескное изображение быта и нравов дворянского общества, с мотивами социального обличения праздных и вздорных крепостников, правда, выраженными не слишком резко.

Наряду с пародийно звучащей карамзинистской «очищенностью» и манерностью речи Беневольского, в комедии отчетливо выявлена нарочитая, подчеркнутая бытовая характерность языка других действующих лиц — «простонародная грубость» речи слуги Беневольского Федьки («У этих больших бар, кто им пырь в глаза, да не вовремя, тот и виноват...», «Я ведь в Питере понавострился...»), гусарский жаргон лихого ротмистра Саблина («Я за это в состоянии сказать ему дурака в глаза...», «Я бы сам себя на его месте обраковал...», «Плевать я хотел на твою дружбу...»), сочное дворянское «просторечие» самого Звёздова.

Целый ряд комических положений в пьесе основан на том, что собеседники Беневольского не понимают его вычурного, перифрастического и метафорического языка. «Ваше превосходительство обещали мне также в сердце моем заместить ту пустоту, которая...» — говорит Беневольский Звёздову, а тот

отвечает: «Что такое, батюшка? переведи пожалуй на простонародный язык. Ты, я вижу, человек умный, говоришь все фигурно; а я простой человек, люблю, чтоб все было ясно».

Все эти качества «Студента» противоречат жанру и стилю легкой «светской» комедии, в русле которой на первых порах складывалась творческая практика молодого Грибоедова. С другой стороны, элементы реалистической бытовой сатиры, наличествующие в «Студенте», могут быть соотнесены с «Горем от ума», да и самый образ барина-самодура Звёздова в известной мере предвосхищает образ Фамусова.

В сценах из «Своей семьи» и в «Студенте» для Грибоедова уже намечился выход на новые, более широкие и прямые творческие пути. Но и опыт работы над «светской» комедией классического стиля не прошел для него даром. Ранние драматические произведения Грибоедова, при всей их заурядности, послужили для него своего рода «творческой лабораторией» — тем опытным полем, на котором он практически овладевал искусством поэта-драматурга в применении к условиям сцены.

В дальнейшем Грибоедов продолжал творческую работу над «Горем от ума», отделявая и шлифуя текст комедии, дополняя и развивая ее образы.

В конце мая 1824 года Грибоедов выехал из Москвы в Петербург — главным образом для того, чтобы хлопотать о продвижении «Горя от ума» в печать и на сцену. Однако еще в пути, в почтовой коляске, он снова вернулся к переработке своей комедии. Вскресте по приезде в Петербург он писал С. Н. Бегичеву: «Не могу... оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезаваю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстанавливаю стертые, так что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь, до чего-нибудь; терпение есть азбука всех прочих наук... представь себе, что я слишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм переменял, теперь гладко, как стекло. Кроме того, на дороге мне пришло в голову придумать новую развязку; я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечкою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались, в самый день моего приезда...»<sup>1</sup>

Всех поправок, внесенных на этот раз Грибоедовым в текст комедии, было свыше пятисот. На эту переработанную редакцию

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов, стр. 514.

наслоились еще новые поправки (числом около ста). Так в результате определился окончательный текст комедии, если не считать немногих и в общем незначительных изменений, внесенных Грибоедовым в позднейшее время.

### 3

Когда именно Грибоедов задумал «Горе от ума», в точности неизвестно. На этот счет имеется несколько разноречивых версий.

Сопоставляя и взвешивая все дошедшие до нас данные, можно предположить, что до конца 1820 года у Грибоедова сложился лишь замысел «Горя от ума» и, может быть, был набросан сценарный «план» комедии. В ноябре 1820 года, в Иране, этот замысел, вероятно, был обдуман заново и приобрел твердые, окончательные очертания. К непосредственному же выполнению замысла во всем его объеме Грибоедов приступил скорее всего лишь в самом конце 1821 года, а еще вероятнее — в начале 1822 года, в Тифлисе. В пользу такого предположения говорит позднейшее авторитетное свидетельство В. К. Кюхельбекера, жившего в Тифлисе с декабря 1821 по май 1822 года: «...Грибоедов писал «Горе от ума» почти при мне, по крайней мере, мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано...»<sup>1</sup> Установлено также, что к весне 1823 года Грибоедов успел написать только два первых акта комедии в их первоначальной редакции.

Эти два акта Грибоедов привез в Москву в конце марта 1823 года и тогда же, в связи с замечаниями, сделанными С. Н. Бегичевым, переделал I акт. В конце июля 1823 года Грибоедов отправился в деревню С. Н. Бегичева (село Дмитровское, Ефремовского уезда Тульской губернии). «Последние акты «Горя от ума» написаны в моем саду, в беседке», — сообщает Бегичев.<sup>2</sup>

Вскоре законченная комедия стала достоянием общественного мнения.

Весной 1823 года, в Москве, Грибоедов читал первые акты комедии только немногим друзьям и ближайшим знакомым. Однако к осени 1823 года, когда Грибоедов вернулся в Москву из деревни С. Н. Бегичева с полным текстом «Горя от ума»,

<sup>1</sup> «Дневник В. К. Кюхельбекера». Л., 1929, стр. 91.

<sup>2</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников». М., 1929, стр. 10—12.

«слух об его комедии распространился по Москве, он волею и неволею читал ее во многих домах».<sup>1</sup>

Когда же летом 1824 года Грибоедов приехал в Петербург, в тамошних литературно-театральных кругах он был уже широко известен как автор замечательной неопубликованной комедии. Многократно и с неизменным успехом читал ее Грибоедов писателям и актерам.

Направляясь в столицу, Грибоедов мечтал увидеть «Горе от ума» в печати и на сцене. При этом он рассчитывал на содействие своих чиновных и влиятельных петербургских знакомых. Однако вскоре же по приезде в Петербург Грибоедов убедился в тщетности своих надежд: «...на мою комедию не надейтесь, ей нет пропуску, — писал он 21 июня 1824 года П. А. Вяземскому, — хорошо, что я к этому готов был, и следовательно судьба лишнего ропота от меня не услышит».<sup>2</sup>

Единственное, что удалось сделать Грибоедову после долгих хлопот, это провести через цензуру отрывки из «Горя от ума» (четыре сцены — с седьмой по десятую — из I акта и весь III акт) в составе театрального альманаха «Русская Талия», вышедшего в свет в январе 1825 года. Осуществление даже этого урезанного плана встретило в цензурном ведомстве серьезные затруднения.

Грибоедов, говоря его же словами, вынужден был «подделаться» к «глупости» и нетерпимости цензуры. Текст комедии был напечатан в «Русской Талии» с обширными изъятиями и переправками цензурного происхождения. Устранены были не только отдельные «неблагонамеренно» звучавшие стихи, но и все, что носило характер конкретного указания на правительственные учреждения («Ученый комитет»), на чиновничество, офицерство и титулованную знать («министры», «начальник отделения», «княжны»), наконец — на «монаршее лицо».

Невозможность полного опубликования «Горя от ума» в печати несколько возмещалась широким распространением в обществе рукописных копий («списков») комедии, значительное количество которых дошло до наших дней. Комедия переписывалась множество раз, с первоначальных копий снимались новые, и текст при этом зачастую подвергался порче и искажениям. В 1830 году в печати уже было замечено по поводу «Горя от ума:» «Первый списанный экземпляр сей комедии быстро

---

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 13 (сообщение С. Н. Бегичева).

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов, стр. 517.

распространился по России, и ныне нет ни одного малого города, нет дома, где любят словесность, где бы не было списка сей комедии, по несчастию, искаженного переписчиками».<sup>1</sup>

Итак, только в 1825 году текст «Горя от ума» в основном установился окончательно, частично и с цензурными урезками был опубликован в альманахе «Русская Талия» и довольно широко распространился во многих списках. Но на этом история текста «Горя от ума» еще не кончается. Предпринимал ли Грибоедов в течение ближайших лет после 1824 года новые попытки напечатать комедию целиком — неизвестно. Но не подлежит сомнению, что мысль об опубликовании «Горя от ума» никогда его не оставляла. К 1828 году относится самый авторитетный из дошедших до нас трех авторизованных текстов комедии.

Грибоедову так и не удалось увидеть свою комедию напечатанной целиком. Безуспешные попытки издать ее предпринимались сразу же после смерти Грибоедова — в 1830—1831 годах. Стоит отметить, что впервые комедия была издана отдельной книгой в немецком переводе в 1831 году, в Ревеле. Только два года спустя появилось, наконец, первое русское издание. Согласившись с мнением цензора, что некоторые сцены в комедии «противны благопристойности и нравственности», органы цензуры, возглавлявшиеся реакционным министром народного просвещения гр. С. С. Уваровым, и на этот раз отказались было одобрить ее к печати. Но судьбу комедии решила неожиданно «либеральная» резолюция самого Николая I: «Печатать слово от слова, как играется, можно; для чего взять манускрипт из здешнего театра».

Таким образом, текст первого издания «Горя от ума», вышедшего в свет в 1833 году в Москве, был изуродован купюрами и поправками, внесенными цензурой в список, разрешенный к исполнению на петербургской сцене. Сверх указанных выше переделок и изъятий в сценах I акта и в III акте, опубликованных в альманахе «Русская Талия», в первом издании комедии из текста II и IV актов исчезли, к примеру: тридцать стихов из монолога Фамусова («Мы, например, или покойник дядя...» и т. д.), двенадцать стихов из монолога Чацкого («Мундир, один мундир...» и т. д.), рассказ Репетилова о «тайных собраниях» и конец его монолога в 5-м явлении IV действия («Секретари его все хамы, все продажны...» и т. д.), не считая многих других более мелких вычерков и иска-

<sup>1</sup> «Сын отечества и Северный архив», 1830, т. IX, № 1, стр. 13,

жений отдельных стихов. Как справедливо заметил в свое время А. И. Герцен, Николай I разрешил опубликовать «обезвреженный» сценический текст комедии, варварски изуродованный театральной цензурой, «чтобы лишить ее привлекательности запрещенного плода» и «чтобы противодействовать распространению рукописных экземпляров».<sup>1</sup>

Второе издание «Горя от ума» появилось лишь в 1839 году (со вступительной статьей К. А. Полевого). К 30-м же годам (а может быть, даже к концу 20-х годов) относятся два чрезвычайно редких анонимных и бесцензурных издания комедии, осуществленные неизвестно кем и распространявшиеся нелегально; есть основания предполагать, что они были тайно отпечатаны в военных (полковых) типографиях. С 1858 года стали появляться полные бесцензурные издания, печатавшиеся с различных списков за границей. В России первое легальное полное издание комедии вышло только в 1862 году — тридцать восемь лет спустя после того, как она была создана.

Не меньше трудностей встретило продвижение «Горя от ума» на сцену. Достаточно сказать, что даже в 1870-е годы комедия Грибоедова была «признана неудобной» для представления в «народных театрах» — как пьеса, не утратившая своего «законопреступного» политического значения. Не касаясь длительной сценической истории «Горя от ума» на всем ее протяжении (что у вело бы нас далеко в сторону), ограничимся краткими сведениями лишь о ранних спектаклях.

Первая попытка осуществить постановку комедии была сделана в мае 1825 года учащимися Петербургского театрального училища, без ведома цензуры, по инициативе известного впоследствии актера и автора водевилей П. А. Каратыгина и под наблюдением самого Грибоедова. Но накануне представления, во время последней репетиции, спектакль был запрещен петербургским генерал-губернатором гр. М. А. Милорадовичем — на том основании, что «пьесу, не одобренную цензурой, нельзя позволить играть в театральном училище». «Мы... отправились тотчас же к Грибоедову. с этим роковым известием, что, конечно, его сильно огорчило», — пишет П. А. Каратыгин.<sup>2</sup>

В первой половине октября 1827 года сцены из «Горя от ума» были представлены в Эривани, в заброшенном здании старого Сардарского дворца, в исполнении молодых офицеров

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Избр. соч. М., 1937, стр. 421.

<sup>2</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 112—113; ср.: П. А. Каратыгин. Записки, т. I. Л., 1929, стр. 216—218.

Кавказского корпуса. На этом любительском спектакле якобы присутствовал Грибоедов<sup>1</sup>. Есть глухие и документально пока не подтвержденные сведения, будто бы «Горе от ума» было несколько раз представлено в Тифлисе в июле — августе 1828 года в любительском исполнении и также в присутствии Грибоедова, который давал участникам спектаклей советы и указания.

На большой сцене, в исполнении актеров-профессионалов, «Горе от ума» появилось уже после смерти Грибоедова. При этом программа спектакля постепенно расширялась: 2 декабря 1829 года в Петербурге, в Большом театре, впервые была представлена (в составе «интермедии») одна сцена из I акта комедии (явления 7-е, 8-е и 9-е); 30 января 1830 года она была сыграна также в Москве, в Большом театре (в бенефис М. С. Щепкина); 5 февраля 1830 года в Петербурге, в первый раз шел III акт (целиком); 16 июня того же 1830 года были показаны два действия комедии — III и IV (начиная с 9 октября к ним присоединялась и одна сцена из I акта). Полностью, но в искаженной, подцензурной редакции «Горе от ума» было впервые представлено в Петербурге 26 января 1831 года в бенефис Я. Г. Брянского, с участием П. А. Каратыгина (Чацкий) и И. И. Сосницкого (Репетилов). В Москве III акт «Горя от ума» был показан в первый раз 23 мая 1830 года, III и IV акты — 25 февраля 1831 года, а вся комедия полностью — 27 ноября 1831 года, с участием М. С. Щепкина (Фамусов) и П. С. Мочалова (Чацкий).

По поводу петербургского спектакля читаем в дневнике одного из зрителей — профессора А. В. Никитенко: «Некто остро и справедливо заметил, что в этой пьесе осталось одно только горе: столь искажена она роковым ножом бенкендорфовой литературной управы. Игра артистов также нехороша. Многие, не исключая и Каратыгина-большого, вовсе не понимают характеров и положений, созданных остроумным и гениальным Грибоедовым».<sup>2</sup> Отзывы критики (В. Ушаков, Ф. Булгарин и И. Киреевский) и о петербургской и о московской постановках «Горя от ума» также были отрицательными. Рецензенты единодушно отмечали, что театру, несмотря на участие замечательных актеров, еще не удалось с должным успехом решить задачу сценического воплощения великой комедии.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См. «Тифлиссские ведомости», 1832, № 3.

<sup>2</sup> А. В. Никитенко. Записки и дневник, т. I. Спб., 1905, стр. 210.

<sup>3</sup> См. Вл. Филиппов. Ранние постановки «Горя от ума». «Литературное наследство», т. 47—48. М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 299—324.

Однако при всем своём несовершенстве первые постановки «Горя от ума» всколыхнули всех любителей литературы и театра и вызвали оживленные толки в обществе. Поэт Н. М. Языков, посмотрев московский спектакль, писал родным: «Я видел представление «Горя от ума». Оно здесь идет нестерпимо худо... Несмотря на все это, публика жадно смотрит сию первую русскую комедию: театр всякий раз полон. Хлопотни много, потому что всякое слово — острота».<sup>1</sup>

#### 4

Сюжетную основу «Горя от ума» составил драматический конфликт бурного столкновения умного, благородного и свободолюбивого героя с окружающей его косной средой реакционеров. Этот изображенный Грибоедовым конфликт был жизненно правдив, исторически достоверен.

С юных лет вращаясь в кругу передовых русских людей, вступивших на путь борьбы с миром самодержавия и крепостничества, живя интересами этих людей, разделяя их взгляды и убеждения, Грибоедов имел возможность близко и повседневно наблюдать самое важное, характерное и волнующее явление общественного быта своего времени — борьбу двух мировоззрений, двух идеологий, двух жизненных укладов, двух поколений.

После Отечественной войны, в годы формирования и подъема декабристского движения, борьба нового, нарождающегося и развивающегося, со старым, отжившим и тормозящим движением вперед, острее всего выражалась в форме именно такого открытого столкновения между молодыми глашатаями «свободной жизни» и воинствующими охранителями ветхозаветных, реакционных порядков, какое изображено в «Горе от ума».

Избранная Грибоедовым драматическая коллизия верно и глубоко отражала этот типический общественно-исторический конфликт эпохи.

Сам Грибоедов в письме к П. А. Катенину (от января 1825 года) с предельной ясностью раскрыл содержание и

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 19—21, стр. 58. Ср. отзыв о петербургской постановке, принадлежащий перу рядового зрителя — мелкого чиновника И. Е. Гогниева: «Литературный архив», I. М.—Л., 1938, стр. 293. Перечень всех представлений «Горя от ума» на столичных сценах, начиная со дня первого спектакля до 4 февраля 1895 года, а также список актеров, исполнявших комедию за этот период, см. в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1893/94 года, кн. III. Приложения, стр. 45—67.



идейный смысл драматической коллизии, положенной в основу «Горя от ума»: «... в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих».

И далее Грибоедов показывает, как планомерно и неуклонно, все более и более обостряясь, нарастает «противуречие» Чацкого с фамусовским обществом, как это общество предает Чацкого анафеме, которая носит характер политического доноса: Чацкого объявляют во всеуслышание смутьяном, карбонарием, человеком, покушающимся на «законный» государственный и общественный строй; как, наконец, голос всеобщей ненависти распространяет гнусную сплетню о безумии Чацкого.

Грибоедов рассказал в своей комедии о том, что произошло в одном московском доме в течение одного дня. Но какая широта в этом рассказе! В нем веет дух времени, дух истории. Грибоедов как бы раздвинул стены фамусовского дома и показал всю жизнь дворянского общества своей эпохи — с раздиравшими его противоречиями, кипением страстей, враждой поколений, борьбой идей. В рамки драматической картины столкновения героя со средой Грибоедов вместил громадную общественно-историческую тему перелома, обозначившегося в жизни, тему рубежа двух эпох — «века нынешнего» и «века минувшего». Говоря словами И. А. Гончарова, в комедии Грибоедова «два века сошлись лицом к лицу» («Мильон терзаний»).

Отсюда — необыкновенное богатство идейного содержания комедии. В той или иной форме и в той или иной мере Грибоедов коснулся в «Горе от ума» многих серьезнейших вопросов общественного быта, морали и культуры, которые имели в декабристскую эпоху самое актуальное, самое злободневное значение. Это были вопросы о положении русского народа, подавленного гнетом крепостничества, о дальнейших судьбах России, русской государственности и русской культуры, о свободе и независимости человеческой личности, об общественном призвании человека, об его патриотическом и гражданском долге, о новом понимании личной и гражданской чести, о силе человеческого разума и познания, о задачах, путях и средствах просвещения и воспитания. На все эти вопросы откликнулся гений Грибоедова, и отклик этот был исполнен такой горячей гражданственно-патриотической страсти, такого неукротимого негодования на зло и неправду, что комедия не могла не произвести самого глубокого и разительного впечатления как в передовых кругах русского общества, так и в лагере реакционеров.

Комедия с могучей сатирической силой разоблачала «нравы» крепостников. Грибоедов поставил перед собой задачу сорвать с них маску внешнего благолепия и благоприличия и представить их на суд людской разоблаченными от всех и всяческих украшающих покровов. Грибоедов с блеском выполнил эту задачу. Он запечатлел в «Горе от ума» целую галерею человеческих портретов, которые в совокупности составляют истинный, ничем не прикрашенный отвратительный облик крепостнического общества с его паразитизмом и своекорыстьем, чванством и лакейством, мракобесием и нравственным растлением.

Типичнейший представитель этого мира — сам Фамусов, воинствующий мракобес, ханжа и деспот, грозящий своим рабам сибирской каторгой. Под стать Фамусову все его родственники, приятели и гости.

В образе полковника Скалозуба Грибоедов воссоздал тип аракчеевца, тупого, самовлюбленного и невежественного «героя» плацпарадных учений, шагистики и палочной муштры, заклятого врага свободной мысли. Этот «хрипун, удавленник, фагот, созвездие маневров и мазурки», гонящийся за чинами, орденами и богатой невестой, воплощает в себе дух реакционного «пруссачества», которое искусственно насаждалось царизмом в русской армии и вызывало ненависть всего передового офицерства, хранившего суворовские и кутузовские традиции (в черновой редакции «Горя от ума» Скалозуб сам говорит о себе: «Я — школы Фридриха...»).

Резкими, типическими чертами очерчены и все остальные персонажи барской Москвы, выведенные в «Горе от ума»: властная барыня-крепостница старуха Хлестова, графини Хрюмины, княжеское семейство Тугоуховских, Загорецкий — светский шулер, мошенник и доносчик, по всем данным — тайный агент политической полиции; Репетилов — «душа» дворянского общества, шут, сплетник и пустозвон, затесавшийся, чтобы не отстать от моды, в круг каких-то псевдолиберальных болтунов; Платон Михайлович Горич — в прошлом приятель Чацкого, человек опустившийся, инертный, внутренне примирившийся с фамусовским миром.

Как свой принят в этом мире «безродный» секретарь Фамусова — Молчалин. В его лице Грибоедов создал исключительно выразительный обобщенный образ подлеца и циника, «низкопоклонника и дельца», пока еще мелкого негодая, который сумеет, однако, дойти до «степеней известных».

Галерея типических образов стародворянской, барской Москвы, созданная Грибоедовым, включает в себя и тех, кто

в комедии непосредственно не действует, но только упоминается в беглых характеристиках, которые дают им действующие лица. В их числе такие яркие, выпуклые, законченные образы, как «черномазенький» завсегдагай всех балов и обедов, и крепостник-театрал, и мракобесный член «Ученого комитета», и покойник камергер Кузьма Петрович, и влиятельная старуха Татьяна Юрьевна, и нахальный «французик из Бордо», и клубные друзья Репетилова и много других — вплоть до княгини Марьи Алексевны, блюстительницы общественного мнения в фамусовском мире, именем которой знаменательно заканчивается комедия. Все эти лица не появляются на сцене, но тем не менее имеют весьма важное значение для раскрытия содержания «Горя от ума», — и это составляет одну из новаторских черт комедии.

Социальная критика Грибоедова, развернутая в «Горе от ума», по самой широте своей и конкретности была явлением исключительным в литературе начала XIX столетия. Если сатирико-моралистические комедиографы, писавшие в традициях классицизма, следовали условным и абстрактным критериям, узаконенным его эстетикой, и осмеивали, как правило, какой-либо один, отдельно взятый социальный «порок» или отвлеченную моральную категорию (к примеру, только лихоимство, только невежество, только скупость, только ханжество и т. п.), то Грибоедов в своей комедии затронул и разоблачил в духе социально-политических идей декабризма целый комплекс совершенно конкретных явлений общественного быта крепостнической России.

И вопросы дворянского воспитания в «пансионах, школах, лицеях», и вопрос о «ланкартачных взаимных обученьях», и дебаты о парламентском строе и реформе судопроизводства, и отдельные эпизоды русской общественной жизни в период после наполеоновских войн, нашедшие отражение в монологах Чацкого и в репликах гостей Фамусова, — все это имело самое злободневное значение, в частности в декабристской среде, именно в те годы, когда Грибоедов писал свою комедию.

Богатство и конкретность социального содержания, вложенного в «Горе от ума», придают комедии значение широкой и целостной картины русской общественной жизни конца 1810-х — начала 1820-х годов, изображенной во всей ее исторической точности и достоверности.

Продолжив обличительную антикрепостническую традицию, внесенную в русскую литературу великим революционером Радищевым, развивая и углубляя плодотворные традиции русской

общественной сатиры XVIII века — сатиры Фонвизина, Новикова и Крылова, Грибоедов создал произведение, все содержание которого свидетельствовало об его социально-политической направленности.

«Горе от ума», конечно, остается одним из шедевров карающей социальной сатиры. Но подлинная сатира не бывает односторонней, потому что писатель-сатирик, если он стоит на передовых идейно-художественных позициях, всегда обличает зло и пороки во имя добра и добродетелей, во имя утверждения некоего положительного идеала — общественного, политического, морального. Также и Грибоедов в «Горе от ума» не только разоблачал мир крепостников, но и утверждал свой положительный идеал, исполненный глубокого общественно-политического смысла. Этот идеал нашел художественное воплощение в образе единственного истинного героя пьесы — Чацкого.

Изображая Чацкого человеком умным и благородным, человеком «возвышенных мыслей» и передовых убеждений, глашатая «свободной жизни» и ревнителем русской национальной самобытности, Грибоедов решал стоявшую перед прогрессивной русской литературой 20-х годов проблему создания образа *положительного* героя. Задачи гражданской, идейно направленной и общественно действенной литературы, в понимании писателей декабристского направления, вовсе не сводились лишь к сатирическому обличению порядков и нравов крепостнического общества. Эта литература должна была иметь и более высокие цели: возбуждать любовь к «общественному благу» и воодушевлять на борьбу с деспотизмом. Эта литература должна была не только клеймить пороки, но и восхвалять гражданские доблести.

Грибоедов ответил на оба эти требования, выдвинутые самой жизнью и ходом освободительной борьбы. «Горе от ума», говоря словами Белинского, явилось «энергическим (и притом еще первым) протестом против гнусной расейской действительности».<sup>1</sup> И в то же время главный герой комедии, вобравший в себя характерные черты того образа гражданина, который формировался в творчестве Радищева и поэтов-декабристов, остается в русской литературе первым «высоким» героем, действующим в условиях не только современной, но и *обыденной* жизни.

*Изучая действительность как пытливым аналитик, Грибоедов отразил ее как художник, притом — как смелый новатор.*

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Письма, т. II. Спб., 1914, стр. 186.

Он нарисовал свою точную и достоверную картину, пользуясь приемами, средствами и красками художественного изображения. Он воплотил смысл подмеченного и изученного им в художественных образах. И от этого нарисованная им картина идейной жизни в декабристскую эпоху оказалась гораздо ярче, глубже, объемнее, нежели мог бы сделать это даже самый замечательный ученый-исследователь.

Когда правда жизни становится содержанием искусства, сила ее воздействия на мысли и чувства людей еще более увеличивается. В том-то и состоит «тайна» искусства, что оно позволяет людям даже то, что им хорошо известно, увидеть яснее, отчетливее, а иногда — и с новой, еще не знакомой стороны. Явление жизни, всем видное, всем известное, даже примелькавшееся, будучи преображенным великой обобщающей силой искусства, зачастую предстает как бы в новом свете, вырастает в своем значении, раскрывается перед современниками с такой полнотой, которая раньше была им недоступна.

«Горе от ума», конечно, одно из самых тенденциозных произведений русской и мировой литературы. Грибоедов поставил перед собой совершенно определенную нравственно-воспитательную цель и был озабочен тем, чтобы цель эта стала ясна читателю и зрителю комедии. Он написал «Горе от ума», чтобы высмеять и заклеймить крепостнический мир. Вместе с тем не менее важной задачей было для Грибоедова раскрыть перед читателем и зрителем свой положительный идеал, донести до них свои мысли и чувства, свои моральные и общественные идеи.

Грибоедов не отступил в «Горе от ума» перед открытой тенденциозностью, и она не нанесла никакого ущерба его созданию, ибо никакая правильная, исторически оправданная тенденция никогда не повредит искусству, если она будет художественно претворена, если она будет логично и естественно вытекать из существа и содержания положенного в основу произведения конфликта, из столкновения страстей, мнений, характеров.

В «Горе от ума» воплощена целая система идейных взглядов в связи с самыми острыми, самыми злободневными темами и вопросами современности, но выражены эти взгляды с величайшим художественным тактом — не в форме прямых деклараций и сентенций, но в образах, в композиции, в сюжете, в речевых характеристиках, короче говоря, в самой художественной структуре комедии, в самой ее художественной ткани.

С этим связан важный вопрос о том, как Грибоедов решил основную проблему художественного реализма — проблему *типичности*.

Сущность жизненных явлений выражается в реалистическом искусстве в форме типического обобщения. Задача создания типического характера в типических обстоятельствах, которую всегда на первом плане ставит перед собой реалистическое искусство, непременно предусматривает раскрытие *смысла* того явления социально-исторической действительности, на котором сосредоточилось внимание художника.

В этой связи нужно остановиться прежде всего на образе Чацкого. Он типичен потому, что в нем ярко и отчетливо выражено существо той новой, прогрессивной социальной силы, которая в грибоедовское время вышла на историческую сцену, с тем чтобы вступить в решительную борьбу с реакционными силами старого мира и победить в этой борьбе. Художник-реалист зорко разглядел в окружающей его действительности эту тогда еще только назревавшую силу и понял, что ей принадлежит будущее.

Во времена Грибоедова дело освободительной борьбы осуществляли немногие «лучшие люди из дворян» (по характеристике В. И. Ленина), далекие от народа и бессильные без поддержки народа. Но их дело не пропало, потому что, как сказал Ленин, они «помогли *разбудить* народ»,<sup>1</sup> потому что они подготовили дальнейший подъем революционного движения в России.

Пусть во времена Грибоедова, накануне восстания декабристов, фамусовщина еще казалась прочной основой общественного быта в самодержавно-крепостническом государстве, пусть Фамусовы, Скалозубы, Молчалины, Загорецкие и иже с ними еще занимали тогда господствующее положение, но как социальная сила фамусовщина уже загнивала и была обречена на умирание. Чацких было еще очень мало, но они воплощали в себе ту свежую, юную силу, которая в данное время еще не окрепла, но которой было суждено развиваться и которая поэтому была неодолима.

Поняв это и выразив свое понимание в художественных образах «Горя от ума», Грибоедов и отразил объективную правду жизни, создал типический образ «нового человека» — общественного протестанта и борца — в типических обстоятельствах его исторического времени.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 19, стр. 295.

Столь же типичны и исторически характерны представители другого общественного лагеря, действующие в комедии Грибоедова. Проблема типичности как выражения основных особенностей данного социально-исторического явления решается художником-реалистом равно и в положительных и в отрицательных образах. Фамусов, Молчалин, Хлестова, Репетилов, Скалозуб, Загорецкий, княгиня Тугоуховская, графиня Хрюмина и все прочие персонажи старобарской Москвы, каждый по-своему, с замечательной полнотой и заостренностью выражают сущность той социальной силы, которая стояла на страже охранения старых, реакционных порядков феодально-крепостнического мира.

Смело, по-новаторски решив в «Горе от ума» проблему типичности, Грибоедов тем самым с полной ясностью, не допускающей никаких кривотолков, сказал своим произведением, во имя чего, во имя каких идеалов он разоблачил фамусовщину. Проникнув творческой мыслью в суть основных социальных и идеологических противоречий своего времени, показав, что Чацкий представлял в своем лице растущую и развивающуюся силу русского общества, щедро наделив его характер *героическими* чертами, Грибоедов тем самым решил и политическую проблему. В этом в первую очередь и сказалась общественно-политическая позиция Грибоедова, в этом и проявилась с наибольшей убедительностью идейная направленность его творчества.

## 5

Итак, рисуя Чацкого, Грибоедов практически решал назревшую в литературе проблему создания образа *положительного героя современности*, который мог бы служить примером и образцом для подражания.

Чацкий, с его «возвышенными мыслями», тревогой и мечтами, не только провозвестник декабристских (в широком значении этого слова) идей. В нем также воплощена некая новая норма общественного поведения, гражданской морали. Его понимание идеи *долга* и практического осуществления этой идеи, его гнев и ирония, страстность его обличительного тона — все это в условиях общественного и политического быта аракчеевской эпохи приобретало прямую агитационную направленность и громадную силу моральной убедительности. Вот свидетельство современника: «Это благородное негодование ко всему низкому, эта гордая смелость в лице Чацкого проникла в меня до глубины

души». Так декабрист А. А. Бестужев передавал ощущения, охватившие его после первого знакомства с отрывками из «Горя от ума».<sup>1</sup>

Чацкий обрисован как человек нового склада ума и души, усомнившийся в ценностях феодального мировоззрения и вступающий во всеоружии новых, прогрессивных воззрений на все, что окружает его в жизни. Ни в одном из героев русской литературы первой четверти XIX столетия не воплощен с подобной полнотой и отчетливостью облик такого нового человека, освобождающегося из-под власти ветхозаветных преданий, понятий и представлений.

В Чацком знаменательно подчеркнуты черты идеолога, просветителя, оратора, активного деятеля, человека твердой воли, творческого горения и действенного, взыскательного отношения к жизни. Чацкий — это как бы живая иллюстрация к размышлениям декабриста Н. И. Тургенева насчет жизненного призвания человека. С презрением отвергая старую философию законопослушания, общественного квиетизма и покорности судьбе и характеризуя эту философию как «нравственный сон», Тургенев видел единственно подлинную «гражданскую добродетель» в борьбе за общественное благо и нравственное совершенство человека: «Не мир, но брань вечная должны существовать между злом и благом».

Пылкое гражданское негодование, жажда свободы, презрение к предрассудкам, патриотическая пропаганда национальной самобытности, короче говоря — весь строй чувств и мыслей и все поведение Чацкого характеризуют его как типичнейшего представителя самого просвещенного и передового круга русской дворянской молодежи 1810—1820-х годов, как *декабриста*. Именно так понимали Чацкого сами участники декабристского движения, для которых обличительные и гражданственно-патриотические монологи грибоедовского героя звучали как политические прокламации, написанные в духе их собственной идеологической программы. Именно так понимали Чацкого и деятели первого поколения русской революционной демократии, еще со всей остротой ощущавшие свою кровную преемственную связь с декабристами, так понимали его Герцен, Огарев.

Только исходя из понимания Чацкого как общественного борца и новатора, как человека, порожденного своим временем, как декабриста, — можно исторически верно оценить этот образ.

---

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 137.



Чацким открывается галерея героических образов, занимающих столь видное место в русской реалистической литературе XIX века.

И именно то обстоятельство, что Чацкий начинал «новый век» в русской литературе, явившись первым из «новых людей», положительных героев, изображенных нашей классической литературой, в громадной мере увеличило силу идейного влияния «Горя от ума» в дальнейшем ходе общественно-литературного развития.

Чацкий с его бурным революционно-патриотическим воодушевлением и гражданским негодованием продолжал свое историческое существование как полный жизненной правды художественный образ передового деятеля, мужественного борца за правое дело, за благородную идею. Он явился прямым предшественником лирического героя Лермонтова (не Печорина, а гражданского героя лермонтовской лирики). Далее эта линия героического «нового человека», протестанта и борца, шла в русской литературе через Герцена к революционно-демократическим писателям второй половины XIX века, минуя длинную череду образов «лишних людей».

Герцен был глубоко прав, утверждая: «С нами Чацкий возвращался бы на свою почву». Русские просветители и революционные демократы, разумеется, недаром чувствовали свое кровное родство с Грибоедовым. Им был особенно понятен и близок просветительский пафос его творчества.

Грибоедов был самым «просветительским» писателем 20-х годов. Он поднял свой голос в защиту разума, просвещения, культуры. Он выдвинул в своей комедии острейшую тему ума, точнее говоря, тему противоречий, возникших между разумом и «неразумной» действительностью в условиях реакционного самодержавно-крепостнического строя.

Грибоедов назвал свою комедию «Горе от ума», а в первоначальной редакции — еще многозначительнее: «Горе уму», — и уже в самом названии комедии раскрывается ее глубокий идейный философско-политический смысл. Ум в понимании Грибоедова — это та могучая сила, которая призвана ознаменовывать борьбу против деспотизма, реакции, косности, мракобесия. Грибоедов и рассказал в своей комедии о горе и несчастьях умного человека, обрушившихся на него именно потому, что он был *умен* и в силу этого обстоятельства оказался в «противуречии с обществом», состоявшим из «глупцов».

Выдвинув в своей комедии тему *ума*, величия и силы человеческого разума, Грибоедов, конечно, продолжал традицию

русского просветительства XVIII столетия, неоднократно обращавшегося к данной теме. Но он внес в просветительское представление о разуме (как о некоей отвлеченной категории) совершенное конкретное историческое и идейно-политическое содержание. Ум Чацкого — в том значении, в каком понятие это раскрывается в комедии, — это *сумма воззрений передового русского человека нового поколения*, поколения участников Отечественной войны и декабристского движения.

Чацкий и обрисован во всех чертах своего характера и поведения и во всех своих жизненных обстоятельствах как типичный представитель этого поколения. Сама «биография» Чацкого, поскольку она выясняется из текста комедии, также чрезвычайно типична для всего круга «детей 1812 года», ставших декабристами. Чацкий побывал на военной службе и с благодарным чувством вспоминает о «шуме лагерном, товарищах и братьях». Он побывал и при каком-то большом государственном деле; в Петербурге был «в связи» даже с министрами (подобно декабристу Н. И. Тургеневу), но потом порвал с ними и, вероятно, после этого отправился путешествовать; наконец, он автор (как принято было говорить в грибоедовское время): «славно пишет, переводит», — пишет и переводит, конечно, не казенные бумаги (как Молчалин), а нечто близкое и дорогое его уму и сердцу.

Самый мотив, по которому Чацкий оставил службу («Служить бы рад, прислуживаться тошно...»), был характерен для унастроенной и поведения людей декабристского круга. В этой связи знаменательно звучат выпады Чацкого против военной службы, против обаятельной власти «мундира» (д. II, явл. 5-е).

Ум Чацкого — первопричина его столкновения с фамусовским обществом. Чацкий слишком умен для этого общества, кажется в нем белой вороной; ум ставит его в глазах Фамусовых и Молчалиных вне их круга, вне привычных для них норм общественного поведения. Именно на этом основано в комедии внутреннее развитие конфликта, обозначившегося между героем и средой: лучшие, наиболее высокие человеческие свойства и склонности героя делают его в представлении окружающих сперва «странным человеком», «чужаком», а потом — просто безумцем. «Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?» — уже с полной убежденностью говорит Фамусов под занавес, выслушав пламенную отповедь Чацкого.

Для того чтобы в полной мере уяснить суть и смысл темы *ума*, как она поставлена в комедии (и сформулирована в ее заглавии), следует иметь в виду, прежде всего, что в грибоедовское

время сама проблема ума была чрезвычайно актуальна и осмыслялась очень широко, как вообще проблема интеллигентности, просвещения, культуры, а затем (и это в данном случае наиболее знаменательно), что понятиям *ум*, *умный*, *умник* и т. п. придавалось в ту пору, кроме обычного, еще и особое значение. Можно было бы привести немало данных, свидетельствующих о том, что тогда с этими понятиями, как правило, соединялось представление о человеке не просто умном, но *вольнодумном*, о человеке независимых убеждений, провозвестнике новых идей, а еще конкретнее — о члене тайного политического общества, о будущем декабристе.

Таким образом, тема ума, поставленная в комедии Грибоедова, вносит важные детали в образ Чацкого, дополнительно характеризуя его как вольнодумца, декабриста, и вообще расширяет и уточняет идейный смысл комедии.

В литературе о Грибоедове высказывались весьма обоснованные предположения, что в образе Чацкого в известной мере отразилась оригинальная личность декабриста В. К. Кюхельбекера, с которым Грибоедов был очень близок.<sup>1</sup> В связи с политической репутацией Кюхельбекера в обществе получила распространение официальная версия о его «безумии», не имевшая под собой никаких реальных оснований, но бывшая злостной клеветой, пущенной в целях дискредитации политически неблагонадежного человека. Жизненная ситуация в данном случае действительно напоминает литературную ситуацию, которую находим в комедии Грибоедова.<sup>2</sup>

Даже если Грибоедов и не думал о Кюхельбекере, когда писал Чацкого, все равно герой его комедии, воплощая в себе типические черты декабриста, разительно похож на этого «неугомонного рыцаря», как похож он и на других «умников» декабристской эпохи, пылкость которых сплошь да рядом обращивалась в глазах окружающих «безумием», а для них самих — «горем от ума».

Печальна была в условиях тогдашней действительности судьба таких «умников» и «неугомонных рыцарей», каким изо-

---

<sup>1</sup> См. В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы. Л., 1939. Вступительная статья Ю. Тынянова, стр. XXXIV.

<sup>2</sup> Кюхельбекера называли «сумасшедшим» Карамзин, Жуковский, Греч, Кс. Полевой, имея в виду именно его «неугомонность» и всегдашнее восторженно-экстатическое состояние. В свое время имела хождение версия, будто и сам Грибоедов, подобно Чацкому, стал жертвой светской сплетни о сумасшествии и что она якобы послужила для него толчком к написанию «Горя от ума» (см. «Русская старина», 1878, № 3, стр. 546).

дительные идеи Просвещения и опыт буржуазной революции XVIII века открыли перед человечеством новые широкие пути духовного развития и общественной практики. Просветители XVIII века и их ученики были проникнуты чувством исторического оптимизма. Не подозревая еще всей остроты противоречий зарождавшегося нового буржуазного общества, они хранили утешающую веру в «золотой век Астреи», долженствующий наступить в силу абстрактно понимаемой прогрессивности исторического процесса и призванный утвердить в мире торжество разума и справедливости.

Судьба Чацкого — это судьба пылкого мечтателя, обманувшегося в своих лучших надеждах, испытавшего мертвящее дыхание житейского «грозного опыта», но не смирившегося перед ним. Чацкий — это бунтарь, протестант, осознавший свою отчужденность от породившей его среды, однако еще не нашедший для себя достаточно ясных и прямых путей. «Душа здесь у меня каким-то горем сжата, и в многолюдстве я потерян. . .» — говорит он, вернувшись в родную Москву из дальних странствий.

Чувство разочарования и скепсиса, сознание своей отверженности от мира пошлости и прозы (а вместе с тем и своего личного превосходства над этим миром), охватившие к двадцатым годам XIX века очень широкие общественные круги, разделялись и людьми декабристского образа мыслей. В этом, конечно, сказалась историческая слабость первого поколения дворянских революционеров, обусловленная их оторванностью от народа. Но при всем том, остро переживая гнет крепостничества и политической реакции, они не шли на примирение с действительностью. Весь пафос их жизни и деятельности заключался в искреннем стремлении к борьбе за родину и свободу.

Чацкий — горячий патриот, болеющий болезнями своей родины и преисполненный желанием излечить их. Вернувшись домой, он не находит ничего, кроме торжества пороков, позорного раболепия перед «французиками из Бордо», подлости Молчалиных и Загорецких, ничтожества Скалозубов, псевдолиберального словоблудия Репетиловых. И у него вырывается горький крик: «И вот та родина! . . .» Пережив вдобавок еще и тяжелую личную трагедию, Чацкий бежит из фамусовского мира искать уединенный «уголок» для своего оскорбленного чувства.

Однако идейно-художественный смысл «Горя от ума» был

тем, что дал бы в образе Чацкого лишь очередную вариацию на ходовую в литературе его времени романтическую тему разочарования и гордого одиночества благородного героя, не приемлющего окружающую его пошлую действительность. Важно отметить, что Грибоедов по-своему разработал тему конфликта героя с обществом. А именно: поставив в образе Чацкого общую для всей литературы 20-х годов проблему изображения человеческой индивидуальности, он решил ее вне модного в ту пору байронического истолкования.

Грибоедову, воспитанному на идеологии и эстетике радикального Просвещения, была чужда, непонятна и враждебна та отрешенность от реальной общественно-исторической действительности, которую проповедовал байронизм с его культом гордой и неприступной личности, расторгнувшей свои общественные связи.

Вся сила реалистического художественного мышления Грибоедова сказалась в своеобразной разработке им темы конфликта героя со средой. Он задался важнейшим вопросом: *во имя чего его герой вступает в единоборство с пошлым и реакционным обществом?* Конфликт героя со средой приобретает для реалистического искусства смысл и цену лишь в том случае, если он, этот конфликт, поставлен в прямое соотношение и связь с историческим конфликтом борющихся социальных сил, иными словами — если конфликт, изображенный как событие, происходящее в душевном мире человека, вместе с тем служит верным и отчетливым отражением реальных общественно-исторических противоречий данного времени. Именно таков конфликт Чацкого с фамусовским обществом.

Чацкий вовсе не отчаявшийся во всем мизантроп, угнетенный сознанием роковой предопределенности своей судьбы, но человек твердой воли, полноты жизненных ощущений и активного, действительного отношения к жизни.

Для правильного исторического понимания образа Чацкого существенное значение имеет также и то обстоятельство, что протест его против фамусовского мира растет и укрепляется на протяжении всего драматического действия — с тем, чтобы достичь точки высшего напряжения в финальной сцене.

Волевой, мужественный характер Чацкого с особенной силой выявляется в его последнем монологе. «Не образумлюсь...» — говорит он Фамусову и в его лице — всей «толпе мучителей». Здесь Грибоедов всячески подчеркивает неукроти-

мую ненависть прозревшего и протрезвившегося героя к фамусовскому миру и всю его непримиримость с этим миром, где гаснет ум и гибнет страсть:

Мечтанья с глаз долой — и спала пелена;

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок!..

И этот полный волевого напряжения финал естественно и органически вытекает из характера и содержания драматического конфликта, положенного в основу пьесы. Окончательно убедившись в иллюзорности своих надежд и «мечтаний», Чацкий не только клеймит фамусовщину, но и сам духовно освобождается, разрывая последние нити, которые еще как-то связывали его с оболгавшим его обществом, мужественно побеждая свою страстную и нежную влюбленность в Софью.

Несмотря на свою тяжелую духовную драму, Чацкий вышел из борьбы победителем. Мы ясно видим, что эта борьба обогатила его житейский, идейный, психологический опыт, что никаких путей к примирению с фамусовским обществом у него нет и быть не может. Возмутив спокойствие и благополучие этого общества, Чацкий нанес ему первое серьезное поражение. Эту сторону дела превосходно понял И. А. Гончаров. «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей,— писал Гончаров.— Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в пословицу: «один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва».<sup>1</sup>

## 6

С планомерным развитием положенного в основу «Горя от ума» драматического конфликта — «противоречия» героя со средой — строго согласована вся художественная, сюжетно-композиционная структура комедии. В драматическом произведении конфликт, сюжет и характер находятся в особенно тесном взаимодействии. Художественная природа драматургии такова, что характеры раскрываются в ней лишь в ходе самого действия, которое развивается тем динамичнее, чем значительнее и острее выбранный драматургом конфликт. Тем самым

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938, стр. 78.

сюжет драматического произведения всегда представляет собой подвижную картину формирования характеров и их столкновений.

Судьба Чацкого изображена в «Горе от ума» как бы в двух планах: во-первых, Грибоедов рисует картину идейного столкновения свободолюбивого героя с реакционным обществом; во-вторых, показывает катастрофическое крушение его любви к Софье Фамусовой. При этом, однако, обе драмы Чацкого — и общественная и личная — разворачиваются в комедии не разобщенно, не каждая сама по себе, но во взаимосвязи, во внутреннем единстве. Обе они слиты неразрывно, сплетены одна с другой в стройном, стремительно развивающемся и психологически глубоко мотивированном сюжете, и в этом сплетении с полной силой сказались блистательное драматургическое мастерство Грибоедова.

«Живая, быстрая вещь», — так охарактеризовал сам Грибоедов свою комедию.<sup>1</sup> Все в ней «на ходу», в движении. Действие в «Горе от ума» развивается безостановочно, стремительно и со все возрастающей быстротой, причем каждый из четырех актов завершается крутым сюжетным поворотом. Этим и достигается замечательная стройность и законченность сюжетно-композиционной структуры комедии.

И. А. Гончаров установил наличие в «Горе от ума» двух «пружин», на которых держится динамическое развитие действия: в первой части — это любовь Чацкого к Софье, во второй — сплетня о безумии Чацкого. Точка соприкосновения этих двух драматических «пружин» — сцена беседы Софьи с г-ном N (действие III, явление 14-е), когда возникает сплетня и действие окончательно переключается с личной драмы Чацкого на его столкновение с «толпой мучителей».

Общественное негодование Чацкого приобретает особый лирически-эмоциональный характер в связи с постепенным крушением его надежд на личное счастье. И обратно: чувство оскорбленной любви обостряет конфликт Чацкого с обществом, завершающийся окончательным разрывом. Все поведение Чацкого, все его поступки и речи проникнуты внутренней логикой подъема и угасания его личного чувства. Негодование Чацкого растет по мере того, как неуклонно растет его любовная тревога. В этом легко убедиться, если проследить, как повышается обличительный пафос Чацкого в его четырех опорных монологах — от добродушно-насмешливого «перебирания странно-

---

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов, стр. 514.

стей прежних знакомых» в I акте до пламенной ненависти к «толпе мучителей» в финальной сцене. Именно так раскрывал сам Грибоедов сюжетную структуру комедии в письме к Катенину.

Любовь Чацкого к Софье — единственная реальная связь его с фамусовским миром. Он выделяет Софью из ее окружения, идеализирует ее, возвышает ее до своего собственного уровня, — и Грибоедов подчеркивает это обстоятельство, ведя Чацкого сквозь бурную смену настроений, сквозь пылкие надежды и горькое разочарование.

Вернувшись в Москву из дальних странствий, прямо с дороги, не заезжая домой, влюбленный и веселый, Чацкий является к Софье. Он нежен и говорлив, «оживлен свиданьем», сыплет «быстрыми вопросами», с жаром изъясняет Софье свое чувство («Я вас без памяти люблю...»), вспоминает их прежние встречи, изоощряется в остроумии, в легких беззлобных насмешках над москвичами. Он не верит, вовсе не верит, что Софья к нему равнодушна; не верит и тогда, когда его уже начинают одолевать неясные сомнения и подозрения — сперва в связи со Скалозубом («Нет ли впрямь тут жениха какого?..»), потом в связи с Молчалиным («Неужли Молчалин избран ей!..»). И в сценах с Фамусовым и Скалозубом, и в сцене обморока Софьи, и в сценах Софьи с Молчалиным перед балом Чацкий все еще не верит и все еще надеется, пускается на хитрость — расспрашивает Софью («как друг и брат»), стбит ли ее Молчалин:

Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?  
Чтоб кроме вас ему мир целый  
Казался прах и суета?

На время подозрения Чацкого рассеиваются, он принимает похвалы Софьи по адресу Молчалина за уловку («Обманщица смеялась надо мною...»), он снова весел и остер. И даже когда нелепая сплетня доходит до его ушей, он не допускает мысли о том, что Софья — виновница злостной лжи. В первоначальной редакции монолога «Что это? — слышал ли моими я ушами...» негодование Чацкого на «праздный, жалкий, мелкий свет» выражено более резко, нежели в окончательном тексте, но и здесь Чацкий уверен, что Софья если и причастна к сплетне, то, конечно, без злого умысла, а лишь ради потехи:

Она не то, чтобы мне именно во вред  
Потешилась, и правда или нет —  
Ей все равно, другой ли, я ли,  
Никем по совести она не дорожит...



И, наконец, после того как Софья появляется со свечой над лестницей, Чацкий — все еще целиком во власти своего чувства: «Она! она сама! Ах! голова горит, вся кровь моя в волнении...».

Пушкин в своем отзыве о «Горе от ума» (в письме к А. А. Бестужеву, 1825 года) особо отметил психологическую обоснованность недоверия и надежд Чацкого: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! — и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...».

И только когда случай открывает Чацкому глаза, когда его надежды и мечты терпят полное крушение, его мужская гордость и воля вступают в свои права («Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом...»), и он изливает «всю желчь и всю досаду» и на Софью — в числе других «мучителей» оскорбившую его ум и пламенное чувство.

При всем том Грибоедов художественно тонко, но с полной отчетливостью показал, что Чацкий все время, вплоть до финальной сцены, жестоко заблуждался и обманывался, идеализируя Софью, выделяя ее из «толпы мучителей». В этот вопрос следует внести необходимую ясность, поскольку в грибоедовской литературе насчет образа Софьи имели хождение всякого рода необоснованные домыслы.

Софья, конечно, принадлежит к фамусовскому миру. При некоторых душевных задатках — живом воображении, сильном характере, чувстве собственного достоинства — эта капризная и эгоистичная «московская барышня», отдающая дань модным «романтическим» увлечениям, мечтающая об идеальной любви, проводящая с Молчалиным ночи за фортепьяно, — по всем своим взглядам, привычкам и склонностям кровно связана с породившей и воспитавшей ее средой.

Связь эта выявлена и подчеркнута в самом сюжете комедии. В письме к Катенину, которое мы уже цитировали, Грибоедов с полной ясностью сказал, что Софья неотделима от толпы «25 глупцов», преследующих Чацкого. Грибоедов прямо говорит здесь о *нелюбви* Софьи к Чацкому, о том, что именно она «со злости» выдумала, что он сумасшедший.

Возникновение и распространение этой злостной сплетни воплощено в сюжете комедии с тончайшим мастерством. Чацкий сам невольно подсказывает Софье ее выдумку. Сперва (действие III, явление 1-е) в ответ на упреки и колкости Софьи

он признает, что в глазах окружающих может показаться «странным»:

Я странен, а не странен кто ж?  
Тот, кто на всех глупцов похож...

Далее, в пылу беседы-спора с Софьей, влюбленный и надеющийся Чацкий случайно роняет словечко «сумасшествие», имея в виду свою безответную любовь:

Потом  
От сумасшествия могу я остеречься;  
Пущусь подалее простыть, охолодеть,  
Не думать о любви...

Словечко употреблено здесь еще не в прямом, а в обиходно-переносном значении: полюбил так сильно, что «схожу с ума». Софья немедленно подхватывает признание Чацкого, так же как и он, еще не вдумываясь в прямой, буквальный смысл слова, «Вот нехотя с ума свела!» (говорит она *про себя*). После этого мотив «сумасшествия» надолго исчезает — с тем чтобы снова возникнуть в узловой сцене беседы Софьи с г-ном N (действие III, явление 14-е).

В ходе пустого разговора со светским вертопрахом и сплетником Софья, погруженная в свои мысли о поведении Чацкого, роняет слова: «Он не в своем уме», и на этот раз еще не вкладывая в них прямой смысл, а применяя их все в том же широком, обиходном значении. Собеседник Софьи заинтересован: «Ужли с ума сошел?». И тут наступает момент зарождения сплетни, причем особенно знаменательны ремарки, которыми Грибоедов сопровождает реплики Софьи:

Софья (*помолчавши*)  
Не то, чтобы совсем...

Г. N

Однако есть приметы?

Софья (*смотрит на него пристально*)  
Мне кажется.

Г. N

Как можно, в эти леты!

Софья

Как быть!

(*В сторону.*)

Готов он верить!

А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить,  
Угодно ль на себе примерить?

(*Уходит.*)

Софья решила отомстить Чацкому и в этих целях воспользовалась подвернувшимся словечком уже в его прямом и буквальном смысловом значении. И далее сплетня пошла расти и множиться и обростать красочными подробностями: «Его в безумные упрятал дядя-плут», «В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны», «По матери пошел. . . Покойница с ума сходила восемь раз».

Пройдя по всему кругу гостей Фамусова, обогатившись всевозможными деталями, придуманными Загорецким, графиней-внучкой, Фамусовым, Хлестовой и другими, сплетня, как буранг, возвращается к Софье. «Сама его безумным назвала!» — говорит дочери Фамусов в финальной сцене, наконец-то раскрывая Чацкому глаза на все, что происходило вокруг него в этот вечер. Так круг сплетни замкнулся на Софье.

«Умник» Чацкий для Софьи — человек опасный», совершенно так же, как и для ее отца. Мотив, по которому Софья вооружается против Чацкого, не оставляет на сей счет никаких сомнений: «*наших затронули*» (так разъяснял Катенину сам Грибоедов), — и именно Софья, а не кто иной, оказывается *главной* и по сути дела *единственной* виновницей распространения злостной клеветы.

В восприятии и понимании Софьи Чацкий — это злой насмешник, нестерпимый гордец, любящий унижать почтенных людей. Софье органически чуждо и враждебно все, чем живет Чацкий, — его интересы, мысли, страсти. Самый ум Чацкого ей и непонятен и внушает тревогу. Для нее этот ум — не «гений», но «чума».

В III акте между Чацким и Софьей завязывается оживленный спор об уме, имеющий важное сюжетное и идейно-смысловое значение. В сцене спора с Чацким Софья не только возражает на его колкости, но и обосновывает *свой* идеал ума, исходя из критерия любви и семейного счастья. Идеальным, с точки зрения Софьи, является не блестящий, резкий, едкий и опасный ум Чацкого, а умеренный и аккуратный «ум» Молчалина:

Конечно нет в нем этого ума,  
Что гений для иных, а для иных чума,  
Который скор, блестящ и скоро опротивит,  
Который свет ругает наповал,  
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал;  
Да эдакий ли ум семейство ошастливит?

В этих словах Софьи раскрывается ее представление об уме как залоге семейного благополучия и счастья. Чацкий, конечно,

не мог оставить без внимания эту апологию интеллектуального мещанства, и когда Софья «уклонилась» от дальнейшего спора, он подвел ему свой беспощадный итог:

Ах! Софья! Неужли Молчалин избран ей!  
А чем не муж? Ума в нем только мало;  
Но чтоб иметь детей,  
Кому ума не доставало?

Этот спор об уме, эта резкая противоположность мнений спорящих расширяет и углубляет тему любовного конфликта, обозначившегося между Чацким и Софьей. То обстоятельство, что не кто иной, а именно любимая героем девушка оказывается главной виновницей воздвигнутой на него клеветы, усугубляет не только личную, но и общественную драму героя.

Личная драма Чацкого обусловлена социально. Она объяснена как следствие общественных условий, определивших горестную судьбу умного и благородного героя в «неразумном» и подлом фамусовском мире. Личная, интимная, любовная драма Чацкого органически включается в основную общественно-историческую тему комедии — тему «противоречия», столкновения и борьбы двух мировоззрений, двух идеологий, двух жизненных укладов. Софья, принадлежащая к фамусовскому миру, не может полюбить Чацкого, потому что он всем складом ума и души противостоит этому миру, враждебен ему. Именно поэтому «девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку», как разъяснял Грибоедов Катенину.

О чем все это говорит? Это говорит о том, что конфликт героя со средой, изображенный в «Горе от ума», распространяется на все житейские отношения и связи героя, в том числе и на чисто личные, интимно-любвные. Грибоедов показал, как в ничтожном обществе деспотов и самодуров, подлецов и мракобесов обречены на гонение и ум и любовь — всякая независимая мысль, всякая живая страсть, всякое искреннее и свободное чувство. В этом заключается глубочайший смысл грибоедовской комедии.

Горестная судьба Чацкого вносит в памфлетно-сатирическую комедию быта и нравов подлинно трагическое начало. В этой связи важно отметить, что первоначальный замысел «Горя от ума» рисовался Грибоедову в иной форме. В заметке, служившей, вероятно, наброском предисловия к неосуществленному изданию комедии, он сказал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо велико-

лепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его».<sup>1</sup> Не подлежит сомнению, что Грибоедов имел в виду при этом не только и не столько внешние, в частности цензурные, причины, но более глубокие, чисто художественные обстоятельства, связанные с природой комедийного жанра и заставившие его пожертвовать «высшим значением» первоначального замысла.

Нельзя сказать, что в комедии ничего не осталось от этого замысла. В ней есть философский центр, и центр этот — все в той же проблеме *ума*, которой мы уже касались в другой связи. Говоря в общей форме, философская идея «Горя от ума» может быть определена как идея утверждения активного жизнетворческого и жизнедеятельного разума, руководимого волей и освобождающего человека из плена индивидуалистических страстей. Ум Чацкого является первопричиной не только его столкновения с обществом, но и любовного конфликта с Софьей, — и Чацкий побеждает свою влюбленность во имя верности *уму*.

Сама по себе эта идея имеет отчетливое просветительское происхождение. Но Грибоедов был человеком своего кризисного и переломного времени. Поэтому в свое истолкование данной идеи он внес, сравнительно с просветителями XVIII века, существенную поправку. Он уже ни в малой мере не разделял столь характерного для них исторического оптимизма, для него уже не имела никакой цены их утешительная вера в абстрактно понимаемую прогрессивность общественного и культурного развития. Он решил проблему *ума* совершенно иначе.

Печальная судьба разума в «неразумном» мире русской самодержавно-крепостнической действительности — в этом сосредоточена центральная философско-историческая проблематика комедии Грибоедова.

«Горе от ума» Белинский назвал «истинной *divina comedia*» (божественной комедией), несовместимой с понятием «смешного анекдота, переложенного на разговоры». В свете глубокого определения «истинно художественной комедии», данного Белинским, полностью раскрывается идейно-художественный смысл установки Грибоедова, задавшего целью показать в образе Чацкого подлинный облик жизни (такой, как она «должна быть», по формулировке Белинского) и разоблачить всяческую подлость и пошлость, возбудить в читателе и зрителе ненависть ко всему низкому и «животному» и внушить ему уважение ко всему высокому и «человеческому».

---

<sup>1</sup>А. С. Грибоедов, стр. 382. (Курсив мой.— В. О.).

«Бурное одушевление», которое Белинский находил в комедии Грибоедова,— вот подлинная стихия «Горя от ума». Это, быть может, самая эмоциональная пьеса русского классического репертуара. И задача ее сценического воплощения не может быть решена успешно, если режиссер и актеры хотя скольконибудь снизят ее высокий эмоциональный тон, хотя скольконибудь замедлят стремительный темп ее действия.

Как всякое великое произведение драматургии, «Горе от ума», конечно, допускает различные сценические истолкования. Но при любом подходе к комедии решающим моментом является раскрытие ее общественно-исторического содержания, ее идейного смысла.

В течение долгого времени в дореволюционной театральной среде шли споры о том, как следует играть «Горе от ума»: подчеркивать ли обличительный пафос Чацкого, или, напротив, оттенять его интимные, любовные переживания? В Художественном театре, например, «Горе от ума» одно время ставили как лирическую драму влюбленного Чацкого. Режиссер спектакля В. И. Немирович-Данченко писал в обоснование своего понимания комедии следующее: «Грубая ошибка в постановке «Горя от ума» заключалась именно в том, что центр пьесы перемещался с интимных отношений Софьи, Чацкого, Фамусова и Молчалина в сторону «галереи типов», «общественного значения» и разных комментариев публицистического характера». Справедливо возражая против трактовки образа Чацкого как модульного резонера (в старину актеры пытались доказывать, что Чацкий «совсем не лицо, а идея, а потому его не стоит играть»), Немирович-Данченко рекомендовал не перегружать образ «значительностью Чацкого как общественного борца»: «Влюбленный молодой человек — вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии. Остальное — от лукавого».<sup>1</sup>

Еще более прямолинейно такое понимание комедии было сформулировано историографом Художественного театра Н. Эфросом: «Чацкий — влюбленный юноша, некоторым образом Ромео, живет в пьесе больше всего своей любовью к Софье Павловне... Чацкий — протестант, Чацкий, говоря много позднейшим словом, — «общественник», носитель определенного строя политических, социальных и моральных идей, Чацкий — старший брат декабристов и, может быть, в скорости сам

---

<sup>1</sup> «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.—П., 1923, стр. 66—68, 96.

декабрист, — этот Чацкий в толковании Художественного театра... отодвигается в тень, он — только некоторая прибавка, второстепенный, дополнительный и не очень яркий узор».<sup>1</sup>

Подобное толкование «Горя от ума» грубо ошибочно и полностью дискредитировано практикой советского театра, широко раскрывшего подлинный идейно-художественный смысл комедии.<sup>2</sup> Такое толкование фальсифицирует образ Чацкого, в корне противоречит замыслу Грибоедова. Чацкого невозможно расчленять на влюбленного молодого человека и на общественного борца-протестанта. И тот и другой органически и нерасторжимо сочетаются в его целостном образе — в образе «нового человека» 20-х годов прошлого века, в образе, отразившем типические черты декабриста. Играть Чацкого нужно так, чтобы в едином, цельном образе раскрыть *весь* мир его чувств, мыслей и переживаний, весь мир его «стоастей» — и личных и общественных. Если актер, играющий Чацкого, сумеет убедить зрителя в том, что интимная драма героя силою обстоятельств разрастается в мировоззренческую, общественную драму целого поколения, — в таком и только в таком случае задача его будет решена успешно.

## 7

Комедия Грибоедова поразила современников не только богатством вложенного в нее идейного содержания и широтой проблематики, не только силой своего общественно-политического звучания, но также и своей художественной новизной, яркой оригинальностью и свежестью формы. блеском профессионального мастерства поэта-драматурга. Передовая критика 20-х годов отмечала в комедии, наряду с остротой «новых мыслей» и «живостью картин общества»,<sup>3</sup> невиданную дотоле смелость драматургического и языкового новаторства Грибоедова, особенно выделяя то обстоятельство, что он создал *толпу характеров*, обрисованных смело и резко».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М — П., 1923, стр. 136.

<sup>2</sup> Художественный театр в своих дальнейших постановках «Горя от ума» также отказался от ошибочного толкования комедии Грибоедова, которое было положено в основу первой постановки (1906 года).

<sup>3</sup> Н. Полевой — в «Московском Телеграфе», 1825, ч. 1, № 2, стр. 167.

<sup>4</sup> А. Бестужев — в «Полярной звезде на 1825 год», стр. 17. Сама многолюдность «толпы характеров», выведенных в «Горе от ума», поразила современников как нечто новое, неожиданное, смелое,

Буржуазное литературоведение много внимания уделяло бесплодному сопоставлению «Горя от ума» с традицией комедии классического стиля. В частности, многократно указывалось на «мольеризм» Грибоедова, на якобы разительное сходство «Горя от ума» с комедией Мольера «Мизантроп», герой которого Альцест трактовался как своего рода литературный прототип Чацкого. Усердно отмечались всяческие «параллели», мелкие и случайные черты сходства в сюжете и в обрисовке персонажей «Горя от ума» и с некоторыми другими произведениями французской драматургии. При этом допускались грубые преувеличения и прямые натяжки, а главное, игнорировалось все национальное своеобразие «Горя от ума» — произведения глубоко самобытного не только по содержанию и идейной проблематике, но и по стилю, по своей художественной структуре.

Конечно, в «Горе от ума» в известной мере сказалось (не могло не сказаться) влияние некоторых драматургических приемов, узаконенных в практике писателей-комедиографов предшествовавшей эпохи. Но влияние это носит по большей части внешне-формальный характер, не распространяясь на основные художественные принципы Грибоедова. Оно, это влияние, сказалось, например, в соблюдении «трех единств» (времени, места и обстоятельств), которое в грибоедовское время считалось совершенно обязательным,<sup>1</sup> или в такой мелочи, как традиционный прием характеристики персонажа путем присвоения ему фамилии «со значением»: Молчалин, Тугоуховский, Скалозуб, Хлестова, Репетилов (от латинского слова *герето* — повторяю), Фамусов (от латинского *famosus* — знаменитый, известный, в своем роде замечательный).

В образе Лизы еще проступают типические черты наперсницы-субретки, неперменного персонажа комедии классического стиля. Но вместе с тем нельзя не заметить, что и в этот образ Грибоедов внес много живых человеческих черт, реалистически определяющих Лизу в ее социальной и национальной характерности: с традиционной наперсницей в Лизе в нашем восприятии все время борется (и сплошь и рядом побеждает) русская крепостная девушка, обжившаяся в барском доме.

---

<sup>1</sup> Впрочем, Грибоедов издавна сильно тяготился этим обременительным для художника правилом. Со слов С. Н. Бегичевой известно, что еще в 1815 году он говорил про Корнеля, Расина и Мольера: «Да зачем они вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств? И не дали воли своему воображению расходиться по широкому полю?» («А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 9).



Разумеется, не внешние, формальные связи и случайные совпадения с комедией классического стиля составляют существо художественной природы «Горя от ума», а то, что им противостояло. Если и говорить о литературной традиции в отношении «Горя от ума», то речь может идти о традиции национальной художественной культуры, о традиции передовой русской литературы XVIII века, ближайшим образом — о социальной сатире и общественно-гражданских идеях Фонвизина, Новикова, Радищева и Крылова.

Грибоедов в своей творческой работе учитывал и осваивал богатый опыт, накопленный русской литературой за предшествовавшее столетие. В творчестве Грибоедова, конечно, нашли продолжение и дальнейшее развитие лучшие традиции русской сатирической драматургии XVIII — начала XIX века, в лице Фонвизина и Крылова поднявшейся до высокого идейного и художественного уровня.

Фонвизин и Крылов подготовили русский классический реализм XIX века. В их творчестве уже нашли первоначальное выражение важнейшие художественные принципы, впоследствии получившие более глубокое обоснование в теории и практике критического реализма.

Грибоедов учился и у Фонвизина и у Крылова. Но он в громадной мере обогатил и усовершенствовал их искусство. Так, Фонвизин, создавший образы Митрофана и Скотинина, Простаковой и Еремеевны, безусловно помог Грибоедову в решении задачи создания типического характера. Но вместе с тем необходимо подчеркнуть и то обстоятельство, что приемы типизации, применявшиеся Фонвизиним, оказались для Грибоедова уже недостаточными. Изображая своих героев людьми одной, господствующей и неизменной страсти, целиком определяющей их поведение, Фонвизин еще не умел создавать многосторонние, противоречивые человеческие характеры, раскрывающиеся в борьбе различных страстей. Решение этой задачи — одной из основных задач реалистического искусства — выпало на долю Грибоедова, и он решил ее, как увидим дальше, с замечательным успехом.

Грибоедов ни в малой мере не склонен был игнорировать достижения своих предшественников и воспользовался их опытом. Но при всем том вопрос о соотношении «Горя от ума» с литературной традицией остается вопросом второстепенным, поскольку главным и основным творческим побуждением Грибоедова было не следование узаконенным «правилам», но решительное преодоление их.

Грибоедов говорил, что полагает своей задачей изображать «натуру событий»,<sup>1</sup> то есть правду жизни. Реальная жизнь, конкретная историческая действительность была одновременно и источником и предметом его искусства. Все громадное историко-литературное значение комедии Грибоедова в том и заключается, что она, наряду с творчеством Пушкина, ознаменовала в русской литературе 20-х годов явное и безусловное торжество принципов нового, реалистического стиля.

Редкая и завидная свобода творческого сознания отличала Грибоедова. Главным и решающим признаком «истинного художника» он считал «живое, свободное, смелое дарование».<sup>2</sup> Он быстро преодолел юношескую робость, сказавшуюся в его первых драматургических опытах, и в работе над «Горем от ума» откровенно пренебрег всяческими стеснительными правилами, предписанными старой теорией искусства.

Когда П. А. Катенин, хранивший верность «правилам», педантически заметил, что в «Горе от ума», как ему кажется, «дарования больше, нежели искусства», Грибоедов отозвался, что для него это «самая лестная похвала», и следующим образом обосновал свой ответ, четко формулируя самые основы своей реалистической эстетики и поэтики: «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытверженного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам, т. е. делать глупости, в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, нежели собственной творческой силы, — тот, если художник, разбей свою палитру, и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? *pugae difficiles* <замысловатые пустяки>. Я как живу, так и пишу — свободно и свободно».<sup>3</sup>

Грибоедов смело ломал старые схемы и каноны, отказывался от стеснительных «правил», предписанных старой теорией искусства, коль скоро эти схемы, каноны и правила противоречили его пониманию художественной задачи. В «Горе от ума» он свободно соединил в одно гармоническое целое то, что раньше никто не рисковал соединять: сатиру и лирику, комедию и драму,

---

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов, стр. 527.

<sup>2</sup> Там же, стр. 534.

<sup>3</sup> А. С. Грибоедов, стр. 528. Характерно, что «классик» П. А. Катенин оценил эту художественную декларацию Грибоедова как «сочинение новой поэтики» (см. «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину». Спб., 1911, стр. 82).

гражданскую патетику и водевильные сцены. Он радикально обновил самый жанр комедии, вменив в ее формы широкую общественно-историческую тему, отказавшись от традиционной хитросплетенной интриги, ограниченной конфликтом любовного приключения и недоразумения, и применив новые приемы разрывания сюжета и его сценических мотивировок.

Некоторые современники Грибоедова, судившие о «Горе от ума» согласно традиционным представлениям о законах комедийного жанра, осуждали «план» пьесы за недостаточную, якобы, четкость комедийной интриги. Тот же Катенин, подошедший к оценке «Горя от ума» со старыми критериями, «находил главную погрешность в плане» и упрекал Грибоедова за то, что «сцены связаны произвольно».

Категорически отводя эти упреки, Грибоедов, напротив, доказывал, что план его комедии «прост и ясен по цели и исполнению», что действие развивается последовательно, естественно и стройно — «так же, как в природе всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают в любопытство», что все эпизоды и сюжетные ситуации в комедии оправданы логикой развития ее центральной темы — «противуречия» Чацкого с обществом и неудержимо нарастающего между ними конфликта.

Динамическое развитие действия в «Горе от ума» не основано на каких-либо случайных и внешних сцеплениях сюжетных ситуаций и обстоятельств, но строго согласовано с драматическим развитием судьбы Чацкого. Любой персонаж, даже самый незначительный, на мгновение вступающий в действие, любая реплика, даже как будто случайно оброненная, — все в комедии играет важную сюжетную роль, ничто не движется в ней на холостом ходу. Действие все время, безостановочно, с каждой новой сценой, усложняется новыми обстоятельствами и положениями, характеры обогащаются новыми подробностями. Если рассматривать комедию только со стороны любовной интриги, некоторые эпизоды (к примеру, хотя бы эпизод с Репетиловым) могут показаться необязательными, замедляющими стремительный темп развития действия. Но если исходить из самой логики грибоедовского замысла, все в комедии оказывается одинаково нужным и важным, поскольку любая сцена, любая сюжетная ситуация служит развитию и обоснованию, углублению и заострению ее основного конфликта, ведет к более широкому охвату явлений действительности и к более полному раскрытию характера Чацкого.

На эту сторону дела с большой тонкостью обратил внимание еще в 1833 году В. К. Кюхельбекер. Отвечая с запозданием кри-

тикам Грибоедова, применявшим к «Горю от ума» старую «французскую мерку», Кюхельбекер записал в крепостном дневнике: «. . . не трудно было бы доказать, что в этой комедии гораздо более действия или движения, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке. В «Горе от ума» точно, вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам. . . Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов,— и только. Это очень просто, но в сейто именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники».<sup>1</sup>

Те, кто осуждали «план» «Горя от ума», не учитывали того обстоятельства, что «интрига» сама по себе, в обычном ее понимании, была для Грибоедова делом вполне второстепенным, что самый жанр комедии нравов был применен им как форма выражения социальной критики и изображения горестной судьбы Чацкого. Творческое внимание Грибоедова в «Горе от ума» было обращено в первую очередь и по преимуществу не на тщательную разработку «интриги», но на решение проблемы драматического характера.

Заселив сцену многолюдной толпой действующих лиц, Грибоедов отказался от обычного, прочно закрепленного традицией однолинейного построения драматического характера, приуроченного к определенному сценическому «амплуа». Он пришел к пониманию человеческого характера как суммы конкретно-индивидуальных психических и душевных свойств, особых, только данному человеку присущих мыслей, чувств, настроений, манер, привычек.

Углубляя и развивая художественные открытия своих предшественников — Фонвизина и Крылова, Грибоедов пришел к отчетливому пониманию того, что главная задача художника заключается уже не только в том, чтобы правдиво изобразить человека, но и *объяснить, истолковать* его как характер, и что правильное решение этой задачи непременно предполагает способность художника выявить *причины и условия* формирования того или иного характера, умение показать, в каких реальных общественно-исторических и бытовых условиях сформировался данный характер. Такое понимание человеческого характера легло в основание русской реалистической литературы и позволило ей не только правдиво и достоверно изобразить жизнь

---

<sup>1</sup> «Дневник В. К. Кюхельбекера». Л., 1929, стр. 91—92.

общества, но и раскрыть самую ее суть, ее объективные социально-исторические закономерности.

С необыкновенной силой художественного обобщения, как бы сквозь особо мощное увеличительное стекло, Грибоедов изобразил множество характернейших представителей стародворянской среды. В них, по словам И. А. Гончарова, «с художественной объективной законченностью и определенностью», «как луч света в капле воды», отразилась вся Москва грибоедовского времени, «е рисунк, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы».<sup>1</sup>

При этом Грибоедов, как художник-реалист, был далек от натуралистического мелочного копирования явлений жизни и фотографической точности в обрисовке действующих лиц своей комедии. В большинстве случаев догадки о возможных «прототипах» персонажей «Горя от ума» произвольны и неубедительны (в Чацком, например, усматривали черты П. Я. Чаадаева, что вовсе не согласуется с его реальным обликом). Но спору нет, что в отдельных образах комедии нашли известное отражение индивидуальные черты тех или иных представителей московского дворянского общества, досконально знакомого Грибоедову.

Личные наблюдения над реально существовавшими лицами московского дворянского общества доставили Грибоедову ценные материалы, которыми он и воспользовался в своей творческой работе. Но в его решении художественной проблемы драматического характера эти материалы играли дополнительную, служебную роль. Грибоедов создавал характеры средствами искусства — путем широчайшей их *типизации*. Критика своевременно отметила это обстоятельство, подчеркнув, что «самобытность, первообразность характеров», выведенных в «Горе от ума», является «высшим ее достоинством»: «Грибоедов не списал их, а создал. Он схватил множество рассеянных в разных лицах черт характера московского барина, облек их истинными формами, дал им жизнь и наименовал их: Фамусов...»<sup>2</sup>

Грибоедов овладел сложным искусством углубленного и психологически обоснованного построения характера — уже не однолинейного и не статичного, каким он был у писателей, воспитанных на теории классицизма, но многостороннего и показанного во внутреннем развитии, в борьбе сложных противоречий, свойственных психической природе человека.

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 56.

<sup>2</sup> «Московский Телеграф», 1833, № 18, стр. 250.

Грибоедов решительно пересмотрел и отверг завещанные искусством классицизма рационалистические приемы построения драматического характера с резким разграничением высоких и низких страстей, добродетелей и пороков. У классицистов в построении характера выделялась какая-либо одна господствующая страсть. «У Мольера скупой скуп и только», — говорил по этому поводу Пушкин.

Совсем иначе у Грибоедова. Мольеровскому принципу «генерализации» драматического характера на основании какого-либо одного порока или какой-либо одной страсти (только скупость, только ханжество, только ветренность и т. п.) Грибоедов предпочел «шекспировское» высокое и широкое изображение человека во всем разнообразии владеющих им страстей. Персонажи «Горя от ума» (исключая разве одну Лизу) уже не вмещались в обычные однолинейные комедийные ампулы, узаконенные литературой и театром классицизма. Характеры их обнаруживают разные стороны и грани, раскрываются в разных «состояниях» — социальных, бытовых, психологических, причем происходит это в самой динамике драматического действия, согласованного с внутренним развитием характера.

Содержание образа Фамусова, например, не исчерпывается тем, что он сварливый старик и мракобес. Он также и любящий отец, и покровитель бедных родственников, и строгий начальник, и угодник перед сильными, и обжора, и заправский волокита. До столкновения с Чацким он не больше как крикливый, но в общем довольно добродушный «старовер» — поклонник и защитник порядков, унаследованных от «минувшего века», и только в ходе самого действия, по мере развертывания сюжета, образ Фамусова раскрывается полностью, вырастает в обобщенный образ воинствующего и жестокого крепостника, в образ, вобравший в себя громадное общественное содержание.

Также и в обрисовке Молчалина нет ничего от классицистической однолинейности. Это одна из самых замечательных художественных удач Грибоедова, на редкость живой и конкретный человеческий характер, раскрывающийся в самых разнообразных своих проявлениях, поступках и действиях. Молчалин и музицирует с Софьей, и ездит верхом, и прислуживается к Хлестовой, и заигрывает с Лизой, и осторожно подтрунивает над Чацким — вообще действует чрезвычайно активно и разнообразно. Он «не довольно резко подл» (по замечанию Пушкина), но Грибоедов как раз и был озабочен тем, чтобы избежать подобной резкости и односторонности. Подлость Молчалина раскрывается в его поступках, в его аккуратном поведении, выпирает

из-под его благонаправной внешности в процессе развития самого действия.

Эта проблема психологического единства разнообразных страстей в многостороннем и противоречивом характере — одна из центральных проблем художественного реализма — была поставлена Грибоедовым и в образе Чацкого, изображенного в противоборстве своего гнева и своего страдания. У Чацкого «ум с сердцем не в ладу»: его ум и благородство, владеющие им чувства гражданского негодования, общественного долга и человеческого достоинства вступают в резкое противоречие с его «сердцем», с его любовью к Софье. Он наделен многими чувствами: одновременно зол и добродушен, насмешлив и нежен, вспыльчив и сдержанно-ироничен, весел и брюзглив и т. д.

Характер, создаваемый писателем-реалистом, не является простой совокупностью индивидуальных психических свойств, но отражает в себе ту или иную форму, тот или иной тип общественных отношений. Он всегда исторически определен в своих основных чертах и качествах, — определен эпохой, средой, условиями общественного развития. Грибоедов, коренным образом нарушив закрепленные литературной традицией приемы однолинейного построения характера, создал в «Горе от ума» обширную галерею реалистических, художественно цельных типов, изображенных так, что мы ясно видим как бы стоящие за ними общественные законы, формирующие их психику и объясняющие их поведение.

Человеческие образы «Горя от ума» приобрели поистине редкое обобщенное значение. Намеренное преувеличение типических черт, допущенное Грибоедовым в обрисовке характеров и поведения его героев, отнюдь не противоречит их яркой типичности, но, напротив, с наибольшей полнотой выражает сущность той социальной силы, которую каждый из них призван олицетворять. Известно, что такое сознательное преувеличение и заострение типических черт является одним из законных приемов реалистического искусства и несколько не нарушает его правдивости.

Именно такого рода заостренность типических черт, известная их гиперболизация превращает образы, созданные Грибоедовым, в образы-символы, вобравшие в себя громадное общественно-историческое содержание и обладающие неистребимой силой жизненности. Имена грибоедовских героев давно стали нарицательными и до сих пор живут в языке народа, обозначая те или иные социально-бытовые явления. Они стали синонимами бюрократизма и чванства, подхалимства и подлости, дешевого

либерального пустословия, грубого солдафонства и презрения к культуре (фамусовщина, молчалинство, репетитовщина, скалозубовщина). Не много можно найти примеров подобной жизненности литературных образов. Сила художественного обобщения, доступная Грибоедову, была столь велика, что, хотя быт и нравы стародворянской Москвы, изображенные в «Горе от ума», давным-давно уже ушли в безвозвратное прошлое, созданные писателем типы, казалось бы неразрывно связанные с этим ветхозаветным бытом, понятные только в условиях своего исторического времени, остались бессмертными и до сих пор состоят на вооружении у нашего народа, как «старое, но грозное оружие» неотразимой сатиры.

Но законы художественной типизации предусматривают и другую сторону дела — выявление взаимосвязи между общим и индивидуальным. Художественно впечатляющая сила реалистического искусства состоит в том, что общее и типическое оно всегда воспроизводит через единичное и характерное.

Характер человека, создаваемый средствами искусства, будет по-настоящему типичен, если художник отразит в нем главное и основное, что есть во многих людях, в определенном общественном слое. Но вместе с тем это общее, свойственное многим людям, может стать типическим в искусстве (то есть художественно впечатляющим) лишь в том случае, если это общее будет воплощено в отчетливо выраженной человеческой индивидуальности.

Грибоедов стремился к тому, чтобы его типически-обобщенные образы ничего не теряли в своей психологической конкретности, живости и своеобразности. Типические черты Грибоедов воплощал в неповторимо индивидуальном или, как говорил он, «портретном» облике персонажа. При этом следует учесть, что под «портретностью» литературного героя Грибоедов понимал вовсе не мелочное, натуралистическое копирование реально существующих лиц (это он называл «карикатурой»), но именно принцип типического обобщения характера без ущерба для его индивидуальной выразительности.

Свои «портреты» Грибоедов в равной степени противопоставлял и плоским, прямолинейно-точным, натуралистическим «карикатурам» и мольеровским «антропосам собственной фабрики», то есть образам, искусственно созданным воображением художника, без достаточного проникновения в конкретную реальную действительность. «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии,— разъяснил Грибоедов Катенину,— в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько



каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика. . .»<sup>1</sup>

Это была поэтика художника-реалиста, который, наблюдая жизнь и исследуя ее, не просто рабски копирует то, что видит вокруг себя, воспроизводя без разбору и без обобщения случайное и мелкое, но останавливается в жизни на главном и характерном, творчески осмысляет ее в движении, в развитии, в борьбе противоречий и силой своего искусства раскрывает самую суть «натуры» — создает художественный образ действительности, полный жизненной и исторической правды.

В драматической литературе характер героя выявляется главным образом средствами языка, средствами сценической речи. Поэтому столь крупную роль в решении задачи создания типического характера играл в творческой практике Грибоедова широко и блестяще разработанный им метод речевой характеристики действующего лица. В этой связи возникает более общий вопрос — об языке «Горя от ума».

## 8

Художником-реалистом и смелым новатором выступил Грибоедов и в области языкового творчества. Наряду с Пушкиным и Крыловым, он сыграл решающую роль в создании русского литературного языка.

Историческое значение творческой работы Грибоедова в этой области заключается прежде всего в обогащении языка художественной литературы элементами живой разговорной речи, почерпнутыми из сокровищницы общенародного русского языка. Как и все великие русские писатели-реалисты, Грибоедов учился у народа выражать свои мысли ясно, кратко, точно и образно. Из необозримого материала национального языка он отбирал наиболее яркие и меткие речения, способные с наибольшей прямотой выразить те идеи и понятия, которые он хотел донести до сознания читателя и слушателя своей комедии.

При этом, однако, следует иметь в виду, что Грибоедов, как и полагается художнику-реалисту, не просто вслушивался в живую народную речь и без разбора, натуралистически точно воспроизводил ее в своей комедии. Нет, он подвергал эту живую речь глубокой художественной обработке — во-первых, в соот-

---

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов, стр. 527.

ветствии с общим грамматическим строем литературного языка, во-вторых, в целях наилучшего отбора и типического обобщения таких черт и особенностей народно-разговорного «просторечия», которые в наибольшей мере отвечали существу и содержанию его конкретного идейно-художественного замысла. И в области языка Грибоедов был не копиистом, а творцом-новатором.

Творчески решая задачу выработки нового литературного языка в процессе сближения его с языком общенародным, Грибоедов создал произведение, которое остается в русской классической литературе одним из самых замечательных памятников языкового реализма, отразивших в себе все богатство, все разнообразие, всю гибкость живой русской речи.

Пользуясь всем материалом единого, общенародного, национального языка, применяя самые различные стилистические грани, Грибоедов на этой основе разрабатывал стилистику своей комедии. При этом он исходил из задачи изображения определенного, локального типа жизни, культуры, быта, с полной отчетливостью выраженного (именно языковыми, стилистическими средствами) в его национальных, исторических и социальных чертах.

На стилистике «Горя от ума» лежит неизгладимый «московский отпечаток». По замыслу автора, речевой стиль комедии должен был служить (и послужил) целям воссоздания целостной картины московского дворянского общества конца 10-х — начала 20-х годов — именно московского, а не какого-нибудь другого и именно этого времени.

Основным средством стилистики языка в «Горе от ума» служило «просторечие», понимавшееся в начале XIX века, в грибоедовское время, именно как живой разговорный язык — в отличие от языка письменного. При этом наиболее важно то обстоятельство, что «просторечие» приобретало в «Горе от ума» различные стилистические функции. В разных случаях оно служило целям построения различных характеристик или раскрытия различных психологических состояний. Соотношение и сочетание национально-характерных элементов, почерпнутых из резервуара общенародного языка, с социально-характеристическими особенностями, отличающими речь представителей отдельных общественно-сословных групп, составляло предмет самого пристального художественного внимания Грибоедова. Именно эта сторона его языкового творчества дала особенно богатые и плодотворные результаты.

Широко и свободно применяя различные средства языковой выразительности в зависимости от социальной характерности

и психического содержания того или иного типа, воплощенного в данном персонаже комедии (а следовательно, и в его речевой манере), Грибоедов придавал «просторечию» самое разное звучание. Все грибоедовские герои говорят на общенародном русском языке, но каждому из них присвоена ярко выраженная индивидуальная речевая манера с присущими ей характеристическими особенностями, со своей неповторимой интонацией. Язык каждого действующего лица, оставаясь в границах общенародной живой разговорной речи, вместе с тем настолько индивидуализирован, что сквозь него отчетливо проступают черты индивидуального человеческого характера.

При этом важно учесть, что Грибоедов не индивидуализировал язык своих героев ради чистого комизма и поэтому не прибегал к грубой, нарочитой имитации всякого рода диалектологической и жаргонной речи. Вся глубина языкового творчества Грибоедова в том и заключается, что он строил свои речевые характеристики, пользуясь материалом и средствами национального языка, лишь слегка, с величайшим чувством художественной меры, окрашивая речевую манеру того или иного лица своеобразными, индивидуально-характерными словечками, выражениями, оборотами (в том числе и заимствованными из профессиональных жаргонов, коль скоро это оправдывалось социальным либо служебным положением персонажа, как, например, в случае со Скалозубом). Суть творческой работы Грибоедова над речевыми характеристиками заключалась не в натуралистическом воспроизведении всякого рода жаргонизмов, но в тонкой стилистической и семантической организации и перегруппировке выразительных средств национального общенародного языка.

Специфика речевой манеры любого персонажа «Горя от ума» подчинена главной задаче, которую ставил перед собой Грибоедов: построению типического характера. Поэтому каждое действующее лицо говорит в комедии на общенародном языке, но по-своему — *сообразно своему характеру и образу мыслей.*

Тщательно оттеняя и подчеркивая индивидуально-характеристические особенности речи, Грибоедов стремился к тому, чтобы *средствами языка* дополнительно охарактеризовать действующих в комедии лиц, чтобы наиболее четко выявить их социальную природу, внутренние душевные движения и психические свойства. Иными словами, он создавал типический и вместе с тем индивидуально-выразительный образ того или иного человека путем его индивидуальной *речевой характеристики*, включенной в общую реалистическую характеристику («портрет»).

Идейно-художественный смысл этого приема, последовательно примененного в «Горе от ума», может быть раскрыт посредством филологического анализа индивидуальных речевых манер действующих лиц комедии, из которых каждая имеет свою стилистическую окраску и свое особое интонационное выражение. Задача эта в полном своем объеме еще ждет решения.<sup>1</sup>

Речевые характеристики играют в «Горе от ума» чрезвычайно важную роль. В них с полной ясностью выражено отношение автора к тому или иному персонажу комедии — оценка его моральных качеств, понимание его характера. Стилистика речи действующего лица в «Горе от ума» зачастую оказывается главным средством его характеристики. Актриса МХАТа О. Андровская передает, что К. С. Станиславский говорил на репетициях «Горя от ума»: «Прислушайтесь к языку Грибоедова. В каждом его слове заложено огромное богатство. Сумейте только логично и тщательно проследить за тем, что написано Грибоедовым, и перед вами ясно встанет весь образ».<sup>2</sup>

Возьмем для примера старуху Хлестову, Загорецкого, Репетилова. В комедии они не охарактеризованы «от автора» — ни в перечне действующих лиц, ни в ремарках, ни в форме рассказа о них, вложенного в уста других персонажей. И тем не менее мы совершенно отчетливо представляем себе их внутренний и даже внешний облик, и достигнуто это при помощи надления каждого из них ярко самобытной, характеристической, индивидуализированной речью.

В языке Хлестовой воплощен художественно законченный тип дворянского и притом специфически московского просторечия, с обильной примесью слов и выражений, взятых из «простонародного» языка (авось, чай, вишь, ужо, бишь, чёрт сущий), с характернейшими грубоватыми интонациями (вроде: «Ух! я точнехонько избавилась от петли...» или «А ты, мой батюшка, не исцелим, хоть брось...»). Из речевой манеры, которую Грибоедов наделил Хлестову, не менее отчетливо, нежели из самого содержания ее высказываний, возникает образ властной, знающей себе цену и не терпящей возражений московской барыни-крепостницы с крутым нравом, с преувеличенным сознанием собственного достоинства. И уже по одной стилистике

<sup>1</sup> См. ст.: Вл. Филиппов. Язык действующих лиц «Горя от ума». В сб.: «А. С. Грибоедов. Горе от ума. Пьеса, статьи, комментарии». М., 1946. Ср. отдельные замечания в ст.: Г. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. «Ученые записки» Московского гос. университета, вып. 128 (1948 г.).

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1945, 15 января.

речи Хлестовой, при первом же ее появлении на сцене, у нас складывается безошибочное представление об ее характере, и все, что мы узнаем о ней в дальнейшем, лишь обогащает и дополняет уже сформировавшийся в нашем воображении образ.

Стоит лишь появиться на сцене Загорецкому, как самый стиль его быстрой, вкрадчивой и самохвальной речи воссоздает в представлении читателя или слушателя комедии живой, конкретный социально-психологический портрет светского услужника и плута. Точно так же из первых же реплик Репетилова возникает законченный образ салонного и клубного завсегдатая, безалаберного болтуна и вертопраха, человека беспорядочного и нетрезвого. Резкая типичность этого образа выражена в стилистике его языка: «пил мертвую», «прах его возьми», «приданого взял шиш» и тому подобные выражения, отмеченные печатью «простонародности», имевшей широкое хождение в дворянском кругу, свободно совмещаются в речи Репетилова с книжными словечками и выражениями, позаимствованными в общении с «умниками» Английского клуба: «о матерьях важных», «пускался в реверси», «каламбур рожу», «радикальные потребны тут лекарства. . .» и т. п.

С другой стороны, в репликах некоторых гостей Фамусова представлен безжизненный и бесцветный салонно-светский жаргон, который так зло обличал и осмеивал Грибоедов. Поставив перед собой задачу жизненно правдивого и точного, исторически конкретного изображения своих героев, Грибоедов, естественно, не захотел игнорировать французско-нижегородский классовый жаргон, когда рисовал портреты типических представителей салонно-светского круга.

На этом жаргоне говорят Наталья Дмитриевна, Графиня внучка, господа N и D. В плане решения той же реалистической задачи — дополнительно охарактеризовать действующее лицо средствами языка — Грибоедов нарочито наделил этих персонажей языком, в котором нет и следа дворянского просторечия, заимствовавшего свои яркие краски из общенародного разговорного языка. Напротив, в данном случае Грибоедов подчеркивает безнародность, бесцветность, искусственность, книжность языка светских дам и кавалеров, разговор которых пересыпан выражениями, построенными по законам французского языка («Я видела из глаз», «Я полагала вас далеко от Москвы»), либо просто французскими словами (рюматизм, тюрлюрюлю, эшарп, кузен и т. п.), либо, наконец, целыми французскими фразами (в репликах Графини внучки).

Печать безнародности языка лежит и на речевой манере Со-

фы. И по духу и по формам ее язык противоположен «просторечию» Хлэстовой. Их речевые манеры — это как бы два полюса разговорного языка, который был в ходу в дворянском обществе в начале XIX века. Всемерно стараясь соблюсти реализм языка своих героев, Грибоедов в случае с Софьей блестяще раскрыл средствами стилистики внутреннюю сущность этого образа, исторически верно воссоздав тон и колорит речевой манеры дворянской барышни, воспитанной на чтении французских книжек. Кроме того, на языке Софьи лежит отпечаток модных в то время литературных воздействий: в нем чувствуется манерность сентиментальной школы, языковая специфика элегической поэзии.

Но Грибоедов в своей работе над языком комедии не ограничился тем, что индивидуализировал речь каждого действующего в ней лица. Он пошел дальше в своем новаторстве, раскрывая в речи одного и того же лица различные стилистические грани и различные интонационные оттенки соответственно данному психологическому состоянию этого лица.

Подобная гибкость индивидуализированного языка персонажа легко обнаруживается, скажем, в речи Фамусова. Она не только ярко самобытна, но и многогранна и многострунна, интонационно бесконечно разнообразна, содержит множество оттенков, дополнительно обосновывая тем самым сложность, многосторонность созданного Грибоедовым характера. С каждым Фамусов говорит по-разному: когда волочится за Лизой, распекает Молчалина, журит Софью, спорит с Чацким, заискивает перед Скалозубом, дает волю своим барским чувствам в обращении с крепостной прислугой.

Литература — искусство слова. Драматическая литература — в особенности и по преимуществу, ибо слово драматурга всегда слово звучащее, произносимое. А слово драматурга-поэта звучит еще громче, потому что это слово стиховое, ударное, подчиненное особым законам ритма, по большей части оперенное рифмой, а ритм и рифма многократно увеличивают силу вложенного в слово чувства, остроту выраженной им мысли. Драматург реализует свою мысль, свою идею прежде всего в этом живом, произносимом слове, подчиненном ходу драматического действия, логике развития драматического конфликта.

Стиховое слово Грибоедова, как правило, не только словопонятие, но слово-образ. Единственно средствами тончайшей ритмической организации стиха, самим звучанием речи, ее интонацией Грибоедов передавал любые оттенки мысли, самые разнообразные душевные движения, самые различные психологиче-

ские состояния. Вот, к примеру, несколько наудачу взятых стихов из реплик одного действующего лица — Фамусова. Стихи все одного размера, но как по-разному звучат они, как отчетливо передают всю гамму настроений, владеющих Фамусовым. Вот он говорит: «Ведь экая шалунья ты девчонка. . .» — и мы ясно слышим игривый голос старого волокиты. «По должности, по службе хлопотня. . .» — здесь уже явственно звучит раздраженный голос чиновного бюрократа. «Век при дворе, да при каком дворе! . . .» — сколько в этих словах сервильного восхищения блеском и силой самодержавной власти. «Ах! батюшка, сказать, чтоб не забыть. . .» — какой ласковой угодливостью веет от этой фразы. «В работу вас, на поселенье вас. . .» — это уже не говорит, а кричит разгневанный крепостник, грозящий каторгой своим нерадивым рабам.

Столь же выразителен и гибок в этом отношении и язык Молчалина. В нем также звучит целая гамма интонаций. С сильными мира сего он говорит, как положено человеку маленькому, подчиненному, «безродному»; даже с Софьей он разговаривает приниженно. Зато полная метаморфоза происходит с языком Молчалина, как только он заговаривает с Лизой. Тут вместо прежней угодливости звучит развязность и мещанская галантерейность опытного волокиты («какое личико твое! . . .», «в этих щечках, в этих жилках. . .», «мой ангельчик» и т. п. — вплоть до слащавого описания «перламутрового прибора», которым Молчалин соблазняет Лизу).

Плодотворнейший принцип индивидуализации и вместе с тем «многострунности» языка действующих лиц, внесенный Грибоедовым в русскую драматическую литературу, сильно обогатил ее и получил дальнейшее развитие в творчестве Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, Горького и других классиков русской драматургии.

Особый тип языка воплощен в речи Чацкого. Она также очень жива, непринужденна, темпераментна, ярко эмоциональна. В ней тоже встречаются — и в достаточном изобилии — элементы разговорного просторечия (испуга, давиче, пуще, чай, ни на волос любви, не вспомнюсь, кроме и т. д.), но интонационно она звучит в ином ключе и стилистически окрашена в иные тона. Идеино-художественная закономерность этого совершенно очевидна: Чацкий по самому существу своего характера непременно должен говорить иначе, нежели представители фамусовского круга, потому что и думает он иначе. Мир чувств, мыслей и переживаний Чацкого настолько шире и богаче, нежели то, чем живут и о чем пекутся его антагонисты, что эти широта

и богатство непременно должны были отразиться в речи Чацкого, в ее идейной, интеллектуальной насыщенности.

Подлинная стихия языка Чацкого — это «высокое», «витийственное» ораторское красноречие, сатирически-обличительный пафос, эпиграмматическая соль. И это также полностью отвечает существу характера героя. Чацкий — идеолог, пропагандист, оратор, и основные формы его речи — монолог и афоризм, то есть специфические формы именно ораторской речи. Особенно показательны в этом отношении центральные, опорные монологи Чацкого (в кабинете Фамусова, на балу и в финальной сцене). В них ярко запечатлены все характерные особенности гражданской патетики, составлявшей неотъемлемую черту стиля декабристской революционной поэзии и публицистики. Весьма знаменательны в этом смысле обильные славянизмы, которыми Чацкий уснащает свои обличительные и патетические речи (вроде: «В науки он вперит ум, алчущий познаний...»).

Не случайно монологи Чацкого воспринимались людьми декабристской эпохи и декабристского склада мыслей как полноценные произведения высокой гражданственно-патриотической поэзии и в качестве таковых существовали отдельно, вне связи с комедией в целом. Влияние их, безусловно, сказалось в дальнейшем развитии русской поэзии. В частности, неоспоримой представляется связь между монологами Чацкого и ораторскими формами гражданской лирики Лермонтова.

Создавая свою комедию, Грибоедов обратился к свободной и безграничной стихии общенародного национального языка и многое почерпнул из нее. В своем языковом творчестве он, безусловно, в значительной мере перенимал дух и стиль народного красноречия и острословия. Любитель и знаток сказочного и песенного фольклора, Грибоедов высоко ценил сатирический склад русского народного ума, отразившийся в метком, лаконическом острословии. С этой точки зрения исполненные блеска и остроумия афористические стихи «Горя от ума» и по их стилистической окраске и по их структурным формам должны быть проанализированы в связи и в соотношении с народными пословицами и поговорками.

Грибоедов видел в них неисчерпаемый источник языковой выразительности и обращался к этому источнику в своей творческой работе, зачастую придавая образным изречениям народа новые оттенки значения. Речь идет не о каких-либо внешних и буквальных совпадениях, но о художественном принципе, позволяющем говорить именно о соотношении грибоедовских афориз-



мов с пословицами и поговорками русского народа. Грибоедов не перелагал пословицы и поговорки, но учился выраженному в них народному юмору, перенимал их дух и стиль.

«Горе от ума», как ни одно другое произведение русской литературы, изобилует законченными, пословичными, краткими и точными формулами и сентенциями. Самое заглавие комедии звучит как пословица. Даже примененный Грибоедовым прием наделения персонажей фамилиями «со значением» идет не только от литературной традиции, но и от народного обычая «крестить» человека прозвищем, в котором отражается либо существо, либо какая-нибудь заметная черта его характера.

Дух и стиль народного острословия отразились также и в каламбурной игре со словом, которую любил Грибоедов: «Служить бы рад, прислуживаться тошно...», «Как удивлялись мы! — Какое ж диво тут?», «Читали вы? — Я глупостей не чтел...», «Скажи, который час? — Час ехать спать ложиться...» и т. д. Сюда же относятся примененные Грибоедовым приемы обыгрывания глухоты Графини бабушки и князи Тугоуховского («В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны» — «Что? к фармазонам в клоб? Пошел он в пусурманы?») или такой игры на смысловых оттенках слова, какую встречаем в сцене Загорецкого с Репетиловым:

Загорецкий  
А кстати вот князь Петр Ильич,  
Княгиня и с княжнами.  
Репетилов  
Дичь.

Грибоедов многое взял из народной речи, но и его творческая работа над поэтическим словом, в свою очередь, обогатила русскую речь, сделалась общенародным достоянием, живет и будет жить в языке народа. На примере «Горя от ума» можно с редкой наглядностью проследить единый, двусторонний процесс взаимосвязи и взаимного обогащения живого разговорного языка и языка литературы. Грибоедов превосходно знал и любил народную речь, чутко прислушивался к ней, глубоко изучал ее, и она кипела и плавилась под его пером и опять вернулась к народу в десятках пословиц и поговорок, на которые разошелся текст «Горя от ума».

Грибоедовские острые словечки и крылатые выражения прочно вошли в повседневный речевой обиход широких народных масс, стали достоянием фразеологического состава общенародного языка. Говоря словами Гончарова, «грамотная масса... развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, испе-

стрила грибоедовскими поговорками разговор» («Милion терзаний»). Другого подобного примера языковой жизненности и влиятельности поэтического произведения в русской литературе, пожалуй, не найти. Лишь самые популярные басни Крылова могут соревноваться в этом отношении с комедией Грибоедова.

Столь же богатые и плодотворные результаты дала новаторская работа Грибоедова над стихом «Горя от ума». Здесь главным учителем его был Крылов. На это указал в свое время еще Белинский: «Крылов, так сказать, приготовил язык и стих для бессмертной комедии Грибоедова».<sup>1</sup> Опираясь на опыт басенного творчества Крылова, Грибоедов первый из русских драматургов решительно отказался от традиционного комедийного стиха — в пользу вольного ямбического стиха, наиболее отвечающего разговорной стихии «Горя от ума», и выработал необыкновенно разнообразные, легкие и гибкие формы его — от шестистопного до одноstopного.<sup>2</sup>

Стих «Горя от ума» — стих драматический, рассчитанный на произносимость, подчиненный законам сцены, и этим обстоятельством в первую очередь predeterminedены его природа и качества. Во всей комедии в целом и в каждой ее сцене движение стиха подчинено развитию драматического конфликта, сюжета и характеров. Вольный разноstopный стих, применяемый Грибоедовым, давал возможность в наибольшей мере (в пределах стиховой речи) осуществить единство смысловых и ритмико-интонационных членений фразы, чем и достигался эффект естественной разговорности. Язык и стих в «Горе от ума» находятся в композиционной связи. «Живость» и «беглость» разговорного языка, столь поразившие первых читателей и слушателей комедии, сильно выигрывали оттого, что язык этот был вмещен в свободные и подвижные формы разноstopного стиха. Эти живость и беглость с особенным блеском сказались в динамических диалогах комедии, с различными оттенками воспроизводящих интонации непринужденного разговора.

Диалог, живая, непринужденная беседа, спор, быстрый и лег-

---

<sup>1</sup> Вопросу о преемственной связи Грибоедова с Крыловым посвящена статья Н. Л. Степанова в сборнике «А. С. Грибоедов». Гос. Литературный музей. М., 1946.

<sup>2</sup> Строго говоря, первой русской комедией, написанной вольными стихами, была одноактная комедия А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818), но в творчестве Шаховского она осталась явлением случайным и единичным. Кстати сказать, между этой комедией и «Горем от ума» наблюдается сходство, простирающееся вплоть до совпадения отдельных сюжетных ситуаций и даже словесных формулировок (см. Л. Гроссман. Пушкин. М., 1928, стр. 358).

кий обмен колкостями, эпиграмматическая соль, «подхватывы» чужой мысли, чужих слов — вот подлинная стихия сценического языка. Грибоедов безупречно владел этим сложным искусством, и его открытия в данной области в громадной мере обогатили русскую драматическую литературу.

Речевая единица в «Горе от ума» уже не закреплена за стиховой единицей, как это было принято в старой стихотворной комедии и драме, подчиненной строгим правилам драматургической теории классицизма. Там герои еще не беседовали, а декламировали, и обмен репликами между ними, как правило, приобретал характер обмена небольшими монологами. Грибоедов радикально нарушил эту традицию: у него движение стиха целиком и полностью подчинено движению мысли, выраженному в синтаксическом строении речи.

В «Горе от ума» стих (стиховая строка) разбит, расчленен репликами, поделен между участниками действия — двумя (в диалоге) и больше. Выразительный пример — конец 5-го, 6-е и начало 7-го явлений I действия, где с величайшей художественной экономией в тесные рамки четырех стихов вмещена целая сюжетная ситуация: внезапное появление Чацкого в доме Фамусовых. Как было правильно замечено,<sup>1</sup> мы ощущаем в данном случае стремительность драматического действия в самом темпе стиха, в быстрой смене рифм, рассредоточенных по репликам трех персонажей.

Многоразличные вариации разностопных стихов, разбитых на реплики, с «перебиванием» одного собеседника другим, с паузами и т. п. — создают в «Горе от ума» картину безостановочного и динамического протекания живой разговорной речи.<sup>2</sup>

Так, по всем направлениям преодолевая и разрушая поэтику и стиль классицизма, заново решая все художественные проблемы, смело ломая правила схематического, однолинейного построения характера, открыв и разработав новые приемы художественного обобщения и типизации конкретных явлений действительности, создавая на общенародной основе язык национальной художественной литературы и радикально реформируя русский стих, Грибоедов сыграл выдающуюся роль в становлении русского реализма. Наряду с Пушкиным он внес громадный вклад в дело обновления и обогащения нашей национальной художе-

---

<sup>1</sup> См. Г. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. «Ученые записки» Московского гос. университета, вып. 128, стр. 48.

<sup>2</sup> О стихе «Горя от ума» см. работу Б. В. Томашевского в сб.: «Русские классики и театр». Л.—М., 1947 (стр. 192—254).

ственной культуры. «Горе от ума» в числе самых великих произведений русской классической литературы открывало перед ней широкие пути дальнейшего развития и роста.

Пример Грибоедова учит тому, что у большого поэта мысль, чувство, идея и художественные средства их выражения всегда находятся во взаимодействии и в единстве. В самом деле, что нужно понимать под художественным мастерством? Только ли ловкий оборот речи, изысканную рифму, замысловатость сюжета? Конечно, нет. «Горе от ума» потому и стало одним из лучших украшений нашего национального искусства, что содержание и форма приведены в нем в на редкость стройное, гармоническое равновесие.

Композиция комедии, или, как говорил Грибоедов, «план» ее, и сюжет, в котором реализовался этот план,— в связях, отношениях и столкновениях действующих лиц и в развитии их характеров, образы как форма отражения действительности и, наконец, язык и стих комедии как материал слова, как основное средство художественного формирования образов и раскрытия характеров — все это в «Горе от ума» не только находится в теснейшем взаимодействии, но слито воедино, представляет собой нерасчленимое, монолитное единство и неотторжимо от общего идейного задания художника, от его замысла, продиктованного стремлением отразить главный общественно-исторический конфликт эпохи. Это и есть художественное мастерство — в полном и точном смысле слова.

## 9

«Горе от ума» было создано накануне знаменательного 1825 года. Восстание и поражение декабристов стало поистине рубежом двух эпох в истории не только русской общественной жизни, но и русской художественной культуры. Об этом очень точно сказал Герцен: «14 декабря слишком глубоко отделило прошедшее, чтобы можно было продолжать предшествовавшую ему литературу».<sup>1</sup>

«Горе от ума» замыкает первый период литературной деятельности Грибоедова. В дальнейшем для него наступает поря напряженных творческих исканий, поисков новых, неисхоженных путей. Блистательный успех комедии, казалось бы, должен был предопределить направление дальнейшего творческого пути Грибоедова как писателя-комедиографа. Современники и ждали от него новых комедий, но сам он мечтал о другом. На распросы

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Избр. соч., стр. 404.

и пожелания друзей и знакомых он отвечал: «Комедии больше не напишу».

И действительно, среди новых замыслов и начинаний Грибоедова нет ни одного, относящегося к комедийному жанру. Характерно, что уже в 1824 году, завершая обработку «Горя от ума», Грибоедов отзывался о своем шедевре как о «мелочной задаче, вовсе несообразной с ненасытностью души, с пламенной страстью к новым вымыслам, к новым познаниям. . . к людям и делам необыкновенным»,— и тут же признавался, что гораздо охотнее написал бы трагедию.<sup>1</sup>

Настойчивыми попытками осуществить свои творческие замыслы в жанре стихотворной трагедии и были ознаменованы последние четыре года жизни Грибоедова. В обращении его к трагедийному жанру была своя закономерность. Суть дела заключается в том, что творческая мысль зрелого Грибоедова была устремлена на постановку и решение таких идейно-художественных проблем, для которых жанр комедии оказывался непригодным.

Социальная тема, владевшая сознанием Грибоедова, с годами все более расширялась и углублялась в своем содержании, настоятельно требуя новых средств художественного выражения. В «Горе от ума» Грибоедов ввел широкую социальную тему в рамки сатирической комедии, для чего ему пришлось разрушить ее жанровый и стилистовый канон. Однако примененная им комедийная форма, при всей своей неканоничности, все же, естественно, не позволила ему в полной мере решить в духе прогрессивных, декабристских идей выдвинутую самой жизнью задачу создания высокого героического характера.

В «Горе от ума» социальная критика была сосредоточена на быте и нравах реакционного дворянского общества. Чацкий, обличая это общество, правда, ссылается на ум и энергию народа, но сам по себе «умный» и «бодрый» народ в комедии не служил предметом непосредственного изображения. В дальнейшем тема народа, его жизнь в прошлом, его настоящее положение и его будущая судьба, равно как и вопрос и роли народных масс в историческом процессе, явно выдвигаются на первый план и в сознании и творчестве Грибоедова. Его интересуют судьбы народов и государств, социальная героика, самостоятельная сила народа,— и в связи с этим решение собственно художественных задач изображения народной жизни, народных движений и создания героического характера.

---

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 14.

С постановкой вопроса об идейности и народности искусства было тесно связано обращение Грибоедова к исторической тематике, характерное для передового литературного движения 1820-х годов в целом. На историческом по преимуществу материале Грибоедов пытался решить проблему создания героического характера, предварительно и ограничительно поставленную в образе Чацкого.

Разработать увлекавшие его темы, решить волновавшие его вопросы Грибоедову казалось уместнее и легче всего в трагедии, поскольку в русской литературе именно трагедия, имевшая свою давнюю и богатую традицию, являлась тем жанром, который в наибольшей мере позволял писателю выходить за пределы личной и частной проблематики к широкому изображению общественно-исторических явлений и событий, к постановке вопросов о судьбах народов и государств.

Радикальное отличие грибоедовских трагедийных замыслов от русской стиховой трагедии начала XIX века в ее типических образцах заключается в решительном преодолении Грибоедовым внеисторического подхода к явлениям и героям истории. У Озерова, у М. Крюковского (автора популярной трагедии «Пожарский»), отчасти даже у Катенина исторические герои — не более как ряженные в исторические костюмы современники. Дмитрий Донской у Озерова — не подлинный исторический деятель своего века, а патриот 1807 года — борец против тирании Наполеона; он соответственно говорит и действует. Решительно все в драматической системе Озерова было построено на аллюзиях — намеках, приноравливаниях, позволяющих читателю и зрителю присваивать современный смысл и актуальное, злободневное звучание любому историческому событию, любому историческому деятелю. Для драматурга, работающего в этой системе, важно было выдвинуть и подчеркнуть определенные моральные, политические или какие-либо иные идеи, имеющие современное актуальное значение. Они, эти идеи, лишь получали опору и обоснование в историческом материале, в готовом, «заданном» образе исторического героя.

Совсем иное — у Грибоедова. Он хотел строить свои исторические драмы вне общих и отвлеченных моральных категорий, но с учетом и осмыслением конкретных особенностей каждой исторической эпохи. Он верен не только материалу, но и духу истории. И морально-психологический облик его героев не «задан» заранее, но обусловлен всей конкретной исторической ситуацией, изображенной в драме. История, события и люди прошлого интересуют Грибоедова уже не как удобный, готовый

материал для разного рода приноровлений и применений к событиям и людям современности, но сами по себе — в их исторической подлинности и неповторимости. В соблюдении исторической правды Грибоедов видит залог и правды художественной. Он допускает, что прошлое можно сопоставлять и сравнивать с настоящим и что подчас такие сопоставления и сравнения, параллели и аналогии дополнительно проясняют смысл настоящего, но от прямой перелицовки исторических сюжетов на современный лад он уже отказывается, усматривая в этом насилие и над историей и над искусством. В этом сказалась победа идеи историзма, владевшей сознанием зрелого Грибоедова.

В обращении зрелого Грибоедова по преимуществу к историческим темам и сюжетам сказалась тенденция переоценить трагический опыт декабристов, понять их ошибки и заблуждения и объяснить неудачу восстания 1825 года, проверяя ее объективным историческим опытом широких народных движений. Трагедийные замыслы Грибоедова тем и замечательны, что в них нашла пусть частичное и окончательно не оформленное, но в высокой степени знаменательное выражение новая, уже последекабристская философия истории.

Декабристы и их литературные союзники были воспитаны на рационалистической просветительской мысли XVIII века, пренебрегавшей историей. Они мыслили еще внеисторически. Хотя они и были ревнителями идеи «общего блага», сама эта идея понималась ими абстрактно, без учета действительной роли народных масс.

Пушкин и Грибоедов преодолевают эту свойственную декабристам внеисторичность мышления и подходят к более глубокому пониманию исторической действительности. Тем самым они подходят и к отчетливой постановке и художественному решению проблемы массового народного движения и героизма не стьединенной личности, а массового действия.

В области театра и драматургии они выдвигали задачу создания большой, монументальной трагедии, посвященной изображению народных движений и народных судеб. Пушкин так сформулировал эту исторически назревшую задачу: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».<sup>1</sup> Такую трагедию и создал Пушкин в «Борисе Годунове». Гениальный грибоедовский за-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 632.

мысел народно-героической драмы об Отечественной войне 1812 года — явление того же порядка. От темы отдельной человеческой судьбы, решенной в образе Чацкого, Грибоедов шел к постановке вопроса о «судьбе народной», причем ставил этот вопрос на материале русской жизни, имевшем наиболее актуальное значение и общественно-политическую остроту (1812 год и крепостное право).

Существо и содержание этого удивительного по идейной глубине творческого замысла позволяет утверждать, что Грибоедов, подобно Пушкину, преодолевая ограниченность романтического, метафизического мировоззрения, на почве которого, как правило, оставались декабристы, наново решал проблему взаимоотношения общего и частного, личности и общества, взаимодействия героя и народа — в том единственно верном смысле, что только народ творит историю и рождает героев.

В плоскости такого понимания законов общественного развития сформировался русский реализм, и в этом смысле Грибоедов, наряду с Пушкиным, стоит в начале столбовой дороги русской классической литературы XIX века. С уверенностью можно сказать, что в случае, если бы Грибоедов полностью осуществил свои глубокие замыслы, новая, последекабристская, реалистическая философия истории получила бы в них блестящее художественное воплощение.

В задуманной Грибоедовым народно-героической драме о 1812 году Отечественная война была бы изображена не в плане официальной, парадной героики, имевшей целью восхваление царя и его генералов, а со стороны ее общественно-исторического значения. Судя по плану драмы, Грибоедов хотел раскрыть в ней национальный, народный и освободительный характер Отечественной войны, хотел показать, какую громадную роль сыграла она в деле подъема и развития национального — патриотического и гражданского — самосознания русского народа. Грибоедов всячески подчеркивает, говоря его словами, «народные черты» войны, а главным героем драмы избирает крепостного крестьянина, ратника народного ополчения «без дворян», то есть участника крестьянского партизанского движения.

Самое важное в «1812 годе» — это ясно выраженная мысль о самостоятельной творческой силе русского народа — «юного» и «первообразного», силе, которая сможет полностью проявиться в случае, если народ обретет свободу, получит возможность развивать свою энергию. Мысль эта сформулирована в плане драмы с полной отчетливостью: «Сам себе преданный,— что



бы он мог произвести?» (переданный — в смысле: предоставленный).

Тут Грибоедов выступает наследником Радищева. В самой постановке и в формулировке этого вопроса звучит радищевская вера в творческие возможности народа, в его созидательную энергию, в его волю к борьбе за свободу.

В грибоедовской постановке вопроса о положении народа и о его потенциальных творческих силах и возможностях явно слышится радищевская нота. Мало того, что героя для своей драмы Грибоедов, по следам Радищева, взял из самой гущи народной массы. Он еще хотел по-радищевски показать и душевное величие и благородство этого «заурядного» героя, его моральное превосходство над представителями господствующего класса. Общий смысл грибоедовского замысла сводится именно к тому, что истинный героизм в минуту величайшего исторического испытания показал простой народ, что не царь и не дворяне, а народ спас Россию в 1812 году.

Этот общий смысл вытекает из намеченного Грибоедовым сюжета. Драма должна была начинаться сценой на Красной площади, с участием народной массы, с резко подчеркнутыми «народными чертами» происходящего. Герой драмы — крепостной М. — здесь уже действует, и в этом действии возникает «очертание его характера». Дальнейшее развитие сюжета ведет к полному раскрытию характера героя. Пламенный патриот, он остается в Москве при вступлении в нее французов и наблюдает сцены «зверского распутства, святотатства и всех пороков» неприятеля. Затем он бежит из Москвы и сражается с врагами во «всеобщем ополчении без дворян».

Здесь особенно важны и знаменательны слова: «без дворян» (ср. также: «трусость служителей правительства»). Эта тема измены дворянства своему патриотическому долгу с особенной ясностью раскрывает идейное содержание грибоедовского замысла. Она затронута также и в единственной уцелевшей сцене из драмы — в монологе старика Петра Андреевича (явно не принадлежащего к дворянскому сословию).

Дальнейшая трагическая судьба грибоедовского героя окончательно раскрывает идейный смысл драмы. Герой — крестьянин, совершивший отважные патриотические подвиги, сам почувствовавший себя спасителем родины, вынужден снова вернуться в прежнее положение бесправного раба. Он попадает в Вильну, где дворянство шумно и весело пожинает плоды победы, добытой руками народа и оплаченной его кровью: «Отличия, искательства, вся поэзия великих подвигов исчезает».

А герой в это время в «пренебрежении у начальников» и «отпускается восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию». В деревне его ждут «прежние мерзости»; он возвращается «под палку господина». Проснувшееся в нем, под влиянием и в атмосфере великих исторических событий, чувство гражданского и личного достоинства глубочайшим образом оскорблено. Не вытерпев издевательств своего жестокого барина, он в отчаянии кончает самоубийством.

В дошедшем до нас тексте плана драмы сказано: «Отчаяние..... самоубийство». Можно не сомневаться, что пятнадцать точек означают пропуск какого-то текста, звучавшего в то время, когда этот план публиковался (в 1859 году), недопустимо с точки зрения цензуры. Легко предположить, что между «отчаянием» и «самоубийством» крепостного, по замыслу Грибоедова, должен был произойти какой-то решительный поступок этого крепостного — может быть, убийство им своего барина. Если бы это было так, драма Грибоедова, вероятно, зазвучала бы совершенно по-радищевски. Но и без того намеченный Грибоедовым сюжет по своему внутреннему смыслу соотносится с тем, что писал Радищев на тему о плачевной судьбе крепостного интеллигента в главе «Городня» своего «Путешествия».

В драме Грибоедова в индивидуальной судьбе героя — крепостного крестьянина должна была получить глубокое и верное отражение трагедия народа — многомиллионных крестьянских масс, которые ждали после победоносного завершения Отечественной войны хотя бы частичного облегчения своей участи и жестоко обманулись в своих надеждах и ожиданиях.

Таким образом, идейная направленность драмы вполне ясна. Конкретно-историческое мышление Грибоедова позволило ему объединить в едином драматическом сюжете две темы — патристическую и гражданственную. Его драма должна была не только прославить бессмертный подвиг народа, но и выразить страстный протест против крепостного права, разоблачить своекорыстие, лживость и деспотизм правящего класса. Такое совмещение героического и разоблачительного начал могло возникнуть лишь в результате реально-критического осмысления национальной истории. Тема 1812 года приобретала в замысле Грибоедова невиданный в литературе антидворянский характер.

Частная тема личной судьбы героя в замысле Грибоедова органически связана с общей грандиозной темой народного движения, с изображением борьбы различных социальных сил. Герой неотделим от его исторической эпохи, от тех исторических

событий, участником которых он сделан, и судьба его — прообраз судьбы народной. Формирование характера героя, его мысли и поступки — все это определяется действительностью, историей, и сам он меняется в процессе действия — соответственно тем изменениям, которые происходят в окружающей его жизни, в условиях исторического бытия народа. Формирование характера героя показано как следствие исторических судеб воспитавшего его народа. Что сформировало характер героя? Во-первых, крепостное рабство, унижения и страдания; во-вторых, дух героизма, пробудивший в нем чувства человеческого достоинства и гражданского самосознания, поднявший его на подвиг.

Декабрист И. Д. Якушкин, говоря о том, что «война 1812 года пробудила народ русский к жизни», вспоминал, что «даже между солдатами не было уже бессмысленных орудий; каждый чувствовал, что он призван содействовать в великом деле».<sup>1</sup> Вот это-то чувство гражданского призвания и патриотической ответственности и хотел вложить Грибоедов в душу своего героя — партизана Отечественной войны.

Сперва он — только крепостной раб. Но разгорается национальная, освободительная народная война, и в стихии этой войны, в эпической борьбе за родину, он как бы духовно преображается: поэзия народной войны поднимает его на высоту духовного величия и нравственного подвига, вчерашний безгласный раб вырастает в героя-гражданина. Это — крупнейшее достижение реалистического художественного мышления Грибоедова. В такой трактовке образа центрального героя драмы отчетливо выражено глубокое понимание народного характера, замечательных душевных качеств русского человека, которые проявлялись с могучей силой даже в условиях деспотического угнетения.

Замысел Грибоедова должен был получить чрезвычайно интересное и новаторское драматургическое оформление. В данном случае особенно явно сказались замечательная свобода творческой мысли Грибоедова и смелость ее выражения. Здесь Грибоедов самым решительным образом ломал все стеснительные «правила», предписанные старой драматургической теорией.

Главный герой исторической драмы — не только не историческая личность, но «зауряден» во всех отношениях. Наряду с вымышленными лицами, в драме должны были действовать исторические деятели: Александр I, Наполеон, — причем они выведе-

---

<sup>1</sup> «Записки, статьи и письма декабриста И. Д. Якушкина». М., 1951, стр. 7.

дены на сцене прямо, без каких-либо обиняков и аллюзий, что само по себе должно было произвести эффект неслыханной новизны.

В старой трагедии классического стиля народ, как правило, не допускался на сцену, но оставался где-то за кулисами. У Грибоедова же, наоборот, народ сделан активным участником драматического действия в массовых сценах: прибытие обоза с ранеными солдатами в Москву, на Красную площадь; приезд в Москву Александра I; «картина взятия Москвы» и московского пожара; французы в Москве; «село под Москвой», «зимние сцены преследования неприятеля». Можно сказать, что, как и в «Борисе Годунове», народ в «1812 годе», по существу, главный герой драмы: все время подразумевается его участие в действии, как некой стихийной моральной силы.

Реальные сцены и картины исторических событий должны были, по замыслу Грибоедова, свободно совмещаться с условно-фантастической сценой в Архангельском соборе, которая должна была усилить патриотическое звучание драмы. Идеино-художественный смысл ее заключается в обращении к героическому и славному прошлому русского народа. Сцена эта, равно как и массовые и батальные сцены, предполагала совершенно небывалое сценическое оформление спектакля.

Резкое нарушение норм и правил старой поэтики драмы сказалось в замысле Грибоедова и в полном игнорировании единства времени и места. Отказавшись от традиционного деления пьесы на акты, Грибоедов предполагал строить ее как историческую хронику со свободным чередованием сцен и картин, ведя зрителя с московских площадей в деревню, во дворец Наполеона, в главную квартиру русской армии (ср. композицию «Бориса Годунова»). Сохранившаяся сцена из драмы свидетельствует о том, что эпизоды, посвященные изображению исторических событий, должны были сменяться эпизодами камерными (романтическая история Наташи).

На основании краткого и схематического плана нельзя сказать, как именно строилась бы драма сюжетно и композиционно, но можно говорить о том, что Грибоедов в данном случае отказывался и от единства действия — в том смысле, какой придавала этому понятию классическая теория. Здесь, по-видимому, не было бы единства драматической интриги, но зато было бы иное, более важное единство — идейное единство исторического события, изображенного во всей сложности его обстоятельств и развития.

И, наконец, вместо традиционного александрийского стиха в драме Грибоедова был применен белый пятистопный ямб, что,

в свою очередь, также сближает ее с «Борисом Годуновым» Пушкина.

Значительный интерес представляет дошедший до нас план «Родамиста и Зенобии» — исторической трагедии, материал и тема которой были почерпнуты из истории Грузии и Армении I века нашей эры. Здесь Грибоедов, нужно думать, предполагал дать широкое и всестороннее изображение древних восточных культур, в которых, по свидетельству близко знавшего его человека, он видел «неисчерпаемый источник для освежения пиитического воображения».<sup>1</sup>

Проблематика этого замысла — политическая. Грибоедов хотел поставить в своей трагедии актуальнейший в его время вопрос о соотношении самовластия и прав народа. Центральная ситуация трагедии (поскольку она вырисовывается из плана) — заговор вельмож против царя-тирана. Заговор терпит крушение, потому что заговорщиками владеют «мелкие страсти»; потому что они «ссорятся о будущей власти»; потому, наконец, что «народ не имеет участия в их деле, он будто не существует». В III акте трагедии, согласно плану, «возмущение делается народным, но совсем не по тем причинам, которым движимы вельможи».

Эти детали плана чрезвычайно многозначительны. Они наводят на мысль о том, что Грибоедов хотел показать в своей трагедии обреченность узкого заговора вельмож, не получившего опоры в сочувствии и соучастии народа. Когда же возникает стихийное народное восстание, оказывается, что народ «движим» совершенно иными чувствами и намерениями, нежели вельможи, потому что народ имеет свои интересы, свои задачи, не совпадающие с интересами и задачами феодально-вельможной верхушки.

Трагедия была задумана Грибоедовым, по-видимому, после 1825 года. Тем самым поставленная в ней тема крушения политического заговора против тирании, заговора, в котором народ «не имеет участия», приобретала исключительно острый, злободневный смысл в сфере трагического исхода безнародной революции декабристов. Тема эта отвечала убежденности Грибоедова в бесперспективности движения декабристов, именно в силу их оторванности от народных масс. Таким образом, можно предположить, что в трагедии «Родамист и Зенобия» Грибоедов имел в виду на далеком историческом материале поставить актуальную политическую проблему современности.

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 55.

Наконец, выдающийся интерес представляет последний из дошедших до нас творческих замыслов зрелого Грибоедова в жанре трагедии — «Грузинская ночь», над которой он работал во время своего пребывания в Грузии с сентября 1826 по май 1827 года (по некоторым сведениям, трагедия эта была закончена и «погибла вместе с автором»).

Трагедия замечательна всецело проникающим ее антикрепостническим пафосом. Она лишний раз свидетельствует о прочности и неизменности идейных убеждений Грибоедова, о том, что он до конца оставался непримиримым врагом рабства и деспотизма. Уцелевшие отрывки отлично передают свободолюбивый пафос трагедии, сюжетную основу которой составил случай, характерный для крепостнической действительности: обмен крепостного раба на коня.<sup>1</sup>

Как и в драме об Отечественной войне 1812 года, центральная фигура в «Грузинской ночи» — старуха мать проданного отрока — тоже представляет в своем лице народ, крепостное крестьянство. Бесчеловечной жестокости крепостничества, воплощенной в образе грузинского князя, противостоит человек большой душевной силы, трагической страсти.

О сыне я скорблю: я человек, я мать...—

говорит героиня своему жестокому господину. А когда тот гонит ее от себя, утверждая свою «правоту» со всем высокомерием восточного феодала:

Он продан мной, и я был волен в том,—  
Он был мой крепостной...—

эта крепостная крестьянка противопоставляет феодальному праву свои человеческие права:

Он сын мой! Дай мне сына!  
И я твоя раба,—зачем же мать  
От детища ты разлучил родного?..  
.....  
Достойное заслугам воздаянье!  
Так будь же проклят ты и весь твой род,  
И дочь твоя, и всё твое стяжанье!..

Идейный центр тяжести трагедии — в изображении этой материнской душевной драмы, в которой должна была сильно и

<sup>1</sup> Содержание трагедии известно из сжатого пересказа, сделанного современником (см. «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 35—36).

ярко отразиться вся бесчеловечная сущность рабовладельчества, притом — восточного, быть может, наиболее тяжелого.

Если бы трагедия «Грузинская ночь» дошла до нас в полном виде, она, безусловно, осталась бы в русской литературе одним из наиболее сильных произведений, направленных на разоблачение крепостного права, феодальных «порядков» и «нравов».

Из набросков и планов последних произведений Грибоедова видно, что он настойчиво искал новые драматические формы, способные вместить богатое идейное содержание его обширных и глубоких замыслов. Судить о результатах этих поисков мы можем лишь отчасти, поскольку трагедии Грибоедова до нас не дошли (а может быть, исключая «Грузинскую ночь», вообще оставались на стадии замысла).

Но замечательный по широте и драматургическому новаторству план «1812 года» и превосходные стихи в уцелевших отрывках «Грузинской ночи» свидетельствуют о неубывавшей мощной энергии творческого гения Грибоедова и о том направлении, которое могло принять его творчество, если бы он не погиб так рано.

## 10

Грибоедов погиб тридцати четырех лет от роду, далеко не совершив всего, что совершить было в его силах и возможностях. Гениальный поэт, речавшийся, что у него «с избытком найдется что сказать»,<sup>1</sup> он остался в истории автором одного «Горя от ума». Но Пушкин в ответ на замечание о безвременной гибели Грибоедова имел все основания сказать: «Грибоедов сделал свое: он уже написал «Горе от ума».<sup>2</sup>

В этих словах Пушкина признание великой исторической заслуги Грибоедова. Он остался в истории автором самого боевого, самого острого в общественно-политическом отношении, глубоко национального по духу и совершенно блистательного по художественному мастерству произведения русской литературы 20-х годов XIX века.

Замечательна и поучительна судьба «Горя от ума» в истории русской мысли, русской культуры, русского искусства. Великая комедия стала не только фактом русской культуры, но и ее динамической силой, в свою очередь формировавшей новые явления национальной культурной истории.

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов, стр. 535.

<sup>2</sup> Слова Пушкина передал В. А. Ушаков («Московский телеграф», 1830, № 12, стр. 315).

Верность и широта изображения действительности, типичность образов, эпиграмматическая соль и художественное очарование стихотворного языка, а главным образом — страстность и целеустремленность социальной, обличительной критики и вдохновенная проповедь освободительных идей — все это сообщило «Горю от ума» беспрецедентную жизненность и громадную силу идейного влияния.

Комедия сыграла исключительно большую, важную и плодотворную роль в последующем общественно-литературном развитии. Выдвинутая в «Горе от ума» на первый план тема борьбы нового со старым, нарождающегося с отживающим с течением времени не только не теряла своего злободневного значения, но, напротив, приобретала все большую остроту, значеная еще более углубившиеся общественно-исторические противоречия новой, буржуазной эпохи.

«Горе от ума» служило острым идеологическим оружием для нескольких поколений деятелей русского освободительного движения и передовой русской культуры, начиная с современников Грибоедова — декабристов.

Реалистическая типичность образов, созданных гением Грибоедова, — образов, полных жизненной и исторической правды, была столь велика, что они и в последующую эпоху не потеряли своей разящей сатирической силы, а продолжали и дальше жить в сознании общества, помогая решению новых задач, выдвинутых ходом исторической жизни.

Русские писатели широко воспользовались идейно-художественными открытиями Грибоедова. Они учились у Грибоедова искусству боевой общественной сатиры, реалистическому изображению быта и нравов, типической обобщенности образов, углубленному построению характеров, несравненной живости и гибкости стихотворного языка. В наиболее сильной степени творческий опыт Грибоедова оплодотворил, конечно, русскую драматическую литературу.

В 1883 году великий строитель русского реалистического театра А. Н. Островский посетил Грузию. Отвечая на приветствия своих тамошних почитателей, он сказал: «На высокой горе над Тифлисом красуется великая могила Грибоедова, и так же высоко над всеми нами парит его гений. Не мы, писатели новейшего времени, а он внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу».<sup>1</sup> Эта живая струя

---

<sup>1</sup> А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XII. М., 1952, стр. 187.



грибоедовской традиции питала и до сих пор питает русскую драматургию, русский театр.

Грибоедовская нота отчетливо звучит в драматургии Лермонтова, Гоголя, Островского, Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого («Плоды просвещения»), проникнутой духом гневного разоблачения паразитизма, своекорыстия и преступности господствующих классов.

Глубочайший след оставила комедия Грибоедова и в истории русской театральной культуры. В течение века с лишним она служила и ныне служит не только неизменным украшением русской сцены, но и замечательной школой актерского мастерства.

Комедия Грибоедова сыграла крупнейшую роль в становлении и развитии русского сценического реализма. В традиции этого реализма, как и в традиции русской реалистической литературы XIX века, было воплощено единство двух начал — критического, разоблачавшего уродства жизни в условиях самодержавно-крепостнического строя, и положительного, жизнеутверждающего, провозглашавшего новые, передовые, освободительные идеи. «Горе от ума» в этом отношении послужило благодарнейшим материалом для деятелей русского реалистического театра: раскрывая идейный смысл комедии, они сумели ярко и выразительно показать на сцене средствами своего искусства как реакционный фамусовский мир, так и благородные идеалы Чацкого.

«Горе от ума» послужило для нескольких поколений русских актеров весьма поучительной, но и весьма нелегкой школой. С их стороны потребовалось много усилий, много творческого труда, чтобы овладеть реализмом Грибоедова, чтобы в должной мере постичь и выразить на языке своего искусства не только психологическое содержание, но и социальную природу созданных им образов, чтобы научиться не только играть Фамусова, Скалозуба или Молчалина, но и раскрывать существо фамусовщины, скалозубовщины и молчалинства.

На этом пути выдающимся деятелям реалистического театра пришлось преодолевать много препятствий, и прежде всего — ложную традицию сценического истолкования «Горя от ума», сложившуюся еще в годы первых постановок комедии и оказавшуюся весьма живучей. Эти первые постановки воочию показали, что реализм Грибоедова был еще недоступен тогдашним актерам. «Горе от ума» ставили в духе и формах легкой комедии и водевиля, с танцами и «интермедиями» развлекательного характера; в спектакле центр тяжести переносился на финаль-

ную сцену III акта, которая превращалась в нечто вроде самостоятельного балетного дивертисмента.

Крайнее несоответствие сценического воплощения грибоедовской комедии ее художественной природе передовая критика 30-х годов правильно объясняла тем обстоятельством, что актеры были приучены играть определенные, раз навсегда заданные «амплуа», давно уже превратившиеся в условные, безжизненные схемы. Войдя в привычку «представлять роли всегда одинаковые, всегда отлитые в одну форму», актеры «страшились отступать от принятых правил и не могли осмелиться играть новых лиц», — писал «Московский Телеграф». А в «Горе от ума» все действующие лица были как раз «новыми», и их резкая новизна смущала исполнителей: «...все лица в комедии Грибоедова — это не сколки с французских, с молюеровых и реньяровых... для них, в строгом смысле, нет даже амплуа, потому что для каждой роли «Горя от ума» надобно амплуа новое... Для таких ролей нет образцов, нет примеров, словом, нет преданий французских».<sup>1</sup>

На этой почве и возникла дурная традиция сценического исполнения комедии Грибоедова, сильно ее обеднявшего и искажавшего. Социальный смысл комедии при этом выхолащивался, сатирическая, разоблачительная сторона затушевывалась, историческое правдоподобие не соблюдалось, лиризм и гражданская патетика Чацкого подменялись сухим резонерством, трескучей, но холодной декламацией. И лишь после длительных и упорных усилий целой плеяды замечательных актеров эта рутинная традиция была преодолена и принципы сценического реализма восторжествовали в грибоедовских спектаклях.

Животворные традиции русского сценического реализма, в конечном счете определившие театральную судьбу «Горя от ума», были обогащены в практике советского театра новым, более глубоким раскрытием идейно-художественной проблематики грибоедовской комедии, основанным на марксистско-ленинском понимании русского исторического процесса и русской национальной культуры.

В начале 70-х годов прошлого века И. А. Гончаров, говоря об удивительной «моложавости» и «свежести» комедии Грибоедова, предрекал ей «нетленную жизнь», утверждал, что она «переживет и еще много эпох, и все не утратит своей

<sup>1</sup> «Московский Телеграф», 1831, ч. 38, № 5, стр. 132—133.

жизненности» («Милльон терзаний»). Пророчество это полностью оправдалось. «Горе от ума» с честью выдержало труднейшее испытание — испытание временем.

Великая комедия и сейчас остается молодежкой и свежей. Она живет в народе как одно из самых драгоценных достояний русской культуры. Она сохранила и свою нравственно-воспитательную силу и свое художественное очарование. Больше того: комедия не только не потускнела за свою долгую жизнь, но, наоборот, в наше советское время как бы обновила свои краски и еще шире раскрылась во всем богатстве своего идейного содержания.

Не только беспощадный гнев сатирика-обличителя понятен, близок и дорог нам в творчестве Грибоедова, но и его пламенная патриотическая страсть, но и его несокрушимая вера в Россию. Он хотел видеть свою родину в силе и славе. Он обличал Фамусовых и Молчалиных во имя лучшего будущего родного народа, во имя его новой, свободной жизни. За пошлостью и подлостью фамусовского мира в творческом воображении Грибоедова возникал светлый и величественный образ иной России — юной, благородной, могучей и устремленной в будущее России героев 1812 года и декабристов.

Значение любого писателя прошлого для нашей современности проверяется прежде всего тем, насколько близок нам его духовный облик, насколько творчество его служит нашему историческому делу. Грибоедов в полной мере выдерживает такую проверку. Он близок и дорог людям социалистического общества как писатель, верный жизненной правде, как передовой деятель своего времени — патриот, гуманист и свободолюбец, оказавший глубокое и плодотворное воздействие на развитие русской национальной культуры.

*В. Н. Орлов*



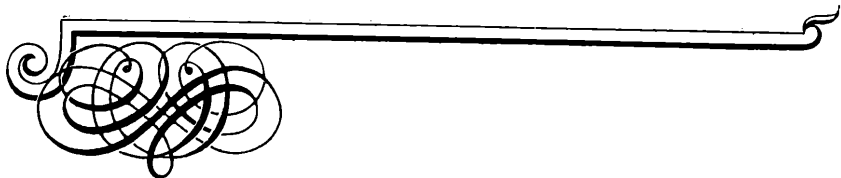


А.С. ПУШКИН

1 7 9 9 — 1 8 3 7







С именем Пушкина связано начало нового этапа в развитии русской литературы и искусства, который дал стране великую культуру XIX века. Пушкинский гений как бы синтезировал лучшие достижения русской и мировой культуры и открыл в ее истории новую страницу. Пушкин был поистине «великим реформатором» в искусстве. Во всех областях русской литературной жизни первой половины XIX века — в поэзии и прозе, драме и критике, в сфере эстетической мысли и литературного языка явственно ощущалось преобразующее воздействие его творчества.

Деятельность Пушкина, утверждавшего новые принципы познания и отражения жизни в искусстве, предопределила победу русского реализма и его дальнейший бурный расцвет. «Поэт действительности» — эта автохарактеристика писателя была его программой и творческой декларацией.

Чутко восприняв требования века, Пушкин не только запечатлел основные социальные коллизии своего времени и дал, как отмечал Горький, «гениальные иллюстрации» к значительным моментам русской истории. Он уловил и выразил главные тенденции развития общества. Проблемы, затронутые Пушкиным, были так существенны, а круг тем и идей — настолько широк, что постановка их оставалась задачей и последующих поколений писателей. «...От Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкино-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только

разрабатываем завещанный ими материал», — писал И. А. Гончаров в 1879 году.<sup>1</sup>

Важным и закономерным этапом в процессе становления реалистического метода Пушкина была его работа в области драматургии. Выход в свет после долгих цензурных мытарств «Бориса Годунова» стал фактом не только литературной, но и политической борьбы того времени. Самое создание «Бориса Годунова» было гражданским подвигом писателя, сознававшего необходимость преобразований в русском театре и в русской драматургии. Не случайно в защиту пушкинской трагедии почти сразу же после ее опубликования выступили Гоголь и Белинский.

В момент, когда Пушкин встал на путь драматического писателя, русский театр переживал сложный период ожесточенных споров, поисков новых форм национальной драмы. Старые литературные нормы, установившиеся приемы и навыки сценического воплощения приходили в противоречие с новым содержанием, которое диктовалось самой жизнью.

Требования, предъявляемые Пушкиным к современному театру, были тесно связаны с его пониманием общих задач, выдвинутых перед искусством изменившимися социально-историческими условиями. Разработка принципов реалистической драмы закономерно вытекала из творческой и общественной позиции Пушкина 20—30-х годов. Критикуя устаревшие нормы и традиции, анализируя репертуар и актерскую практику, он вместе с тем теоретически обосновывал свой художественный метод — метод реализма. Теоретические положения, высказанные им в набросках предисловия к «Борису Годунову» и в статье о трагедии Погодина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода», предваряли и подготавливали театральную эстетическую концепцию Белинского и надолго определили направление дальнейшего развития русской театральной мысли. Не случайно, что в начале XX века Станиславский, говоря об особенностях различных направлений в театре, обратился к классической формуле Пушкина об «истине страстей и правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах».<sup>2</sup>

«Борис Годунов», «маленькие трагедии», неоконченные «Сцены из рыцарских времен» — это блестящее художественное

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми томах, т. VIII. М., Гослитиздат, 1955, стр. 76.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. VI. М., «Искусство», 1960, стр. 70—88.

воплощение пушкинских принципов реализма. Драммы Пушкина были результатом долгих размышлений и творческих поисков, итогом сложной идейно-творческой эволюции поэта.

## 1

Театральные интересы Пушкина определились рано.

Уже в Лицее зарождаются дружеские связи Пушкина с рядом крупных литераторов и передовых людей его времени. Он сближается с П. Я. Чаадаевым, П. А. Вяземским и В. А. Жуковским, знакомится с Н. М. Карамзиным, встречается с посетившим Лицей П. И. Пестелем. В 1815 году, в разгар полемики вокруг комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», направленной против Жуковского и романтиков, возникло литературное общество «Арзамас». Оно объединило прогрессивных представителей дворянской интеллигенции, туда вошли Жуковский, Вяземский и В. Л. Пушкин. А. С. Пушкин официально становится членом «Арзамаса» лишь в 1817 году, по выходе из Лицея. Но задолго до того он живо интересуется деятельностью общества и принимает активное участие в его борьбе с ретроgrадами из «Беседы любителей российского слова».

Печать «арзамасских» влияний лежит на многих оценках Пушкина-лицейста. Не только его эпиграммы против «угрюмых певцов» — Шишкова, Шихматова и Шаховского, но и его стихи «Тень Фонвизина» и «К другу стихотворцу», послания к Галичу, Жуковскому и В. Л. Пушкину проникнуты боевым духом «Арзамаса», полемически заострены против литературных староверов. Даже тон дневниковой записи 1815 года «Мои мысли о Шаховском», где уже отчетливо сказалась критическая зоркость суждений Пушкина, в известной мере обусловлен его позицией «арзамасца».

Окончив Лицей, Пушкин попал в сложную, «вулканическую» атмосферу послевоенного Петербурга, в атмосферу политического брожения. Отечественная война 1812 года обострила социальные противоречия в России. Все яснее обозначалась реакционность политики Александра I. В то же время росло недовольство во всех слоях русского общества, все явственнее ощущалась необходимость политических реформ, создавались первые в России тайные революционные объединения.

Пребывание Пушкина в Петербурге, который был одним из центров передовой общественной мысли, тесные дружеские



связи с организаторами и участниками декабристских кружков укрепили революционные настроения Пушкина, помогли оформиться его социально-политическим и эстетическим взглядам и наложили свой отпечаток на его художественное творчество тех лет. «Вольность» и «Деревня», сатирический «Noël» («Сказки») и полное гражданского пафоса послание «К Чаадаеву», как и написанный в 1821 году «Кинжал», выражали думы, чувства, идеи декабристов и вошли в арсенал их агитационных средств.

Именно в эти годы, как никогда впоследствии, большое место в жизни Пушкина занимал театр. Для Пушкина и его современников театр был едва ли не единственной легальной трибуной, с которой провозглашались прогрессивные идеи. На русской сцене блистал «сатиры смелый властелин» Фонвизин, звучали тираноборческие монологи и патристические тирады классических трагедий. Все это привлекало к театру симпатии и внимание передовой молодежи.

Пушкин с первых же дней после выхода из Лицея становится постоянным посетителем спектаклей. Драматург и переводчик П. А. Катенин знакомит Пушкина с Шаховским. Скептическое отношение к Шаховскому как писателю, различие политических убеждений не мешают Пушкину оценить искреннюю любовь Шаховского к театру, его глубокое знание законов сцены. Знаменитый «чердак» Шаховского является своеобразным центром столичной театральной жизни. Здесь читают, а порой и репетируют пьесы, спорят об игре актеров, говорят о спектаклях. У Шаховского Пушкин попадает в самую гущу театральной жизни. Он встречается с ведущими актерами и драматургами того времени.

В 1819 году в качестве «побочной управы» декабристского Союза Благодеяния возникло литературное объединение «Зеленая лампа». На его заседаниях читались стихи, публицистические и исторические статьи, разбирались социально-политические вопросы. Участники «Зеленой лампы», почти все завзятые знатоки и любители театра, занимались и театральными проблемами. Видимо, для одного из собраний общества Пушкин готовил в 1820 году оставшуюся незаконченной статью «Мои замечания об русском театре», переданную им Семеновой перед высылкой на юг.

«Мои замечания об русском театре» — не обычный критический разбор, это серьезный эстетический документ. Оценки отдельных актеров и их исполнительской манеры, особенностей репертуара подчинены глубокому анализу общего состояния русской сцены, основанному на целостной эстетической концеп-

ции. Пушкин рассматривает театр как сложное единство взаимодействующих сил — зрителя, актера, драматурга.

Он начинает разговор о театре со зрителя — «Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?» Вопрос этот имеет для Пушкина существенное и едва ли не решающее значение. В ту эпоху, как справедливо замечает Б. В. Томашевский, «характер спектакля всецело зависел от настроения зрителей: сопровождая аплодисментами тот или иной афоризм, зрители придавали пьесе не всегда тот смысл, который входил в замысел автора».<sup>1</sup> Но для Пушкина дело было не только в этой непосредственной реакции зрительного зала. Говоря о публике, он ставил вопрос шире — о социальных условиях, в которых жил русский театр. Не случайно он отмечает, что печать «скуки, спеси, забот и глупости», лежащая на лицах посетителей партера, «неразлучна с образом их занятий».<sup>2</sup> С глубокой горечью и иронией пишет молодой поэт о равнодушии этой светской черни, от пошлых вкусов и пристрастий которой зависит судьба пьесы и ее исполнителей, к отечественному театру.

В настойчивом стремлении эмансипировать русскую сцену от суда и власти этих «ценителей» видны истоки сформулированной Пушкиным значительно позднее мысли о необходимости театральной реформы и зародыши идей народного театра.

Пушкин предъявляет ряд серьезных требований и к актеру. Вопросы исполнительства стояли в центре театральных дискуссий того времени. Они занимали основное место в спорах, развернувшихся вокруг творческого соревнования знаменитой трагической актрисы Семеновой и французской артистки Жорж в 1808—1812 годах; они столь же интенсивно обсуждались и в последующие годы. Речь, по сути дела, шла о двух направлениях в актерском искусстве, о том, должны ли русские актеры следовать образцам мастеров французского классицизма или их развитие должно идти своим особенным путем, основанным на национальных традициях.

Рассматривая проблемы актерского мастерства, Пушкин проявлял свойственную ему независимость и широту мысли. Для него была несомненно глубокая национальная самобытность творчества Семеновой. «Бездушная французская актриса Жорж

<sup>1</sup> Б. Томашевский. Пушкин. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 241.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 8, 9. В дальнейшем все высказывания Пушкина, кроме особо оговоренных случаев, цитируются по данному изданию.

и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души».<sup>1</sup> Но, отдавая дань таланту Семеновой, Пушкин выдвигал в качестве нормы не внешние приметы ее игры. Для него критерием в оценке мастерства актера являлось умение понять смысл и характер исполняемой роли, зажечь мыслями и чувствами изображаемого лица. Эту способность писатель в полной мере находил лишь у Семеновой.

В «Моих замечаниях об русском театре» Пушкин впервые четко определил актерское вдохновение как результат не только таланта, но и сознательного, упорного труда, глубокого знания жизни.

В мае 1820 года Пушкина «высылают из Петербурга на юг России, и это надолго нарушает ту непосредственную живую связь, которая образовалась у него с деятелями русской сцены. Однако интерес Пушкина к театру не угасает. Он сказывается во вдохновенных строфах «Евгения Онегина», посвященных театральному Петербургу, в письмах к друзьям, где поэт нередко вспоминает о столичных актерах, откликается на новинки современной ему драматургии.

В Кишиневе летом 1821 года Пушкина начинает работу над комедией об игроке. Пьеса эта осталась незавершенной. Но даже по дошедшим до нас плану и отрывку можно думать, что А. Л. Слонимский прав, считая этот замысел Пушкина «попыткой разрешить поставленную театральными спорами 1815—1820 годов проблему комедии нового типа».<sup>2</sup> К этому времени сатирические комедии Фонвизина, Капниста и Крылова практически почти не ставились на сцене, и русская Талия была представлена главным образом именами Шаховского и Загоскина, с одной стороны, и Жандра, Хмельницкого и молодого Грибоедова — с другой.

Отдавая дань наблюдательности Шаховского, Пушкин решительно восстает против его попыток придать частным наблюдениям обобщающее значение и выдвигает ряд требований, касающихся комедийной техники, которым драматургия Шаховского не удовлетворяла.

Образец занимательной современной комедии Пушкин мог найти в ранних драматических опытах Грибоедова, в пьесах

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 9.

<sup>2</sup> А. Л. Слонимский. Пушкин и комедия 1815—20 годов. «Пушкин. Временник пушкинской комиссии», т. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 35.

Жандра и Хмельницкого. Писатели либерального направления, они сочтали в своих произведениях злободневность, осмеяние нравов светского общества и жизненно-достоверные бытовые зарисовки с четкой интригой, подлинным комизмом ситуаций, живым разговорным языком. Пользуясь приемами этой «светской» комедии, Пушкин, очевидно, хотел возродить на сцене традиции социальной сатиры Фонвизина и Крылова. В столь обычной для пушкинской эпохи истории дворянина, проигравшего в карты своего крепостного слугу, должны были отразиться существенные черты русской жизни. Слова П. В. Анненкова о том, что Пушкин хотел написать «комедию или драму потрясающего содержания, которые могли бы выставить в пестром свете безобразия крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего»,<sup>1</sup> свидетельствуют о внимании писателя к острым и важным общественным конфликтам.

Предназначая комедию об игроке для театра, Пушкин в плане обозначил действующих лиц именами петербургских актеров: Сосницкого, Брянского, Валберховой, Величина и других. Но тогдашняя сцена не знала реалистических характеров. Каждый из этих артистов олицетворял определенное и неизменное амплуа. И, представляя себе в ролях своей комедии Сосницкого или Валберхову, Пушкин вряд ли мог отрешиться от созданных ими ранее «типов». Традиционные формы классической комедии и ее сценической интерпретации тянули Пушкина к образам статичным и однокрасочным. И, быть может, это обстоятельство, осознанное писателем, стало одной из причин, помешавших ему закончить пьесу об игроке.

В том же году Пушкин впервые обращается к трагическому жанру и набрасывает план и одну из начальных сцен исторической трагедии «Вадим», тему которой он несколько позже (в 1822 году) пытался развить в форме поэмы.

Ссылка в далекий Кишинев не оборвала связей Пушкина с передовыми кругами. Наоборот, именно здесь он очутился в самом центре декабристского движения. Древние Псков и Новгород, с их народовластием, с их упорным сопротивлением крепнущему русскому самодержавию, пользовались в декабристских кругах особенной популярностью. Образ легендарного защитника новгородской вольности Вадима, еще в XVIII веке ставший под пером Я. Б. Княжнина (трагедия «Вадим»)

---

<sup>1</sup> П. В. Анненков. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Спб., 1874, стр. 160.

символом патриотизма и свободолюбия, неоднократно встречается в поэзии декабристов. Пушкин в изображении мятежного республиканца, восставшего против тирании Рюрика и погибшего в неравной борьбе, следует той же княжнинской традиции. Судя по дошедшим до нас планам, «Вадим» был задуман им как острозлободневная, политическая трагедия. Но историзм ее был весьма условен.

В начале 1820-х годов Пушкин еще разделяет декабристское восприятие исторического процесса, как результата деятельности отдельных личностей. И в «Вадиме» основное внимание устремлено на главного героя. Вадим отважно бьется за народную свободу. Но сам народ — слепая, стихийная сила, изменчивая и непостоянная:

Безумные! Давно ль они в глазах моих  
Встречали торжеством властителей чужих  
И вольные главы под иго преклоняли?  
Изгнанию моему давно ль рукоплескали?  
Теперь зовут меня, — а завтра, может, вновь...  
Неверна их вражда, неверна их любовь.  
Но я не изменю...

В этой горькой тираде Вадима ощущается и оторванность дворянских революционеров от народа, и их недоверие к нему, и готовность, «не изменяя», погибнуть во имя святого дела свободы.

В написанных Пушкиным отрывках трагедии и одноименной поэмы не столько воссоздается реальный ход исторических событий, сколько устами персонажей высказываются взгляды и мысли людей XIX столетия. Б. В. Томашевский метко определил диалог Рогдая и Вадима как разговор двух офицеров-декабристов.<sup>1</sup> Слова

Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...  
...Встревожены умы, таится пламя в них.  
Младые граждане кипят и негодуют... —

воспроизводили обстановку, в которой жил Пушкин, но в очень малой степени передавали атмосферу древнего Новгорода.

Нормы классицизма, который Пушкин иронически называл «Парнасским православием», были отвергнуты им в поэзии, осмеяны в его критических выступлениях. И все же свой первый опыт трагедии он начал по правилам классицизма: алек-

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Историзм Пушкина. Ученые записки ЛГУ, № 173, серия филологич. наук, вып. 20, 1954, стр. 55.

сандрийский стих,<sup>1</sup> сплетение политической и любовной интриги, система аллюзий, условность характеров. Современная Пушкину трагедия, особенно высокая, гражданская трагедия, не давала примеров принципиально иного драматургического решения. Между тем во время работы над «Вадимом» Пушкин отчетливо почувствовал сковывающее влияние обветшалых традиций. Он увидел воочию бесперспективность того пути обновления и трансформации старых форм, по которому шли Катенин, Кюхельбекер и ряд драматургов тех лет. «Вадим» остался незавершенным. . . Однако мысль о создании трагедии нового типа не покидает Пушкина. Но для воплощения ее понадобились годы работы над «Евгением Онегиным», долгие размышления над вопросами национальной драмы, пересмотр привычных понятий.

## 2

Современники Пушкина считали драму, особенно драму, вышедшую на сцену, одним из наиболее действенных видов искусства. Она представлялась им жанром предельно объективным, в котором на первый план выдвигались события и характеры, а личность автора отходила в тень. «Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии», — утверждал Белинский.<sup>2</sup> Поиски в области драматургии приобретали тем большее значение, чем яснее ощущался кризис, переживаемый отечественным театром.

В годы, предшествующие созданию «Бориса Годунова», Пушкин много размышляет о путях развития русской драмы. Его все более отталкивает «жеманство», социальная узость и эстетическая ограниченность французского классицизма. Пушкин не отрицает исторических заслуг Расина, Мольера и Вольтера, но убеждается, что «придворный обычай», «робкая чопорность, смешная надутость» французских классиков неприемлемы для русского театра, не отвечают стоящим перед ним задачам.

На смену трагедии классицизма с ее твердыми, раз навсегда установленными формами приходила романтическая драма, отрицающая всякие правила, ставящая во главу угла человеческую личность.

<sup>1</sup> Лишь несколько строк, написанных размером народного стиха, говорят о неудавшихся попытках Пушкина отойти от традиционного размера.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 57.

«Классицизм и романтизм — вот два слова, коими огласился пушкинский период нашей словесности, — писал Белинский, — вот два слова, на кои были написаны книги, рассуждения, журнальные статьи и даже стихотворения, с коими мы засыпали и просыпались, за кои дрались насмерть, о коих спорили до слез и в классах, и в гостиных, и на площадях, и на улицах».<sup>1</sup> Спор этот шел по всей Европе. И Пушкин, который «отдал дань» романтизму в своих стихах и поэмах, внимательно следил за ходом полемики.

Начиная, однако, с 1823 года, когда в творчестве Пушкина крепнут реалистические тенденции, писатель все более критически относится к дискуссии, развернувшейся вокруг теоретических выступлений романтиков и их художественной практики. «Сколько я ни читал о романтизме — все врут». Расплывчатость, неопределенность самого термина «романтизм» заставляет его выработать свой взгляд на это направление в развитии мировой литературы.

Пушкин считает условность «специфической чертой театра («и классики и романтики основывали свои правила на правдоподобии, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения»), он возражает против внешнего подражания жизни, идущего вразрез с природой сценического искусства. И тут же он утверждает необходимость «правдоподобия положений и правдивости диалога».<sup>2</sup> Этот тезис является как бы первым наброском гениальной формулы 1830 года — «истина страстей и правдоподобие чувствований и предполагаемых обстоятельств».

Именно правдивости, реализма в показе людей и событий не хватало Пушкину в произведениях романтиков. «Читая мелкие стихотворения, величаемые романтическими, я в них не видел и следов искреннего и свободного хода романтической поэзии, но жеманство лжеклассицизма французского» — эти слова Пушкина относятся к 1828 году.<sup>3</sup> Но в его значительно более ранних суждениях о драмах Байрона, в оценках озеровских трагедий, в сравнительном анализе классической и романтической поэзии отражается формирование нового творческого метода, художественных принципов, в корне отличных от романтизма.

Целостная система взглядов, законченная теоретическая

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 67.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. X, стр. 162. (Подлинник по-французски.)

<sup>3</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 74.

концепция реалистического метода в искусстве выкристаллизовалась у Пушкина лишь к 1830 году. Она нашла свое выражение в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница», этом, по словам Б. С. Мейлаха, «гениальном обобщении сущности народности и реализма».<sup>1</sup> Но многие важные моменты, сформулированные в статье о трагедии Погодина, определились для Пушкина еще в период подготовки к «Борису Годунову» и работы над ним. Как раз в эти годы, вырабатывая национально-самобытную драматургическую систему, Пушкин широко знакомится с английской и немецкой литературой. Предметом его искреннего восхищения становится Шекспир. Отвергнув принципы классицизма и крайности романтического метода, Пушкин обращается к «вольным и широким» трагедиям гения английского Возрождения, в них находит необходимый ему критерий для анализа современных направлений в развитии драмы.

Пушкина привлекали в Шекспире прежде всего масштабность конфликтов и реализм в обрисовке действующих лиц — «небрежное и простое составление типов». В этих качествах шекспировских пьес видел Пушкин основу их яркой театральности и эмоциональной действенности.

Пушкин нашел в Шекспире образец «истинно романтической» трагедии, где не просто один монолог сменяет другой, как в пьесах классицистов, не идеи автора, но характеры героев и их столкновения движут действие. Отсутствие у Шекспира чистоты жанра и стиля, смешение комических и трагических эпизодов, использование простонародных элементов языка давали возможность показать жизнь и человека в их пестром многообразии. «...Если герои выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди», — подводил в 1830 году итоги своих размышлений Пушкин.<sup>2</sup>

У Шекспира Пушкин учился показывать диалектику и развитие чувства, показывать внутренний мир персонажа, отрешаясь от собственных вкусов и понятий. Байрон «постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...», современный француз-романтик «пишет свою трагедию с *Constitutionnel* или с *Quotidienne* перед глазами, дабы шестистопными

---

<sup>1</sup> Б. С. Мейлах. Незавершенная литературно-эстетическая декларация Пушкина 30-х гг. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 89.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 215.



стихами заставить Сциллу, Тиберию, Леонида высказать его мнение о Виллеле или Кеннингге...»<sup>1</sup> Шекспир вывел целую галерею типов. Его лица — «существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры...»<sup>2</sup>

Однако, восхищаясь Шекспиром, принимая его драматургическую систему, Пушкин не шел слепо за ним. Дело было «не во влиянии, т. е. не в подчинении (хотя бы частичном) автору, полонившему сознание данного поэта», а в «использовании мастерства, манеры... использовании выборочном, не распространяющемся на всю систему, и, в ряде важнейших вопросов, даже на существо системы».<sup>3</sup>

Поэтому так бесплодны по существу сопоставления сходных образов и ситуаций в трагедиях Шекспира и пушкинском «Борисе Годунове». Внешняя близость их лишь резко подчеркивает внутреннее различие не только характеров и положений, но и самого подхода к ним, различие их функций в художественных системах обоих писателей.

Пушкинская эпоха ставит перед писателем новые проблемы, требующие для своего разрешения иных художественных средств, иного художественного метода. Пушкин отказывается от гиперболизации шекспировских образов, от романтического показа отдельной личности как единственного творца событий. Уже в начальных главах «Евгения Онегина», стремясь воспроизвести особенности XIX века путем анализа человека, рожденного этим веком, Пушкин приходит к мысли об обусловленности человеческого характера средой, временем, обстоятельствами. Окружающая жизнь, ход современного ему общественного развития заставляют Пушкина обратиться к решению вопросов, имевших первостепенную важность для формирования национального искусства, — вопросов о народности и историзме.

1822—1823 годы были годами душевного кризиса Пушкина и периодом пересмотра его взглядов. Арест В. Ф. Раевского, отстранение от службы генерала Орлова произвели на Пушкина крайне тяжелое впечатление. Эти факты наглядно показывали все возрастающий гнет самодержавия в России. И по мере того как усиливалась политическая реакция, народ, тот самый народ, ради блага которого собирались действовать Пушкин и дека-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 52, 75.

<sup>2</sup> Там же, стр. 516.

<sup>3</sup> Г. А. Гуконский. «Борис Годунов» Пушкина. В сб.: «Русские классики и театр». Л.—М., «Искусство», 1947, стр. 256.

бристы, но которого они, по существу, не знали, подчас боялись и без участия которого хотели обойтись, все громче заявлял о своем недовольстве существующим строем и предъявлял свои требования. В то же время разгром революционного движения в Неаполе, Пьемонте, Испании показывал Пушкину слабость не опирающейся на широкие народные массы революции.

Общественно-политическая обстановка в России и на Западе заставила Пушкина по-иному взглянуть на социальные противоречия современной ему русской действительности и на способы их разрешения.

В 1824—1825 году, непосредственно соприкоснувшись с народом в Михайловском, Пушкин лучше узнал народную жизнь и народные интересы. Он пришел к выводу, что народ, который декабристы хотели освободить, надеясь лишь на свои силы, может и должен сам решать свою судьбу и что народная судьба зависит не от воли и действий героических личностей.

Уточняется и пушкинская трактовка народности литературы. Проблема эта широко обсуждалась в критике 20-х годов XIX века. При этом писатели различных политических направлений решали ее по-разному, как по-разному определяли они и основные черты русского национального характера. В исторических произведениях проблема народности приобретала особое значение, ибо от ее решения во многом зависела точность и верность в показе событий прошлого.

Нередко основной признак «народности» видели в самом факте обращения к темам из русской истории и в наличии так называемого «национального колорита», то есть русских имен и костюмов, отдельных примет быта, передачи каких-либо народных поверий и пословиц.

Эту фальсифицированную «народность» проповедовали Булгарин, Загоскин и другие представители реакционного лагеря. Причем понятие народности подчас подменялось понятием «простонародности». Но и этот простонародный элемент выступал у них в искаженном и приукрашенном виде. В предисловии к роману «Дмитрий Самозванец» Булгарин писал: «Представляя простой народ, я, однако ж, не хотел передать читателю всей грубости простонародного наречия, ибо почитаю это неприличным и даже незанимательным... Просторечие старался я изобразить простомыслием и низшим тоном речи, а не грубыми поговорками».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ф. В. Булгарин. Дмитрий Самозванец, ч. 1. Спб., 1830, стр. XIV—XV.

Пушкин одним из первых понял, что произведение может быть глубоко народным, несмотря на то что в нем не изображаются быт и нравы простого народа, и может быть антинародным, показывая их. Он решительно отказывался видеть народность в выборе тем из национальной истории. По его мнению, важен не только самый предмет изображения, но и то, как он изображается, как подходит к нему писатель. «...Мудрено отнять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и проч. достоинства большой народности; Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских ле. Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности. Напротив того, что есть *народного в Россиаде и в Петриаде, кроме имен?*...» — писал Пушкин.<sup>1</sup>

Еще менее склонен был Пушкин видеть народность произведения в применении отдельных простонародных слов и выражений. Он с иронией писал о тех писателях, которые ставят себе в заслугу то, что «изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения»,<sup>2</sup> и решительно возражал против подмены просторечия «простомыслием», вовсе не свойственным народу.

Центральными моментами в оценке народности того или иного писателя являются для Пушкина освещение коренных, существенных проблем национальной жизни с позиций народа, отражение народного взгляда на важнейшие социально-исторические события и язык, понятный самым широким массам.

Именно с этой точки зрения, отвергая аристократическое «напудренное и наумяненное» искусство Расина, Пушкин отстаивает «истинно романтическую» трагедию, основанную, подобно шекспировским пьесам, на «законах народной драмы», самыми истоками своими связанную с народной поэзией. Приступая к работе над «Борисом Годуновым», Пушкин сознательно ставил перед собой задачу преобразования «устарелых форм нашего театра» в духе «истинного романтизма», другими словами, в духе народности и реализма. Пушкин ратовал за драму, которая «родилась на площади и составляла увеселение народное» и лишь впоследствии, при дворе, «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 39.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 213—214.

В своих теоретических суждениях Пушкин сближает понятия народного и национального. Вопрос о народности драмы для него тесно связан с проблемой разработки национального характера.

В процессе идейной эволюции Пушкина углубляется историзм его мышления. Он отходит от просветительских взглядов. И хотя круг исторических тем, интересовавших Пушкина, «всегда остается чисто декабристским»,<sup>1</sup> писатель перерастает романтически-декабристское понимание законов истории. Отношение к национальному характеру как к категории неизменной и вечной сменяется у него идеей социально-исторической детерминированности душевного склада народа и человека.

Огромным достижением Пушкина было то, что он сумел не только воспроизвести в «Борисе Годунове» главные особенности изображенной эпохи и поставить в связь с ними характеры исторических героев, но и то, что в своих критических работах он дал обоснование этим принципам отображения национальных типов прошлого.

«Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», — замечал Пушкин в 1824—1825 годах в статье «О народности литературы».<sup>2</sup> Национальное своеобразие в его историческом аспекте Пушкин делает объектом художественного творчества.

Пушкин выступает против авторского «произвола», предвзятости в изображении минувших веков, но отнюдь не проповедует объективизм и холодное бесстрашие художника.

Не отрицая «общечеловеческих» свойств в характерах и поведении людей разных эпох и стран, Пушкин считает обязательным выявление писателем национально-исторических особенностей быта, психологии, речи. «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системою искусства, оправданной опытом, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий», — пишет он в набросках предисловия к «Борису Годунову».

Пушкин-новатор подходит к созданию своей бессмертной трагедии, критически усвоив опыт мировой литературы, учтя

<sup>1</sup> Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., 1958, стр. 302.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 39—40.

национальные особенности развития русского театра. Твердо сознавая, что «дух века требует важных перемен» на отечественной сцене, он строит «Бориса Годунова» на реалистических принципах народности и историзма, утверждает в нем передовые гуманистические идеи.

### 3

Над «Комедией о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», как назван в одной из пушкинских рукописей «Борис Годунов», поэт работал с конца 1824 по ноябрь 1825 года в Михайловском, вблизи древнего Пскова, где все дышало историческими воспоминаниями. Здесь недалеко когда-то проходила Литовская граница, шли дороги, по которым вел свои войска на Москву Димитрий Самозванец.

Пушкин, стремясь выработать собственную концепцию исторического развития России, обращался к ее прошлому для того, чтобы разобраться в судьбах своей страны. Вместе со своим ближайшим современником Белинским Пушкин мог бы сказать: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем».<sup>1</sup> «Одна только история народа,— утверждал поэт,— может объяснить истинные требования оно».<sup>2</sup> Правда, в период работы над «Борисом Годуновым» для Пушкина характерна была еще не столько идея исторической закономерности, сколько идея параллелизма различных эпох и выдвигаемых ими проблем. В конкретных политических обстоятельствах прошлого его интересует отражение общих черт исторической судьбы России. Он ищет в минувших веках те периоды, основные социальные противоречия которых не утратили своего смысла и важности для его времени. Так, в годы назревающего революционного взрыва, в преддверии декабрьского восстания, Пушкин обращается к бурным, мятежным периодам русской истории.

Его внимание привлекают фигуры Пугачева и Разина. И, остановив свой выбор на царствовании Бориса Годунова, Пушкин несомненно учитывал, что то было время роста народного гнева, время подготовки одного из крупнейших массовых восстаний — крестьянской войны под руководством Ивана Болотникова.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, стр. 18.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 335.

Отголоски аллюзионного метода классицизма — системы намеков и иносказаний — еще слышатся в «Годунове». Убийство маленького Дмитрия напоминало современникам смерть герцога Ангиенского, виновником которой в то время считался Наполеон; в словах о «цареубийце на троне» можно было увидеть намек на участие Александра I в убийстве Павла. Пушкин хорошо понимал возможность таких сопоставлений и неоднократно писал, что его трагедия может «подать повод применениям, намекам, allusions. . .»<sup>1</sup> Но в трагедии не было модернизации в трактовке фактов и типов прошлого. Борис Годунов отнюдь не был переодетым Александром или Наполеоном, он оставался человеком своей эпохи. Аллюзии выискивались привычным восприятием современников Пушкина, но не предопределялись строем и содержанием трагедии. Когда в набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин в 1830 году замечал, что его пьеса «полна славных шуток и тонких намеков на историю того времени, вроде наших киевских и каменских обиняков»,<sup>2</sup> он недаром требовал, чтобы читатель просмотрел заново X том карамзинской «Истории Государства Российского»: «обиняки» касались событий эпохи Годунова, а не 20-х годов XIX века. Это герои трагедии говорили намеками о своем времени, как декабристы в Каменке — о событиях настоящего.

Связь «Бориса Годунова» с современностью проявлялась не в аллюзиях и поверхностных сопоставлениях, а в той общей большой идее, которая пронизывала трагедию и, освещая события далеких дней, оставалась важной и актуальной для пушкинской эпохи.

«Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» — чуть насмешливо признавался Пушкин Вяземскому.<sup>3</sup> «Уши» заключались в сути тех проблем, которые поднимались в трагедии, в характере истолкования исторических происшествий. Проблема «законности» самодержавия, взаимоотношения народа и государственной власти и место дворянства в схватке этих двух антагонистических сил — вот круг вопросов, поставленных в «Борисе Годунове».

. . . В марте 1824 года вышли в свет X и XI тома «Истории Государства Российского» Карамзина. Рассказ Карамзина

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 75.

<sup>2</sup> Там же, стр. 160. (Подлинник по-французски.)

<sup>3</sup> Там же, т. X, стр. 188—189.

о царствовании Федора Иоанновича, Годунова и необычайной судьбе Лжедмитрия сразу поразил Пушкина злободневностью и яркостью материала и помог оформиться замыслу «Бориса Годунова». «Ты хочешь плана? возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и план»,— отвечал он Вяземскому на вопрос о трагедии.<sup>1</sup>

Работая над «Годуновым», Пушкин познакомился со всеми доступными ему историческими трудами и документами.<sup>2</sup> Однако основным источником для Пушкина оставалась «История» Карамзина, у которого был дан богатейший свод фактов, а в примечаниях приводились обширные выдержки из подлинных документов эпохи. «Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени»,— так определял Пушкин свое отношение к материалам, положенным в основу его трагедии.<sup>3</sup>

Внешняя близость «Бориса Годунова» к книгам знаменитого историографа, еще подчеркнутая пушкинским посвящением драмы «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина», дала повод современникам поэта обвинять его в слепом следовании «Истории Государства Российского».

В действительности дело обстояло иначе. Пушкин со времени выхода первых томов хорошо видел реакционность карамзинского труда. Но он, как и некоторые декабристы, верил в объективную точность переданных Карамзиным фактов. «Карамзин хорош, когда он описывает. Но когда примется рассуждать и философствовать, то несет вздор»,— отзывался об «Истории» Н. И. Тургенев.<sup>4</sup> Пушкин, называвший Карамзина «первым нашим историком и последним летописцем», ценил в нем именно летописца, давшего свод достоверных фактов. Он полагал, что «несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия» красноречиво опровергаются «верным рассказом событий», и свободно пользовался этим рассказом, отвергнув сущность исторической концепции Карамзина.

С принципиально иных позиций освещает Пушкин смысл и

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. X, стр. 182.

<sup>2</sup> Подробно об источниках «Бориса Годунова» и о степени их использования см. в комментариях Г. О. Винокура к седьмому тому Полного собрания сочинений Пушкина (Изд-во АН СССР, 1935).

<sup>3</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 164—165.

<sup>4</sup> Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 349. Аналогичные высказывания см. на стр. 203, 261—262.

причины важнейших социально-политических коллизий изображаемой эпохи. Пересмотр вопроса о движущих силах истории заставляет его вывести в трагедии нового героя — массу. Не отдельных представителей народа, но народ как целое, как определенную социальную силу, противостоящую самодержавию и боярству.

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная», — тезис этот, высказанный Пушкиным в 1830 году,<sup>1</sup> лег в основу художественного решения политических проблем «Бориса Годунова». Человеческие судьбы Бориса, Дмитрия, Шуйского — тех, кто, казалось бы, управляет развитием государственной жизни, даже предугадывает его, обладает властью и силой, — оказываются в конечном счете зависимыми от судьбы народной. Народ в пушкинской трактовке — не фон, не объект приложения воли сильных героев, а самостоятельное действующее лицо, мнения и действия которого влияют на исход событий.

С глубокой исторической точностью раскрыл Пушкин источник силы Дмитрия — не войско, не «польская помощь», а «мнение народное». В самом термине «мнение» есть еще отголосок просветительских взглядов. Но содержание его значительно шире, ибо оно включает в себя для Пушкина не только симпатии и отношение народа к фактам окружающего мира, но и его активные поступки.

С первых сцен трагедии писатель показывает разобщенность и враждебность народа и самодержавия. Да, народ, темный и забытый, еще не мыслит России без царя и покорно просит Бориса взойти на престол. Однако там, где Карамзин и официальные историки видят проявления народной благонамеренности, любви к монарху, Пушкин обнаруживает глухое равнодушие и притворство: «О чем там плачут? — А как нам знать? то ведают бояре...» Он находит у Карамзина спрятанный в комментарии рассказ о том, как простолюдины, боясь царских соглядатаев, мажут глаза слюной, имитируя умиленные слезы в день избрания Бориса на царство, и вводит этот эпизод в текст трагедии. Булгарин, составлявший для Николая I по поручению Бенкендорфа «Замечания» на трагедию Пушкина, не зря усомнился: «...прилично ли так толковать народные чувства?»<sup>2</sup> Пушкин толковал их совсем не в духе официальной народности.

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 632.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Изд-во АН СССР, 1935. стр. 413.



В его трагедии всегда «народ к смятенью тайно склонен». Возмущение против цареубийцы Бориса — это лишь форма, в которую выливаются острое недовольство существующим порядком и надежда на освобождение от крепостного гнета.

Показывая огромные потенциальные силы народа, Пушкин не закрывает глаза на то, что эта мятежная стихия изменчива и суеверна, «легко пустой надежде предана, мгновенному внушению послушна...» В неосознанности политических стремлений, в неорганизованности и духовной слепоте, которые делают народ игрушкой в руках умелых политиков, состоит для Пушкина трагедия народной судьбы. Народ, вознесший Дмитрия, лишивший Годунова трона, вновь покорно склоняет голову и надевает привычное ярмо. «Да здравствует царь Дмитрий Иванович», — этот возглас, которым трагедия кончалась в 1825 году, как бы символизирует безнадежность народной борьбы и в современных Пушкину условиях. Слова о грозном безмолвии народа, предрекающие гибель Дмитрия, новые бури и мятежи, появляются лишь в печатной редакции 1830 года, когда окончательно складываются принципы пушкинского историзма, когда писатель вплотную подходит к проблеме народного восстания, поставленной им затем в «Истории села Горюхина», «Дубровском» и «Капитанской дочке».

В методе решения основного конфликта трагедии — противоборства народа и самодержавной власти — ощутима известная рационалистическая четкость, присущая просветительской философии. Писателю было важно показать народ как некое единство, как одну из сил в общественной борьбе. Поэтому в «Борисе Годунове» Пушкин не создал детально разработанных, психологических портретов людей из народа. Но это не означает, что масса, толпа в трагедии аморфна и безлика. Мужик на амвоне, призывающий «вязать Борисова щенка», и люди, для которых «отец был злодей, а детки невинны»; баба, бросающая наземь ребенка в сцене на Девичьем поле, и хозяйка корчмы; солдаты, презирающие своих иноземных командиров, странствующие монахи Варлаам и Мисаил — все они отмечены неповторимыми, индивидуальными чертами и образуют пеструю картину старой Руси.

Принципиальное значение для обрисовки народа имеют образы юродивого Николки и летописца Пимена. Юродивый — это совесть народа, выразитель его нравственных понятий, воплощение его моральной чистоты и неподкупности. Детски-наивный, он живет мыслями и чувствами народа. Вера в виновность Бориса, в то, что «нельзя молиться за царя Ирода — богородица

не велит», — это то самое «мнение» народное, против которого царь бессилён.

Имя Пимена, инока Днепров монастыря, который был провожатым Отрепьева через Литовскую границу, Пушкин нашёл у Карамзина. Превратив его в монаха-летописца, писатель нарисовал глубоко поэтический образ. «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нём собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умиленную кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать, набожное к власти царя, данной ему богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышит в сих драгоценных памятниках времён давно минувших. . .», — писал Пушкин.<sup>1</sup>

Не все, однако, в этой характеристике совпадает с образом Пимена, действующего в трагедии. Человек, проживший бурную жизнь, воевавший «под башнями Казани», отражавший нападения литовцев, видевший «двор и роскошь Иоанна», Пимен вовсе не бесстрастен. Ещё сон его смущают отзвуки былых пиров и битв. Рассказывая Григорию о злодеяниях Бориса, о смерти Феодора, Пимен словно вновь переживает прошедшее, и слова его проникнуты то гневом, то мягкостью и умилением.

Летопись, по Пушкину, это запечатлённый голос народа, его память. Юродивый олицетворяет суд современников. Пимен предаёт Бориса суду потомков. Но оба они равно неподкупны и высоки в своих нравственных оценках. Летописец — тот же поэт, а Пушкин считал, что «подлинный поэт, опираясь на народ, все же вознесён над всем народом, стоит выше «частных» стремлений, народных группировок, вне их».<sup>2</sup> Аналогичную трактовку роли поэта в общественной жизни страны Пушкин развивает во многих стихотворениях 1820—30-х годов.

В тесной связи с решением проблемы народа стоит обрисовка образов Бориса и Лжедмитрия. Эти персонажи в трагедии Пушкина не олицетворение одной какой-либо страсти, как персонажи классических трагедий, не злодеи и не идеально благородные герои романтических драм, но реалистические, сложные характеры. У Пушкина Борис — нежный отец и твёрдый правитель. Он суверен — «кудесники, гадалки, колдуньи» не выходят из его палат, и в то же время он умный и дальновидный политик. Годунов искренне думает «свой народ в довольствии, во славе успокоить», искоренить устаревшие обычаи, «не род, а ум»

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 74.

<sup>2</sup> Г. А. Гукровский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 30.

поставить в воеводы. Ему свойственны и сожаления о минувшем, и муки совести, и сомнения.

Но, как говорит сам поэт, он смотрел на Бориса с «политической точки зрения». Многие в духе своего века видели в трагической судьбе царя небесную кару, наказание за убийство Димитрия. Для Пушкина вина Годунова фактор дополнительный и второстепенный. Не «трагедия узурпированной власти, стремящейся быть признанной и узаконенной народом», как полагали некоторые режиссеры, ставившие «Бориса Годунова»,<sup>1</sup> интересовала Пушкина. Для него вопрос стоял не о личной судьбе Годунова, а о самодержавии вообще.

Как человек Борис в трагедии искупил свою вину душевными страданиями и заботой о подданных. Но как государственный деятель, как царь он осужден Пушкиным, так как власть его по самой сути своей антинародна. Борис-царь — лицемерен, хитер, жесток и деспотичен. Его попытки «щедротами» снискать любовь, вызванные мыслью о том, что «конь иногда сбивает седока», не принимаются народом. И Борис переходит к испытанным средствам тирании — террору: «... лишь строгостью мы можем неусыпной сдерживать народ». Теперь он правит, «как царь Иван, не к ночи будь помянут». И, умирая, Борис дает сыну совет пока отменить опалы и казни, но добавляет: «... со временем и понемногу снова затягивай державные бразды...»

Как будто бы ничего общего нет между Борисом и Лжедмитрием. Дитя своего бурного века, века Возрождения, воспитанник иезуитов, не чуждый западной культуре, Димитрий, по словам Пушкина, похож на Генриха IV. «Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров...»<sup>2</sup> Бывший инок Гришка Отрепьев, которого жажда приключений и славы толкнула на опасный путь самозванца, он умеет обворожить придворного поэта и привязать к себе заносчивого польского шляхтича. Димитрий прост с Курбским, милостив к донским казакам, вежлив с патером-иезуитом. Он то полон решимости и воли, то беспечен, как дитя, и всегда готов к риску. Он может в порыве чувств открыть свою тайну Марине, но тут же вновь овладевает положением. Сцена с Мариной в логике характера Димит-

---

<sup>1</sup> К. П. Хохлов. Режиссер о трагедии А. С. Пушкина. «Борис Годунов». Постановка Гос. ордена Ленина Малого театра. М., 1938, стр. 38.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 162. (Подлинник по-французски.)

рия, темпераментного и необузданного, в котором эмоции, чувства то и дело берут верх над рассудком. Его облик, романтический и яркий, вносит в трагедию явственное лирическое начало. Его роль, по словам исследователя, состоящая из отдельных внешне не связанных последовательным развитием эпизодов, движется как бы толчками. И это «ступенчатое построение» передает стремительный взлет карьеры Отрепьева.<sup>1</sup>

Но при этом Пушкин рисует Димитрия такой же игрушкой в руках неподвластных ему сил, как и Бориса. Для польских магнатов и для русского боярства Самозванец лишь знамя раздоров и войны, для народа на какое-то время его имя становится символом справедливости и борьбы с самовластием. Волна народного мятежа обеспечивает победу над Борисом. Но стоит народу отступить от него, и он падет, как в своем вещем сне, трижды увиденном в монастырской келье. В момент, когда Димитрий достигает престола, выясняется для народа та же жестокость, чуждость, нравственная низость власти, которые отличали правление Годунова. И «народ в ужасе молчит», предоставляя отныне Димитрия его собственной судьбе.

«Индивидуальные герои — цари восходят на престол и свергаются с престола; герои коллективные — социальные силы эпохи и в особенности главная сила — стихийно-могучий, но скованный, угнетенный народ — остаются», — пишет Д. Д. Благой.<sup>2</sup> Этой центральной идее, показу стихийной закономерности исторических событий, подчинена и вся композиция трагедии, в которой любовная интрига отходит на второй план.

Действие начинается до появления на сцене Бориса и Димитрия. Оно не кончается со смертью Бориса; и Пушкин сознательно не показывает Димитрия в финале — не его судьба, не его поступки определяют разрешение конфликта. Решается судьба народа, судьба страны. Поэтому трагедия открывается и завершается массовыми эпизодами, в которых действуют народ и боярство, два основных общественных слоя. Но если вначале народ пассивен и бояре начинают лишь его «волновать», то в конце их цель — вновь покорить, обуздать разбухшие массы.

Д. Д. Благой, подробно анализируя «кольцевую» композицию «Бориса Годунова», показывает, как сцены народной трагедии симметрично обрамляют трагедию Бориса и круг действий Димитрия.<sup>3</sup> Внутри каждого из этих кругов есть своя

<sup>1</sup> А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 486.

<sup>2</sup> Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 122.

<sup>3</sup> Там же, стр. 122—142. Далее мы частично основываемся на данных этого анализа.

кульминационная точка, важная для развития судьбы данного героя. Борьба Димитрия и Бориса обуславливает ритмическое чередование сцен, в которых они действуют.

Контрастная смена эпизодов политических (Москва, дом Шуйского) картинами быта (сцена Ксении, Федора и Мамки в царских палатах), моментов, исполненных высокого трагизма (монолог Бориса «Шестой уж год я царствую спокойно»), сценами комическими (Корчма на Литовской границе) не только придавала трагедии Пушкина яркую театральность, но и позволяла выявить наиболее важные в идейном плане ситуации.

Каждый эпизод «Бориса Годунова» является по-своему законченным целым, маленькой драмой с самостоятельными завязкой и развязкой. В каждом из них выражается тот или иной характер, та или иная социальная коллизия, черта эпохи. Они обособлены друг от друга и вместе с тем связаны сквозным развитием судеб человеческих и народных, объединены общей исторической концепцией и политической идеей. И сцена со злым чернецом была исключена из трагедии, вероятно, столько же из соображений исторических,<sup>1</sup> сколько и по мотивам идейно-художественным, как нарушавшая реалистическую трактовку образа Отрепьева.

В споре народа с самодержавием Пушкин немалое место отводит боярству, которое, будучи по своим коренным интересам враждебно народу, умело пользуется и его недовольством, склонностью к мятежу, и его темнотой. Типы бояр, обрисованные «вольной и широкой» шекспировской кистью, разнообразны и выразительны. Недалекий Воротынский, готовый поверить, что Борис в самом деле «державными заботами наскучил», и так же легко склоняющийся на хитроумные доводы Шуйского и глубокомысленно заявляющий: «...ведь мы б имели право наследовать Феодору», — это представитель наиболее косного, неподвижного в своей приверженности старым обычаям боярства. Басманов же, выходец из кругов служилого дворянства, напротив, стремителен и талантлив. Он горячо поддерживает Бориса, — ведь тот хочет «сломить рог боярству родовому», — но изменяет его наследнику, лишь наступает трудная минута.

---

<sup>1</sup> М. П. Погодин в статьях «Об участии Годунова в убийстве царевича Димитрия», «О Самозванце» и «Нечто об Отрепьеве» («Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 90—126, 127—143, 144—170) оспаривал в числе прочих фактов, приведенных Карамзиным, и версию о злом иноке, внушившем Отрепьеву мысль о самозванстве. Об отношении Пушкина к работам Погодина см. в кн.: Б. П. Городецкой. Драматургия Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 157—159.

С каждой сценой открываются новые грани в характере Шуйского. «Лукавый царедворец», как называет его Воротынский, он умет завоевать доверие Бориса. Недаром именно Шуйского Годунов советует сыну взять в советники. Его цинизм и вероломство, хитрый ум и осторожность — все ставится на службу ненасытной жажде власти. «Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера», — так характеризует Пушкин своего героя.<sup>1</sup>

Люди по-своему незаурядные, и Шуйский и Басманов захвачены потоком событий. Им лишь кажется, что они управляют ходом вещей; на самом деле они в лучшем случае пользуются представившимися возможностями, и обстоятельства складываются независимо от их воли. Их пути тем более бесперспективны, что каждый из них преследует свои личные, корыстные цели, никак не связанные с благом государства.

Есть, однако, в трагедии два представителя высшего боярства, почти в той же степени, что и народ, олицетворяющие стихию мятежа, непримиримо враждебные Борису. Это Гаврила и Афанасий Пушкины. Первый из них — лицо историческое и упоминается у Карамзина, второй является персонажем вымышленным. Их роль в драме имеет для Пушкина принципиально важное значение.

Место этих образов в трагедии обусловлено взглядами Пушкина на роль дворянства в русском историческом процессе. В русском передовом просвещенном дворянстве он видел в 20-е годы сословие, которое могло бы возглавить народную борьбу с самовластием. Появление в трагедии, написанной ссыльным поэтом, образов его предков, о которых Борис говорит: «Противен мне род Пушкиных мятежный», — рождало совершенно определенные аналогии с обстоятельствами жизни автора, подчеркивало его оппозицию к существующему правительству. В уста Гаврилы и Афанасия Пушкиных вложены наиболее острые в политическом отношении реплики, звучавшие весьма злободневно в условиях 20—30-х годов. Это были те самые «уши», которые не мог скрыть никакой колпак юридового и вид которых вызывал злобное раздражение реакционеров.

«Борис Годунов» завершал целый этап идейно-творческих поисков Пушкина. Он разрешил вопрос о создании русской народной реалистической трагедии. Преобразуя и углубляя то, что было завоевано классицизмом и романтической поэтикой, Пушкин ясность и четкость в развитии идеи, политическую

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 162. (Подлинник по-французски.)

актуальность драмы соединил с шекспировской мощью в обрисовке характеров, с показом их национально-исторической обусловленности. С демократических позиций своего века воссоздал он многоликую, сложную жизнь допетровской Руси.

Новый метод отражения человека и мира повлек за собой существенные перемены в стилистике драмы, поставил проблему историзма применительно к языку. Стремясь «воскресить минувший век во всей его истине», Пушкин внимательно вглядывается в язык той эпохи, старается угадать его особенности и приметы в старинных летописях и книгах, обращается к фольклору.

Важное значение для работы над трагедией имело знакомство Пушкина с красочным, богатым языком народа. «Вслушайтесь в простонародное наречие, молодые писатели,— указывал Пушкин несколько лет спустя,— вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах».<sup>1</sup> Сам поэт в пору ссылки особенно тщательно изучал и поэтические предания, песни, сказки народа и живую крестьянскую речь. Его пленяла яркая колоритность говора святогорских монахов, и любимую поговорку их настоятеля: «Наш Фома пьет до дна, выпьет, поворотит и в доньшко поколотит»,— он вложил в уста своего Варлаама.

Летописные обороты, церковно-славянская лексика, формы народно-поэтического языка вводятся им в зависимости от ситуаций и характеров действующих лиц в очень ограниченном количестве, как приметы времени и определенной среды.<sup>2</sup> Это своеобразные стилевые веши, по которым узнается отдаленность изображаемой эпохи. Но основа стиля трагедии — живой разговорный и литературный язык XIX века.

Различное содержание быстро сменяющихся эпизодов в «Борисе Годунове», то исполненных драматизма, трагических, то комедийно-бытовых, определяют их стилистическую окраску и форму — стихотворную либо прозаическую. Подчас в пределах одной картины чередуются поэзия и проза, знаменуя изменения в характере действия.

Богатство и тонкость стилистических оттенков в польских и русских сценах дают возможность Пушкину раскрыть неповто-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 77.

<sup>2</sup> Подробно об особенностях языка «Бориса Годунова» см. в статьях Г. О. Винокура «Язык «Бориса Годунова» (сб. «Борис Годунов» А. С. Пушкина, Л., 1936) и В. В. Виноградова «Из истории стилей русского исторического романа» («Вопросы литературы», 1958, № 12), в книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина» («Academia», 1935.)

римую самобытность двух национальных культур. Одни и те же лексические элементы играют разные функции в речи Бориса и Дмитрия, несходен самый синтаксический строй их реплик. И эти особенности языка отражают не только индивидуальное своеобразие каждого из героев, но и разные качества государственных деятелей, сформировавшихся под влиянием определенной национальной среды. Блестящий светский, литературно отточенный язык Марины и близкая к народной речь Ксении; образный, но полный величавого достоинства рассказ Пимена и льстивая манера придворного польского поэта — контрастны, как контрастны жизненные уклады, понятия, психология аристократической, европейской Польши и патриархальной России.

В «Борисе Годунове» Пушкин вплотную подходит к социальной дифференциации типов, что сказывается и на речевых характеристиках персонажей. Язык Басманова, Пушкина, Воротынского обладает многими общими чертами, не свойственными языку народа. В репликах массовых сцен нет церковно-славянизмов и книжных оборотов, которыми пестрит речь бояр. Слова: «его страшит сияние престола», сказанные человеком из народа, — вот, пожалуй, единственное отступление от этого правила. С другой стороны, Шуйский широко пользуется просторечными формами («рты разинули», «все это, брат», «кутерьма»), но при этом речь его жестка и во многом отлична от языка народного, в ней нет поэтичности и задушевности, отличающих язык Мамки и воспитанной ею Ксении, нет жизнелюбия и веселого добродушия, сверкающего в пословицах и прибаутках Варлаама.

Полифонизм стиля и языка был важным завоеванием Пушкина-драматурга. Пушкин впервые в истории русской трагедии отказывается от условного высокого слога и декламационности и вводит в драму тон обычного разговора. Поэтический язык его трагедии складывается на основе народной речевой стихии, свободной от «чопорной правильности» и классовой узости.

Реформа русской драмы и театра, о которой Пушкин думал во время работы над «Борисом Годуновым», представлялась ему делом, важным для всего последующего развития национальной культуры. Писатель мечтал увидеть свою трагедию напечатанной и поставленной на сцене. Но прошло пять долгих лет, прежде чем вышло первое издание «Бориса Годунова». Свет рампы пушкинская драма увидела лишь в 1870 году на сцене Мариинского театра (в исполнении актеров Александринского театра), да и то в изуродованном виде, с многочисленными вымарками и переделками,



Неудача декабристского восстания подтвердила для Пушкина обреченность попыток подобного рода. Но она не поколебала веру Пушкина в справедливость и важность для России конечных целей декабристов, не заставила его отказаться от своих революционных убеждений.

Поэт теперь «не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости»,<sup>1</sup> однако самое большое, на что он согласен, это — как равный с равным — «уславливаться» с победившей стороной, то есть с правительством. В дни следствия над декабристами Пушкин продолжает отстаивать для себя право на свободу мысли и взглядов.

8 сентября 1826 года в сопровождении фельдъегеря Пушкин приезжает в Москву. В тот же день происходит известная встреча Пушкина с Николаем I, во время которой царь дарует милостивое прощение опальному поэту и обещает стать «первым ценителем» и единственным цензором его произведений. Очень скоро писатель ощущает истинную цену царской дружбы. Каждый шаг его оказывается под строжайшим надзором полиции. Через несколько месяцев после беседы с царем Пушкина привлекают к следствию по поводу элегии «Андрей Шенье», ходившей в списках под заголовком «На 14 декабря». И еще раньше Пушкин получает письмо Бенкендорфа, показавшее ему, что царская цензура тяжелее и горше тупых придирок официальных цензоров Тимковского или Ольдекопа. «... Ныне доходят до меня сведения, что Вы изволили читать в некоторых обществах сочиненную Вами вновь трагедию. Сие меня побуждает Вас покорнейше просить об уведомлении меня, справедливо ли таковое известие или нет», — писал Пушкину 22 ноября 1826 года Бенкендорф.

Действительно, Пушкин сразу же по возвращении в Москву читал «Бориса Годунова» в домах своих друзей, у С. А. Соболевского (10 сентября), П. А. Вяземского (29 сентября), Д. В. Веневитинова (12 октября). Оказалось, что царю вовсе неуютно такое «бесконтрольное» распространение пушкинских сочинений. Трагедия была послана на цензуру Николаю I.

Вряд ли царь читал «Бориса Годунова». По-видимому, он лишь ознакомился с выдержками из пьесы и «Замечаниями на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», составленными для него Булгариным.<sup>2</sup> И Булгарин и Бенкендорф, хотя и с ого-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. X, стр. 204.

<sup>2</sup> Авторство Булгарина установил Г. О. Винокур в статье «Кто был цензором «Бориса Годунова» («Временник пушкинской комиссии», т. I, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 203—214).

ворками, полагали возможным напечатать трагедию, но решительно высказались против постановки ее на сцене.<sup>1</sup> Николай оказался осмотрительнее. Он наложил резолюцию: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с *нужным очищением* переделал комедию свою в историческую повесть или роман, наподобие *Вальтер Скота*».<sup>2</sup> Таким образом, не запрещенная прямо, трагедия фактически не могла быть ни напечатана, ни сыграна в театре. Лишь два отрывка из нее были опубликованы в 1827 году: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» («Московский вестник», № 1)<sup>3</sup> и «Граница Литовская» (альманах «Северные цветы на 1828 год»). В 1830 году в альманахе «Денница» появились две первые сцены трагедии. На мнимодоброжелательное и невежественное заключение царя Пушкин ответил сухо, что его пьеса и в самом деле более «сбивается на исторический роман, нежели на трагедию, как государь император изволил заметить. Жалею, что я не в силах уже переделать мною однажды написанное».<sup>4</sup>

В 1829 году Пушкин вновь возобновил попытки напечатать «Бориса Годунова». После длительных проволочек, после требований переменить «некоторые слишком тривиальные места», в апреле 1830 года последовало «высочайшее разрешение». Пушкину удалось сохранить все наиболее острые и важные сцены и реплики. Николай разрешил печатать «Бориса Годунова» под «личную ответственность» Пушкина, и в декабре 1830 года<sup>5</sup> трагедия вышла в свет.

Появление «Бориса Годунова» четко показало тот политический водораздел, который проходил в среде тогдашней критики. Автор анонимной брошюры «О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок и вольнопрактикующегося в оном учителя Российской словесности» (СПб., 1831) со всем пылом оголтелого реакционера грубо и резко обрушился на пушкинскую трагедию. К нему присоединился и М. А. Бестужев-Рюмин в «Гирланде» (1831, ч. 2, № 24—25). В защиту трагедии

<sup>1</sup> См. «Старина и новизна», 1903, кн. 6, стр. 4; А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 414.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 415.

<sup>3</sup> В конце года отрывки из этой сцены были перепечатаны в «Невском альманахе» на 1828 год.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин, т. X, стр. 224.

<sup>5</sup> На титульном листе издания стояла дата 1831, но уже в декабре 1830 года трагедия поступила в продажу.

выступили И. В. Киреевский, А. А. Дельвиг и Д. В. Веневитинов, отмечавшие глубокий историзм Пушкина и воспринявшие «Годунова» как новый этап в истории русской литературы и в творчестве самого поэта.<sup>1</sup> Вяземский после чтения «Годунова» в его доме писал А. И. Тургеневу и В. А. Жуковскому, «что историческая верность нравов, языка, поэтических красок сохранена в совершенстве, что ум Пушкина развернулся не на шутку, что мысли его созрели, душа прояснилась и что он в этом творении вознесся до высоты, которой он еще не достигал».<sup>2</sup> Высокую оценку трагедии дал в 1832 году и Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине».<sup>3</sup>

Но в целом пушкинская драма была встречена весьма сдержанно. Новаторская, необычная форма ее казалась не сценичной,<sup>4</sup> пятистопный, нерифмованный стих вызывал удивление. Новизна исторической концепции была не понята.

Судить драматического писателя «по законам, им самим над собою поставленным», как того хотел Пушкин, его современники еще не умели. И к «Борису Годунову» подходили со старыми мерками, сложившимися под воздействием классицизма и романтизма. Не замечая той роли, которую в трагедии играл народ, критики искали в ней привычного «главного» героя. И, не находя его, приходили к выводу, что «существенный недостаток «Бориса» состоит в том, что в нем интерес раздвоен весьма неудачно; и главное лицо — Годунов — пожертвовано совершенно другому, которое должно бы играть подчиненную роль в этом славном акте нашей истории».<sup>5</sup> Эту точку зрения Надеждина в равной степени разделяли и присяжный классик Катенин и защитник романтизма Полевой.

Смущало отсутствие четкой интриги, обилие лиц, вовлеченных в действие. «Историей в лицах», «бессвязной пестротой явлений», всего лишь первым шагом к настоящей романтической

---

<sup>1</sup> См. «Московский вестник», 1828, ч. VIII, где Киреевский анализировал сцену «Ночь. Келья в чудовом монастыре»; «Литературная газета», 1831, № 1—2; Д. В. Веневитинов. Собр. соч., ч. II. М., 1829—1831.

<sup>2</sup> Архив братьев Тургеневых, вып. 6. Пг., 1921, стр. 42.

<sup>3</sup> Н. Гоголь. «Арабески», ч. I, Спб., 1835, стр. 222.

<sup>4</sup> См., например, отзывы П. А. Катенина в письме к неизвестному (сб. «Помощь голодающим», М., 1892, стр. 253—258), Н. И. Надеждина («Телескоп», 1831, № 4, стр. 557); той же точки зрения придерживался и Белинский, который, признавая художественную глубину «Бориса Годунова», считал ее не драмой, а «эпической поэмой в разговорной форме» (т. VII, стр. 505).

<sup>5</sup> «Телескоп», 1831, № 4, стр. 568.

драме — вот чем представлялся «Борис Годунов» большинству его просвещенных читателей. Жизненность образов, реалистическая простота стиля и языка казались авторским просчетом тем, кто, «избалованный Позами, Теллями и Ричардами III, потерял простоту вкуса».<sup>1</sup>

Не понятый современниками, не получивший сценического воплощения, «Борис Годунов» тем не менее оказал огромное влияние на весь ход дальнейшего развития русской литературы. Он способствовал кристаллизации реалистического метода в драматургии и стимулировал разработку эстетических основ теории реализма. Более того, «Борис Годунов» несомненно содействовал углублению критериев русской исторической мысли.

До сих пор пушкинская трагедия является пробным камнем для проверки идейной и художественной зрелости деятелей сцены. Традиции «Годунова», отразившиеся в исторических хрониках Островского, творчески воспринятые мастерами советской драмы, продолжают оплодотворять литературу и театральное искусство наших дней.

#### 4

После 1826 года в творчестве и мировоззрении Пушкина происходит ряд существенных изменений. Катастрофа на Сенатской площади и жестокая расправа самодержавия с декабристами тяжело переживаются Пушкиным.

Конец 20-х и начало 30-х годов — это период творческих поисков и глубоких раздумий Пушкина о судьбе своей страны и путях ее развития, о ее народе, ее культуре. К этому времени относится программная статья писателя «О народной драме и драме «Марфа Посадница», где он формулирует главные моменты новой реалистической поэтики и обосновывает принципы историзма. У него появляется потребность рассмотреть историю России как звено в общемировом историческом процессе и выявить закономерности этого процесса. Теперь для него настоящее и будущее не только объясняется прошлым, но необходимо вытекает из него. Одновременно складывается у Пушкина взгляд на человеческую личность как на продукт не только национально-исторической, но и социальной, классовой среды.

<sup>1</sup> «Русский вестник», 1861, т. 32, стр. 304 (Письмо А. А. Бестужева к Н. А. Полевому от 13 августа 1831 года).

Мысли о своей собственной участи сплетаются с думами о жизни общественной. Появляются «Моя родословная» и «Езерский», «Арап Петра Великого» и многочисленные заметки о дворянстве. Лирика Пушкина в эти годы становится сдержаннее, но глубже и психологичнее. Заканчивается работа над «Евгением Онегиным», возникают первые прозаические творения, создается одна из самых сложных поэм Пушкина — «Медный всадник», вещь, проникнутая философией истории, страстной любовью к России и гуманистическим пафосом; рождаются новые драматургические замыслы.

Проекты комедии об испытании верности и перевод «Мужа-волокиты» К. Бонжура (1827—1828), комедия о графине и Дорвале (1831—1835) остаются неосуществленными. Комедия чем-то не дается Пушкину. Но в дни щедрой Болдинской осени 1830 года рождается один из величайших шедевров мировой литературы — «маленькие трагедии» Пушкина, четыре драмы, самостоятельные, обособленные друг от друга и вместе с тем неразрывно связанные между собой единой историко-философской идеей.

Идея «Пира во время чумы» возникает в 1830 году. Замыслы трех других «маленьких трагедий» — «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя» восходят еще к 1826 году. Тогда Пушкин думает о создании целой серии драм. На обратной стороне стихотворения, посвященного Амалии Ризнич («Под небом голубым...»), набрасывает он список: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон-Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный бес, Дмитрий и Марина, Курбский». По воспоминаниям Шевырева, в этот перечень должны были войти пьесы о Василии Шуйском, о периоде междоусобицы и «Русалка».<sup>1</sup> Наличие у Пушкина уже в те годы мысли о написании «Русалки» подтверждается и записью в дневнике Франтишека Малевского.<sup>2</sup>

Вполне вероятно, что некоторые из этих драм были уже тогда начаты Пушкиным. Веневитинов, например, рассказывал Погдину в 1826 году, что у Пушкина кроме «Бориса» есть еще «Самозванец», «Моцарт и Сальери».<sup>3</sup> А П. В. Анненков утверждал, что «Пушкин никогда не делал перечета произведениям, еще несуществующим», и предполагал, что часть из названных

<sup>1</sup> Л. Майков. Пушкин. Спб., 1899, стр. 330; «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 245.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 58. М., 1952, стр. 264.

<sup>3</sup> «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Спб., 1914, стр. 73.

пьес «или была истреблена автором, или изложена вчерне и затеряна потом».<sup>1</sup>

Этот перечень замыслов весьма показателен для определения круга интересовавших Пушкина вопросов. «Смутное время» Шуйского и Самозванцев, рубеж двух веков, выдвинувший мрачную фигуру Павла I, заря христианства («Иисус»), которое Пушкин считал «величайшим духовным и политическим переворотом нашей планеты»,<sup>2</sup> — все это критические, переломные моменты в развитии человечества, когда обнажаются общественные противоречия и старые понятия и отношения вступают в непримиримый конфликт с рождающимися нормами новой эры.

Как и лирика 30-х годов, «маленькие трагедии» — это своего рода «биография души» поэта. Их лирический колорит несомненен. В каждой из них можно найти те или иные автобиографические элементы, отголоски личных переживаний Пушкина. Холерная эпидемия 1830 года в какой-то мере обусловила резкость и живость красок «Пира во время чумы». Круг чувств и мыслей, владевших Пушкиным перед его женитьбой на Гончаровой, внес особую трепетность и интимность в интонации «Каменного гостя».<sup>3</sup> Боязнь, что в «Скупом рыцаре» читатели могут увидеть намеки на семейные взаимоотношения Пушкиных (а скупость отца поэта, Сергея Львовича Пушкина, была общеизвестна), заставила писателя прибегнуть к мистификации и сослаться на несуществующую трагикомедию Ченстона «The covetous Knight» как на источник своей пьесы.<sup>4</sup>

Но вместе с тем «маленькие трагедии», как и «Борис Годунов», были драмами социальными, глубоко созвучными своему времени. Конфликты, в них изображенные, имели своим источником реальную действительность. Круг поднятых вопросов охватывал важнейшие стороны общественных отношений России 30-х годов: семейные связи и роль денег, эстетические проблемы творчества художника, мир интимных чувств и трансформация «вечных» тем любви, жизни и смерти в условиях «железного века», «века-торгаша». Но если в «Борисе Годунове» Пушкин

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Соч., т. I. Спб., 1855, стр. 284.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 146.

<sup>3</sup> См. Иван Щеглов. Новое о Пушкине. Спб., 1902; А. Ахматов в а. «Каменный гость» Пушкина. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958.

<sup>4</sup> См. Д. П. Якубович. Комментарий к «Скупому рыцарю» в седьмом томе Полного собрания сочинений Пушкина (Изд-во АН СССР, 1935, стр. 517—519).

показывал эпоху в широком аспекте «судьбы народной», то в «маленьких трагедиях» во главу угла поставлена «судьба человеческая», взятая, однако, не сама по себе, а в трагическом столкновении с веком. В индивидуальных трагедиях выявлялись закономерности общественного бытия, и самые страсти, психология индивидуумов приобретали социальную и историческую локальность.

Построенные в единой драматургической системе, «маленькие трагедии» продолжали начатую Пушкиным в «Борисе Годунове» реформу театра. Жанр их был экспериментален для самого Пушкина. «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Опыт драматических изучений» — эти поиски названия для задуманного первоначально отдельного издания всех четырех пьес характерны.<sup>1</sup> Но ясно, что в глазах автора благодаря общности поэтики «маленькие трагедии» складывались в целостную драматическую тетралогию.

В «маленьких трагедиях» бросается в глаза предельная сжатость формы, лаконизм и насыщенность диалогов. «Зритель, смотря пушкинские драмы, не имеет права быть невнимательным, но обязан ловить, воспринимать каждое слово, каждый звук слова», — замечал В. Я. Брюсов.<sup>2</sup> Трагедии Пушкина многослойны, за каждым их образом стоит удивительное богатство мыслей и ассоциаций.

«Маленькие трагедии» часто называли драмами-эпилогами, ибо действие в них конденсировано, и история героев, которой хватило бы на пятиактную пьесу, стремительно разворачивается в немногих кратких сценах. Четкий и напряженный конфликт, на котором строится драма, взят автором только в его наивысшей критической точке, когда с предельной полнотой раскрывается все сокровенное в человеке и становится острым, как алмазная грань, контраст сталкивающихся характеров. Действие движется при этом не внешними факторами, а скрытыми побуждениями и чувствами персонажей.

Необходимым качеством драматического произведения Пушкин считал психологизм. «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою», — писал он в статье «О народной драме

---

<sup>1</sup> Замысел этот не был реализован. «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы» были напечатаны в двух петербургских альманахах — «Северные цветы на 1832 год» и «Альциона на 1832 год»; «Скупого рыцаря» Пушкин опубликовал в первом номере своего журнала «Современник» (1836); «Каменный гость» появился в печати уже после смерти поэта (сб. «Сто русских литераторов», Спб., 1839).

<sup>2</sup> В. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 457.

и драме «Марфа Посадница». Герои его «маленьких трагедий» несколько приподняты над бытом, выключены из повседневности. Окружающая их обстановка лишь помогает полнее выжить их внутреннему сложному миру. Реплики действующих лиц впервые в мировой литературе обретают у Пушкина второй план — план психологический. Им свойствен, так сказать, «подтекст». За прямым значением слова встает целый комплекс скрытых, подчас прямо противоположных сказанному переживаний, желаний, еле осознанных душевных порывов и оттенков чувств.

Драматизм и колоритность воссоздаваемых Пушкиным событий и характеров, динамика действия, афористическая ясность стиха и его пленительная гармония делали «маленькие трагедии» произведениями яркой театральной формы. «Пир во время чумы» не мог попасть на сцену из соображений цензурных (он был запрещен для театра вплоть до 1899 года). «Каменный гость» был напечатан уже после смерти Пушкина. Но «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери» привлекли внимание деятелей театра сразу же после их опубликования. Через месяц после выхода в свет альманаха «Северные цветы» с текстом «Моцарта и Сальери» пушкинская трагедия увидела свет рампы в Большом петербургском театре (27 января 1832 года). 1 февраля 1837 года в бенефис А. М. Каратыгиной<sup>1</sup> должен был впервые пойти «Скупой рыцарь». Трагическая гибель поэта вынудила отменить эту постановку: правительство боялось политических демонстраций возмущенного общества. Отмены цензурного запрета удалось добиться лишь М. С. Щепкину в 1852 году.

Интерес театра к пушкинским трагедиям был очевиден. Но в исполнении Я. Г. Брянского (Сальери) и В. А. Каратыгина (Барон) образы гениальных пьес не могли получить верного воплощения. Актеры, воспитанные на холодно-патетических монологах классических трагедий и преувеличениях романтических мелодрам, не в силах были ни передать сложность пушкинских характеров, ни донести до зрителя глубину его философских обобщений.

Скупость — одна из тех «вечных» тем, которая с давних пор широко разрабатывалась мировым искусством. В русской

---

<sup>1</sup> А не В. А. Каратыгина, как принято было считать. См. В. А. Сахановский - Панкеев. Монтировка неосуществленной постановки трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» в 1837 году. «Театральное наследство». М., «Искусство», 1956, стр. 258—260.



литературе к ней обращались еще в XVIII веке Княжнин и Сумароков, однако для Пушкина наибольшее значение имела традиция Мольера, чьи комедии, в том числе и «Скупой», были чрезвычайно популярны в России. В какой-то мере Пушкин в своем замысле «Скупого рыцаря» опирался на мольеровскую комедию,<sup>1</sup> но он далеко отошел от своих предшественников и в методе изображения характеров и в самой трактовке темы.

Скупость может быть пороком, постыдной и пошлой слабостью отдельного человека. Но она прежде всего явление социально-типическое, порожденное определенными жизненными условиями.

Ненавистный поэту «меркантильный дух» все назойливее давал себя знать во всех сферах человеческих отношений. «Денег — вот чего алкала» душа буржуа XIX века, его девизом стало: «копите золото до конца!» Деньги заменяли свободу и независимость человеку, давали ему власть и силу. Деньгам приносились в жертву самые благородные чувства — любовь, честь, дружба.

С потрясающей силой запечатлевает Пушкин трагическую и губительную власть золота:

.. сколько человеческих забот,  
Обманов, слез, молений и проклятий  
Оно тяжеловесный представитель!

Не сверкающий поток монет, но «слезы, кровь и пот» струятся в сундуки Барона. И сам Барон — тиран и жертва.

«Скупой рыцарь», рыцарь-ростовщик — в самом сочетании этих слов есть какая-то странность и трагикомическое начало. В нем воплощена банальная комедия скупца и накопителя и трагедия рыцарства. Низкая страсть и высокая поэзия. Образ Барона дан поэтом как бы в двух измерениях и в двух аспектах. Мы видим его прошлое: верный вассал и храбрый воин. Затем суровый аскет, переживший все муки совести,

.. горьких воздержаний,  
Обузданных страстей, тяжелых дум,  
Дневных забот, ночей бессонных...

И, наконец, теперь — оторванный от мира, словно бы замкнувшийся в своем подвале, индивидуалист и вместе с тем презренный ростовщик, соперник Соломона. Даже смерть Барона отражает эту двойственность его сегодняшнего существования.

---

<sup>1</sup> См. Б. В. Томашевский. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольера. «Пушкин. Временник пушкинской комиссии», т. 1, стр. 119—129.

Вспышка не совсем угасшей рыцарской чести заставляет его бросить перчатку сыну, но как тривиальны, почти комичны последние слова, с которыми Барон расстается с жизнью: «Где ключи? Ключи, ключи мои...»

Смешной скупец в глазах сына, служащий богатству, «как алжирский раб, как пес цепной», он вырастает в фигуру подлинно трагическую, произнося свой монолог, полный трепета истерзанного сердца, необузданной гордыни и пламенной страсти.

Уже давно пушкиноведение отметило, что вовсе не скупость является пружиной действий Барона. Его главная страсть — властолюбие. В дни, когда меч уже не может ни накормить своего владельца, ни вознести его над миром, стремление к власти оборачивается жаждой денег. Золото — залог силы:

Что не подвластно мне? как некий демон  
Отседе править миром я могу;  
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;  
В великолепные мои сады  
Сбегутся нимфы резвою толпою;  
И музы дань свою мне принесут,  
И вольный гений мне поработится,  
И добродетель, и бессонный труд  
Смирненно будут ждать моей награды.  
Я свистну, и ко мне послушно, робко  
Вползет окровавленное злодейство,  
И руку будет мне лизать, и в очи  
Смотреть, в них знак моей читая воли.  
Мне все послушно, я же — ничему...

Но в последних словах — корни трагического заблуждения Барона. Он, обладатель несметных богатств, не обрел независимости, он слуга золота; и, как всякого раба, его преследует страх: страх потерять деньги, страх перед наследником, перед миром, находящимся вне его «я». Он может исполнить любую свою прихоть и, увы, уже не в силах ничего желать.

Денежный интерес, этот основной стимул нового века, вторгся в его дом, нарушил семейные связи и неодолимой стеной встал между отцом и сыном.

Внешне Альбер как будто противостоит Барону. Беззаботный и щедрый, готовый последнюю бутылку испанского вина отдать больному кузнецу, герой поединков, прославленный герольдами, он кажется поначалу воплощением рыцарской отваги. И все-таки Альбер, как и Барон, дитя своего века. Тлетворное влияние золота уже коснулось его души. Когда в бою он победил графа Делоржа, «геройству что виною было? скупость»: «взбесился я за поврежденный шлем».

Возмущенно выгоняет он жида, предложившего отравить Барона. Но минуту тому назад на слова Соломона о возможной смерти отца он с готовностью отвечает: «Амен!» Мечта о наследстве, о той минуте, когда, овладев заветными ключами, «он сундуки со смехом отопрет», живет в сердце Альбера, не приметно отравляя его своим ядом. Весь диалог Альбера с Соломоном построен на ощущении подтекста этих тайных эмоций.

Барон в своей всепоглощающей страсти доходит до трагического пафоса; Альбер остается в границах повседневности. Колорит первой сцены, где действует Альбер, подчеркнута бытовкой; мрачная гамма красок в картине подвала — романтична. Обе эти струи словно сливаются в трагикомизме последнего эпизода, в котором сталкиваются отец и сын. И гротеск этого контрастного смешения становится символом «ужасного века».

Рукопись «Скупого рыцаря» датирована 23 октября 1830 года. И уже 26 октября Пушкин закончил «Моцарта и Сальери», где вновь вставала тема «ужасного века». Сперва поэт озаглавил свою трагедию «Зависть». Но это название было слишком узко, слишком конкретно. Оно не покрывало сложного комплекса проблем, поднятых в двух кратких сценах «Моцарта и Сальери».

Драму зависти оттесняет трагедия искусства в современном мире, трагедия гения, чье творчество становится товаром, который услужливый торговец готов обратить «в пук наличных ассигнаций». Вопрос этот мучительно волнует писателей XIX века. Для Пушкина он в 30-е годы приобретает помимо всего и личное значение.

Все отчетливее ощущает Пушкин враждебность света, стремление правительства и реакционной своры журналистов ограничить его художественную свободу. Они стараются «направить» его творчество, навязав ему свои обывательские вкусы и пристрастия, свои кудые нравственные идеалы.

В борьбе с утилитарным подходом к искусству, с попытками «бессмысленной черни» принизить все, что превышает ее понятия, выдвигает Пушкин свой тезис: «цель художника есть идеал, а не нравоучение»<sup>1</sup> и создает возвышенный образ независимого поэта, рожденного «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв...» Круг проблем, охваченных в «Моцарте и Сальери», трактовка образов обоих композиторов легко соотносятся

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 405.

с этими поэтическими декларациями и критическими выступлениями Пушкина.<sup>1</sup>

Трагедия строится на антитезе характеров главных героев. Их сопоставление высвечивает тот конфликт двух типов творческого сознания, двух взглядов на искусство и жизнь, который составляет основное философское и идейное зерно драмы.

Непосредственный и чистый Моцарт, всей силой своего гения преданный искусству, — живое воплощение радости творческого труда. Вольный и беспечный, он не заботится о «нуждах низкой жизни», то есть не ждет от искусства ни славы, ни денег. И музыка для Моцарта не заслоняет жизни. Напротив, она сама часть прекрасного, многоцветного мира.

Иное дело Сальери. Сальери во всем противоположен Моцарту-человеку и Моцарту-композитору. Тонкий ценитель музыки (а тонкость, по замечанию Пушкина, «редко соединяется с гением... и с великим характером...») он «упрямо и надменно», отвергая все «праздные забавы», замыкается в мире звуков. Единственный дар, который оставила ему в наследство минувшая любовь, — яд, орудие смерти. Подобно скупому рыцарю, во мраке подвала любующемуся своими сокровищами, Сальери стал творить, «но в тишине, но в тайне».

Как должна раздражать Сальери легкость творчества, щедрая самоотдача, свойственные Моцарту! Ведь сам он всего достиг «усильным, напряженным постоянством», он «музыку... разъял, как труп... Поверил... алгеброй гармонию». И все это лишь для того, чтобы теперь убедиться, что он не может создать ничего, равного творениям Моцарта, «гуляки праздного».

Моцарт обращен к людям. Его мелодии вошли в жизнь народа, слепой скрипач играет у трактира арии из его опер. Сальери погружен в себя. Его искусство доступно лишь «избранным», чьи вкусы не терпят ничего смелого, нового, но следуют проторенными путями. Безграничным индивидуализмом проникнуты монологи Сальери: «Слава мне улыбнулась», «Я счастлив был», «Я наслаждался», «Не бросил ли я все, что прежде знал...» Среди восторгов, вызванных музыкой, он ни на минуту не может отрешиться от самого себя:

... Я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки...

---

<sup>1</sup> См. Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Л., 1958, стр. 505—509.

Моцарт пренебрегает «презренной пользой», но рационалист Сальери о ней забыть не может:

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутьив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!

Адепт традиционного искусства, бессильный оторваться от старых образцов и норм, Сальери ненавидит Моцарта уже за то, что он нарушил привычное равновесие его ума и души. Здесь сталкиваются два метода познания мира, два типа искусства: новаторское, жизнерадостное искусство Моцарта и догматическое, сухое искусство Сальери.

Сальери — порождение себялюбивого, расчетливого века, для него все имеет определенную цену, даже вдохновение, даже талант. Скупой рыцарь, думая о наследнике, который расточит его богатства, гневно восклицал: «А по какому праву?» И, словно вторя ему, Сальери утверждает:

..нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше...  
Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горячей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан,  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного...

В период, когда создавались «маленькие трагедии», в России возник своеобразный культ Моцарта. В театрах и концертных залах звучали его мелодии, на страницах журналов и газет появлялись очерки о его жизни, произведениях. Ученые достаточно полно очертили тот широкий круг источников, которыми мог пользоваться Пушкин, работая над «Моцартом и Сальери». Они установили удивительную точность его характеристик, обоснованность почти каждого упоминаемого поэтом факта и даже мелких деталей венской жизни.<sup>1</sup> Найденные Пушкиным

---

<sup>1</sup> См. М. П. Алексеев. Комментарий к «Моцарту и Сальери» в седьмом томе Полного собрания сочинений Пушкина (Изд-во АН СССР, 1935); В. А. Францев. К творческой истории «Моцарта и Сальери». Прага, 1931; И. З. Серман. Один из источников «Моцарта и Сальери». «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958.

в одной из немецких газет данные о том, что Моцарт был отравлен Сальери, еще не получили тогда общего признания. И Катенин упрекал поэта за то, что он ввел эту сомнительную версию в свою пьесу.<sup>1</sup> Наука теперь подтвердила правоту Пушкина.<sup>2</sup>

Для Пушкина была, однако, важна не столько историческая достоверность, сколько психологическое правдоподобие этого факта. «Завистник, который мог освидетельствовать «Дон-Жуана», мог отравить его творца», — утверждал поэт.<sup>3</sup> Преступление Сальери оказывалось не случайным моментом в его жизни, а логическим следствием воспитанных «железным веком» глубинных свойств его натуры. Документальная точность биографий обоих композиторов не была целью Пушкина. Он хотел, пользуясь реальным жизненным материалом, создать типические портреты двух художников, чей духовный склад и нравственный облик отражали противоречия современного мира. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — эта идея имела для Пушкина не только моральный, но и высокий общественный смысл.

Финал «Скупого рыцаря» строится на открытом столкновении главных героев. Конфликт «Моцарта и Сальери» развивается в психологической, духовной сфере. Один из центральных персонажей — Моцарт даже и не подозревает о наличии конфликта. Он верит в «искренний союз, связующий Моцарта и Сальери». Поэтому его роль в развитии трагедии внешне пассивна. Но самое его существование движет драматическое действие. Каждая встреча с Моцартом рождает в душе Сальери новые отклики. Его страсть и мысль как бы созревают на наших глазах.

Драматический накал достигает предельного напряжения во II сцене трагедии, где диалог героев все время развивается в двух планах. Каждая невинная реплика Моцарта («А правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?», «Он же гений, как ты да я», «За твоё здоровье, друг...», «Мне день и ночь покоя не даёт мой чёрный человек...») усиливает душевное смятение Сальери и торопит развязку.

Заканчивается трагедия, но не кончается спор «таланта и гения» (Белинский), не разрешается вопрос, поставленный

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 641.

<sup>2</sup> См. Игорь Бэлла. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953, стр. 43—68.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 263.

жизнью. Однако моральный вывод ясен. Хотя Моцарт умирает, Сальери — «чадо праха» — не в силах убить истинную поэзию и правду. Нравственная победа остается за Моцартом. Она в мучительных сомнениях Сальери:

Иль я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Неправда:  
А Бонаротти? или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

Как и две предыдущие трагедии, «Каменный гость» и «Пир во время чумы» были написаны почти одновременно: 4 ноября 1830 года завершена работа над трагедией о Дон-Гуане, через два дня создан драматический рассказ о «царствии чумы». Обе эти пьесы по своему эмоциональному колориту существенно отличались от «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери». Это были трагедии лирико-героические. Дон Гуан и Вальсингам отважно вступают в борьбу со сковывающей властью средневековых традиций и олицетворяют силу и гордость человека.

Современная жизнь представляла Пушкину мало примеров истинно героического. «Герой» буржуазного мира оказывался в лучшем случае индивидуалистом и эгоцентриком, презирающим человечество. Ничтожество мыслей, бессилие сердца, расчет и холодность — вот что отличало общество, окружающее поэта. «...Свег не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю», — с горечью писал Лермонтов в «Герое нашего времени». В противовес этой безликости современной толпы, «как ответ торжествующей «посредственности»,<sup>1</sup> Пушкин в «Полтаве» и «Медном всаднике» создал героический образ России, а в «маленьких трагедиях» вывел характеры цельные и могучие.

Легенда о Дон Жуане давно стала распространенным сюжетом в мировой литературе. К истории «севильского соблазнителя» обращались Тирсо де Молина и Мольер, Мериме и Байрон. Жуан то принимал обличие придворного распутника, то воплощал отрицательные стороны дворянской этики и морали, то становился богоборцем, то скрывал под испанским плащом утон-

<sup>1</sup> Н. В. Ф р и д м а н. Героический романтизм «последекабрьского» Пушкина. «Ученые записки МГУ, кафедра русской литературы», вып. 110, кн. 1, 1946, стр. 127.

ченного друга Чайльд-Гарольда. В 1828 году на сцене петербургского театра шла опера Моцарта «Дон Жуан» (на либретто Да-Понте), из которой Пушкин взял эпиграф для своей трагедии. Моцартовский образ веселого, отважного эпикурейца навевал ту эмоциональную атмосферу порывистости и чувственного очарования, в которой все время живет Дон Гуан в «Каменном госте».

Говоря о периоде Возрождения, Энгельс замечал, что «люди, основавшие современное господство буржуазии», «были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений».<sup>1</sup> Пушкинский Гуан проникнут этим «авантюрным» духом Ренессанса. Определяющими чертами его облика являются любовь к жизни во всех ее проявлениях и протест против всяческих оков, налагаемых на человеческую личность.

Единственный моральный закон, который признает Гуан, это кодекс личной чести и мужества. Жизнь он воспринимает, как цепь радостей и побед, а где победы, там бой и риск. Слова «за сладкий миг свиданья безропотно отдам я жизнь» отнюдь не рисовка, каждую минуту готов он броситься навстречу опасности.

Со всей энергией своего сильного темперамента восстает Гуан против мрачных, аскетических норм средневековья. Брат убитого Командора, Дон Карлос, который, по выражению Белинского, мог бы быть «отличным инквизитором»,<sup>2</sup> не только соперник Гуана в любви, но его враг по своему жизнепониманию.

Пушкинский Гуан — характер обаятельный, но, разумеется, не идеальный. Его гедонизм в конечном счете приходит в противоречие с гуманистическими идеалами: «На совести усталой много зла, быть может, тяготее. . .» Его эпикурейская философия в разрыве с подлинной моралью и человечностью. И лишь когда к нему приходит настоящее большое чувство, совершается в нем духовный перелом:

Но с той поры как вас увидел я,  
Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю.

И на пороге перерождения Гуана ждет гибель. «Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собою

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Дialeктика природы. Госполитиздат. 1950, стр. 4.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 572.



наказание, разумеется, нравственное же».<sup>1</sup> Однако, помимо этого момента, отмеченного Белинским, есть в финале трагедии и другая сторона: путь к моральному возрождению, к жизни яркой и полнокровной, но основанной на новых этических нормах, Гуану преграждает в лице Командора старый век с его бесчеловечными и лицемерными догмами.

Три своеобразных женских характера, три человеческих судьбы вырастают на страницах «Каменного гостя». Взаимоотношения Гуана с Инезой, чей портрет дан в рассказе героя, с Лаурой и Анной не только раскрывают те или иные грани в облике испанского гранда. Они по-своему развивают и дополняют основную философско-этическую тему «Каменного гостя».

Бедная Инеза, замученная суровым мужем, находит в себе силы для отпора и тайно ускользает из-под его власти в живую сферу неподдельных чувств.

Образ Лауры дан Пушкиным как бы в параллель Гуану. Они оба — олицетворение бунта и непокорства. Их роднит талант (актрисы и поэта), бескорыстная любовь к искусству, упоение земными радостями и вера в жизнь, как высшую цель и ценность, дарованную человеку.

Тема счастья, прелести и человечности, женской чистоты, входит в трагедию с образом Доны Анны. Брак не затронул ее чувств:

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

И сердце ее дремлет до встречи с Гуаном.

Послушная долгу и обычаю, приходит она в Антоньев монастырь на «гордый гроб» мужа. В ее печали нет фальши, но она чуточку абстрактна; в ней человеческая жалость к Дон Альвару сплетается с бессознательной грустью об уходящих днях. И слезы Дона Анна «с улыбкою мешает, как апрель». Любовь к Гуану впервые раскрывает все богатство ее духовного мира, поэзию души и одухотворенность страсти.

«Каменный гость» самая лиричная из «маленьких трагедий». Линии Анны, Лауры и Инезы образуют в пьесе тот притягательный психологический спектр, в котором один тон переходит в другой, не сливаясь с ним.

Философская глубина мысли в «Каменном госте» сочеталась со стремительностью и драматизмом в развитии происшествий.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 575.

Тонкая психологическая нюансировка характеров оттенялась романтикой испанского Возрождения. Стих, по определению Белинского, «прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка», придавал неизъяснимую прелесть отточенному и сжатому диалогу.

Источником «Пира во время чумы» послужила драматическая поэма английского писателя Джона Вильсона «Чумный город» («The city of the Plague»), которую Пушкин нашел в изданном в 1829 году сборнике произведений Вильсона, Мильмана, Боульса и Барри Корнуола. Из трехактной пьесы Вильсона Пушкин взял лишь 4-ю сцену I действия, где главные вильсоновские герои почти не появлялись, и, значительно сократив ее, превратил в самостоятельную законченную трагедию. Изменяя акценты, изымая тему болезненного «восторга смерти», наслаждения ужасом, Пушкин вступал в своеобразную творческую полемику с Вильсоном.

В трагической обстановке зачумленного города происходит проверка нравственных норм, раскрывается истинная психологическая сущность людей. Час испытания, озлобивший Луизу, пробуждает моральную силу и твердость духа в кроткой, задумчивой Мери. «Нечестивый» пир в царстве чумы, которым у Вильсона молодые горожане заглушают страх смерти, Пушкин превращает в акт высокого мужества, в символ протеста человека против власти обстоятельств.

Основные идеи трагедии отчетливее всего выражены в гимне Председателя и песне Мери, которые уже не являются переводом, но всецело принадлежат Пушкину. У Вильсона это были «вставные номера», оживлявшие течение действия, у Пушкина — кульминационные пункты сцены.

Отчаяние, страшные воспоминания, «ужас мертвой пустоты» родного дома, приведшие Вальсингама в круг пирующих, не сломили его волю и не опустошили душу. Он сохраняет бесстрашие перед лицом черной смерти: «Нам не страшна могилы мгла», и прославляет борьбу и «упоение в бою».

Позиция Вальсингама в трагедии резко контрастна точке зрения Священника, пытающегося увести Председателя с пира. Священник исповедует смирение и покорность, ненавистные Вальсингаму («Но проклят будь, кто за тобой пойдет»). И их спор, перерастая рамки личного столкновения, приобретает контуры непримиримого идейного конфликта двух типов мировосприятия, двух принципов отношения к жизни. Вальсингам выходит победителем в этом споре. Он не покидает пира, и заключи-

тельные слова Священника: «Спаси тебя господь. Прости, мой сын», — по верному наблюдению Б. П. Городецкого, звучат как признание им духовной победы Вальсингама.<sup>1</sup> Но последняя ремарка Пушкина гласит: «Председатель остается погружен в глубокую задумчивость». Напоминание Священника об умершей Матильде возвращает Вальсингама к светлым дням юности, когда он был не только горд и смел, но чист и волен. Здесь, в финале, сливаются две ведущие линии трагедии: героический пафос Председателя и лирическая мелодия Мери, в чьей песне отчетливо звучат темы человеческой доброты, любви, преодолевающей смерть, и верности прежним чувствам и идеалам. Темы эти имеют в последекабрьском творчестве поэта особое значение, они становятся лейтмотивом многих его произведений.

Неизгладимо яркими чертами запечатлел Пушкин в «маленьких трагедиях» жгучие вопросы современности. В его драматических очерках не было благополучных концовок. Их конфликты, нравственные, философские, социальные были предельно заострены и напряжены. Но в утверждении пафоса борьбы с судьбой, с отжившими догмами, мешающими жизни, сказывалась оптимистическая вера Пушкина в ум, волю и смелость человека.

## 5

Одновременно с опытом создания психологической трагедии Пушкин продолжал поиски в области народной драмы. «Русалка»,<sup>2</sup> над которой Пушкин работал в 1829—1832 годах (замысел ее, как уже говорилось, возник еще в 1826 году), в известной мере синтезировала драматургические принципы «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий».

«Русалка» построена на материале народной жизни, и в трагической истории крестьянской девушки, обманутой князем, как в «капле воды» отражается «судьба народная». «Выбор действующих лиц в драме Пушкина определяется всей русской историей, какой она виделась в продольном своем разрезе: феодаль-

---

<sup>1</sup> Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 302.

<sup>2</sup> Незавершенная Пушкиным, драма эта в рукописи не имела названия. Заголовок «Русалка» был дан редакторами «Современника», где пьеса появилась вскоре после смерти поэта («Современник», 1837, ч. VI).

ная власть, хозяйственный мужик, у которого «в мошне денежка шевелится», и, наконец, народ, страдающий и от денег и от власти».<sup>1</sup> Но лежащая в основе «Русалки» общественная коллизия разрешается Пушкиным в необычной для такого типа конфликта форме лирической драмы. Эмоциональность и лиризм — основные тона ее драматургической партитуры. Пейзаж приобретает в «Русалке» значение не меньшее, чем музыка в «Моцарте и Сальери». Протяженность действия, почти такая же как в «Борисе Годунове», обуславливает не мгновенный взрыв, но постепенное нарастание конфликта, в ходе которого высвечиваются те или иные грани человеческих характеров.

Однако если в «Борисе Годунове» образы героев были еще внутренне статичны (драматург их лишь поворачивал к читателю всякий раз иной стороной), то в «Русалке» все персонажи даны в развитии, в живом и непрерывном изменении. В начальных эпизодах драмы переданы тончайшие оттенки переживаний дочери мельника. Надежда, доверчивая любовь омрачаются тревогой и ревностью. Оцепенение потрясенной души сменяется бурной вспышкой чувств, в свете которой в короткий миг прозрения видит девушка истинное лицо князя и глубинные свойства окружающего ее мира. Перелом, совершающийся в этот момент в ее сознании, знаменует начало процесса, обратившего ее из «отчаянной и презренной девчонки» в «холодную и могучую» русалку. Не менее сложная эволюция происходит и в психологии мельника и князя, чьи привычные представления и оценки вещей опрокидываются самоубийством героини.

Антагонистическое противоречие двух классов, которое определяло в «Борисе Годунове» взаимоотношения народа и боярства, теперь решило судьбу дочери мельника, непереходимой чертой легло между нею и князем. Нравственная чистота помыслов и побуждений героини возвышает ее над князем и мельником. Она живет непосредственным и бескорыстным чувством, отдавая людям все силы богатой, поэтической души. Жизнь князя и мельника строится на расчете, на узких и себялюбивых интересах.

«Выгода» — пустой звук для девушки и ведущая черта существования князя. Не случайно слова его возлюбленной: «Или он зверь? Иль сердце у него косматое?» — перекликаются с трагическим возгласом Скупого рыцаря: «Иль... сердце у меня

---

<sup>1</sup> Н. Берковский. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»). «Русская литература», 1958, № 1, стр. 85.

обрóсло мохом». Князь, подобно Барону, убежден, что всё на свете можно оплатить деньгами, что можно «выкупить себя» у любящей женщины, будущей матери его ребенка.

В мире, где властвуют князья, дочь мельника бесправна. Единственная ей доступная форма протеста — самоубийство. Но самая беспомощная из действующих лиц, пока она жива, героиня возносится своей смертью над князем и отцом. Отныне ее воля определит их судьбы. Маленькая русалочка, посланная матерью, станет заботиться о мельнике и увлечет к гибели князя. Глубокий и точный анализ пушкинской драмы приводит Н. Я. Берковского к справедливому выводу, что «вторая жизнь героини — бессмертие народной личности, ее притязаний и ее правоты», что фантастика в «Русалке» «подказана реальными силами — им нужен исход и она предоставляет им исход».<sup>1</sup> Иного финала Пушкин в то время дать не мог, как не давала его в таких случаях сама жизнь.

Сам по себе сюжет «Русалки» был традиционен. Он получил широкое распространение в народной поэзии, и уже после того как была оставлена работа над пьесой, Пушкин фабулу «Русалки» развил в стихотворении «Яныш-королевич», входящем в цикл «Песен западных славян». В том или ином виде однотипные мотивы встречались и в русской и в западноевропейской литературе. Ситуации, сходные с теми, что развивал в своей драме Пушкин, имелись в опере Кавоса и Давыдова (либретто Н. С. Краснопольского) «Леста, днепровская русалка», идущей с начала XIX века на русской сцене. Но в истории Лесты не было трагизма, опера не несла в себе каких-либо социальных обобщений. Она давала лишь предлог для многочасового феерического представления. Драма Пушкина, своей народностью и реализмом привлекавшая внимание одного из крупнейших русских композиторов А. С. Даргомыжского, была произведением новаторским.

Уже с середины 20-х годов растет интерес Пушкина к поэтическому творчеству народа. И, рисуя в «Русалке» картину народной жизни, поэт прежде всего обращается к фольклору. Он вводит в пьесу некоторые из записанных им в Михайловском народных песен, народные пословицы и поговорки. Но главное, что раскрывает перед ним фольклор, это мир народных представлений, без понимания которого, по мысли Пушкина, невозможно создать правдивые образы народных героев. В устной поэзии

---

<sup>1</sup> Н. Берковский. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»). «Русская литература», 1958, № 1, стр. 95.

Пушкин находит отражение особенностей национального склада, существенных черт народной жизни, с такой силой и глубиной запечатленных им в «Русалке».

Общественная ситуация, складывавшаяся в 1830-е годы в России и Западной Европе, приобретает все большую напряженность. Революции во Франции и Бельгии, польское восстание 1830—1831 годов становятся событиями огромного политического значения. Они находят широкий отклик в передовых кругах русской интеллигенции. В то же время в самой России вновь поднимается ропот почти открытого недовольства. В 1830 году Фон-Фок доносит Бенкендорфу, что «во многих местах империи» найдены «афиши и плакаты с призывами к восстанию».<sup>1</sup> По стране прокатывается волна народных бунтов, захватившая даже Петербург. Непрекращающиеся волнения среди военных поселенцев вынуждают правительство пойти сначала на частичную реорганизацию, а затем и отмену военных поселений.

В этой обстановке политического подъема перед Пушкиным со всей остротой встает вопрос о дальнейших путях развития России и о возможностях народной революции. Анализ европейского революционного движения, работа над «Капитанской дочкой» и «Историей Пугачева», открывшая для писателя новые страницы мятежной истории русского крестьянства, выдвигают перед ним ряд общих социально-исторических проблем. Все яснее обозначается, что Россия вступает в эру капитализма. Желая понять будущее своей страны, Пушкин пристально вглядывается в сущность буржуазной демократии. Эти наблюдения оказываются неутешительными. И в статьях «Джон Теннер» и «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин дает резкую оценку западной цивилизации, с ее бесчеловечностью и циничной апологией чистогана.

Новый демократический герой, выходец из третьего сословия, пробивающий себе путь к успеху, становится в центре его отрывка пьесы о палаче, планов драмы «Папесса Иоанна»,<sup>2</sup> маленького наброска «И ты тут был», относящихся к 1834—1835 годам.

Та же социальная проблематика положена Пушкиным и в основу незавершенного драматического произведения, назван-

---

<sup>1</sup> «Красный архив», т. 38. Центрархив, 1930, стр. 143.

<sup>2</sup> Пушкин, впрочем, колебался, в какой форме должен быть воплощен этот замысел, в жанре драмы или поэмы.

ного издателями после смерти поэта «Сценами из рыцарских времен» (1835). Несколько сохранившихся фрагментов пьесы и ее развернутый план позволяют видеть в ней дальнейшую разработку того жанра социально-философской драмы, который был ранее представлен в творчестве Пушкина «маленькими трагедиями».

Как и «маленькие трагедии», «Сцены из рыцарских времен» не были произведением собственно историческим. В них нет точной определенности времени и места действия, в них сглажен национальный колорит. Напротив, в «Сценах» заметно стремление автора дать в художественно обобщенном виде типическое отображение целой эпохи, существенные черты которой как бы вобрали в себя особенности истории всех европейских народов. Некоторая условность образной системы не исключала реализма и психологической верности характеров, не затушевывала актуальности и даже злободневности обрисованных писателем событий. «Вражда рыцарей и вассалов их может быть принята в смысле более общем и применена к другим, позднейшим временам», — осторожно отмечал первый цензор пушкинских «Сцен».<sup>1</sup>

Три класса стоят друг против друга в «Сценах из рыцарских времен»: феодалы, буржуазия и народ. С равной неприязнью относится Пушкин и к рыцарству, деспотичному и грубому, и к добропорядочному буржуа. Чем явственнее их разорение и постепенная утрата власти, тем более усиливается жестокость феодальных сюзеренов. «Кровопийцы, разбойники, гордецы поганые» — чествят их ограбленные и угнетенные вассалы. Но и самодовольная ограниченность и расчетливая хитрость тупых буржуа, Карла и Мартына, для которых «черт ли в истине», лишь бы было золото, не менее отвратительна Пушкину.

В центре пушкинской драмы находится открытое столкновение народа с рыцарями. В этой сцене выражается и сила и слабость крестьянского движения, как понимал их Пушкин. Веками накопленный гнев, ненависть и жажда освобождения делают на какой-то момент неодолимым натиск повстанцев. Их дубины и косы оказываются оружием не менее страшным, чем рыцарские мечи. Но стихийная сила народного бунта разбивается не столько о стальные латы рыцарей, сколько о привычный страх перед господами, о собственную неорганизованность массы.

---

<sup>1</sup> См. «Пушкин и его современники», вып. XVI. Спб., 1913, стр. 93.

Крестьянство является для Пушкина единственным носителем революционного начала. Но в силу недостаточного развития его политического сознания важным условием его победы становилось наличие социального слоя — организатора, который мог бы возглавить и повести народ за собой. В современной Пушкину действительности такого класса еще не было. Поиски сословия, на которое могли бы опереться революционные устремления масс, то приводили Пушкина к идее государственной прогрессивной власти (и отсюда историческая трактовка образа Петра I в произведениях, посвященных царю-реформатору), то заставляли его мысль обращаться к творческой интеллигенции того времени. «Дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, — всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности», — утверждал Пушкин.<sup>1</sup>

Эта общая концепция драматурга обуславливает решение конфликта в «Сценах из рыцарских времен». Во главе восставших встает мужественный и отважный поэт Франц, сын богатого ремесленника, порвавший со своей средой. Путь народной борьбы оказывается для него единственным путем его личного освобождения от пут феодальной зависимости и от власти денежного мешка. Союз Франца с ученым монахом, гуманистом Бертольдом, изобретателем пороха, которым они взрывают стены тюрьмы (так по замыслу Пушкина должна была заканчиваться пьеса), обеспечивает конечное торжество вассалов. Искусство и наука дают повстанцам объединяющее их знамя и оружие. Намеченное в плане появление в финале драмы Фауста (по одной из версий легенды — создателя книгопечатания) мыслилось, по-видимому, Пушкиным как своего рода символ начала эры просвещения.

«Сцены из рыцарских времен» были первой написанной в прозе драмой Пушкина. Емкость и многозначность слова придавали диалогу, близкому по стилю к «нагой простоте» пушкинских повестей, обобщенную четкость и выразительность. Политически заостренный конфликт, свежесть исторической трактовки и новаторство формы побудили Чернышевского поставить «Сцены из рыцарских времен» по их значимости в один ряд с «Борисом Годуновым».

Жизнь русского народа XIX—XX веков неотделима от имени великого поэта. «Дерзкий Пушкин, почти ровесник сво-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. VII, стр. 198.



ёму веку и вполне родной своему народу» (А. Бестужев), до сих пор остается самым близким, любимым современником советского читателя и зрителя. Жизненность пушкинской драматургии заключается в ее глубокой самобытности, в богатстве, новизне, демократизме ее идейного и нравственного содержания, в изумительной по своей широте и звучности клавиатуре выразительных средств.

*Г. А. Лапкина*



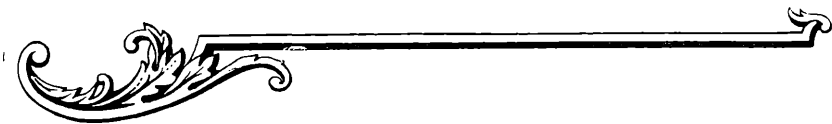


М.Ю. ЛЕРМОНТОВ

1 8 1 4 — 1 8 4 1







1

Первые же драматические планы и наброски Лермонтова обнаруживают его страстный интерес к «духу времени». Надо думать, что педантическая опека чрезвычайно благонамеренного и старательного воспитателя А. З. Зиновьева, противника нового репертуара,<sup>1</sup> была несносна бурному и своевольному юноше Лермонтову, уже занятому вопросами о переустройстве общества. Юрий Волин (в трагедии «Люди и страсти»), вспоминая пансионскую жизнь, говорит своему другу: «Несправедливость, злоба — все посыпалось на голову мою <...>. Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством» и т. д. Вряд ли были бы сказаны эти мрачные слова, если бы пансионский куратор Лермонтова относился к нему иначе.

Из письма Лермонтова к своей родственнице М. А. Шан-Гирей весной 1829 года видно, что «благоприменительная» бабушка, у которой он воспитывался с детства, не запрещала ему смотреть такие пьесы, как «Разбойники» Шиллера и «Жизнь игрока» Дюканжа. И немудрено: ведь театр был у Столыпиных своего рода наследственной страстью. Алексей Емельянович Столыпин (прадед Лермонтова) содержал большую труппу крепостных актеров, которая была, в конце концов, «приобретена в казну» и вошла в состав учрежденного в 1806 году Московского казенного театра. В доме бабушки Лермонтова, Елиза-

<sup>1</sup> А. З. Зиновьеву принадлежит статья-фельетон «Модное воспитание» с критикой «духа времени» и требованием закрыть для детей «публичные театры». Здесь же — резкая критика таких новых пьес, как «Школы разврата» («Атеней», 1830, № 3, отдел «Смесь», стр. 282—295).

веты Алексеевны Столыпной, театр был не менее привычен, чем музыка или живопись. В первом письме к «тетеньке» Шан-Гирей (1827) Лермонтов с гордостью сообщал: «Я еще ни в каких садах не был, но я был в театре, где я видел оперу «Невидимку», ту самую, что я видел в Москве 8 лет назад». И дальше: «Мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)». Мы сами — это, кроме Лермонтова, Аким Шан-Гирей (сын «тетеньки»), мальчики Мещериновы и Моисей Меликов (будущий художник). Пьесы для этого театра марионеток сочинял Лермонтов, «заимствуя сюжеты или из слышанного или прочитанного». Детские игры в театр с «восками» были тогда очень распространены по всей Европе; это было, конечно, отражением той популярности, которую приобретал театр в широкой публике.

Вряд ли могла бабушка Лермонтова разделять его восторги в отношении таких пьес, как «Разбойники» Шиллера или «Жизнь игрока» Дюканжа; а если верить преданию о смерти М. В. Арсеньева (после исполнения им роли могильщика в «Гамлете»), то и имя Шекспира должно было вызывать у нее нечто вроде ужаса. Между тем для юного Лермонтова это имя было почти священным — и больше всего как имя автора, создавшего трагедию «Гамлет». Одно из первых его писем начинается словами: «Вступаюсь за честь Шекспира»; оно целиком посвящено защите «Гамлета» от критических нападок «тетеньки» М. А. Шан-Гирей. В оценке Лермонтова Шекспир «гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы. . .»

## 2

Весной 1830 года Лермонтов записал в тетради (вслед за двумя стихотворениями о Наполеоне — «Дума» и «Эпитафия»): «Сюжет. В Испании<sup>1</sup> у матери дочь увез в дурной дом обманщик, хотя служащий при инквизиции, который хочет после об-

<sup>1</sup> Сначала было написано «В Парме» — ясный признак того, что Лермонтов выбирал для трагедии такое государство, которое могло бы служить символом политической тирании и религиозного гнета. Интересно, что Байрон, посылая издателю свою поэму «Лара» (1814), предупреждал его, что местный колорит в ней не соблюден: «испанским является только имя; действие происходит не в Испании, а на Луне» (цит. в кн.: А. А. Елистретова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 83 — со ссылкой на издание: The Works of Lord Byron. Letters and Journals, ed. by R. E. Prothero. London, 1898—1901, v. III, p. 110).

мануть и другую сестру. Любовник первой, за которого не хотели отдать, ибо у него нет многих благородных предков, узнает происшествие, когда сидит с друзьями». Такова завязка. Далее этот «любовник» находит злодея, но злодей не отдает ему девушку; тогда он убивает ее и уносит: «злодей идет к матери. Приносит тот свою любезную мертвую. Его схватывают, спрашивают, полиция. Входит злодей. Обвиняемый бросается к нему на шею, целует и кинжалом колет в сердце. Его ведут казнить».

Так намечен сюжет будущих «Испанцев». Из сделанных здесь же набросков видно, что основу задуманной Лермонтовым трагедии составляет проблема социального и имущественного неравенства. Молодой испанец говорит отцу любимой девушки: «Благородные для того не сближаются с простым народом, что боятся, дабы не увидели, что они еще хуже его». Далее он рассуждает: «Что такое золото, которое может составить мое счастье, ибо без него не могу обладать любезной? Металл, как другой». Интересно, что сразу после слов испанца о «благородных» записан сюжет трагедии из современной русской жизни: «Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками. (Он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет.) — Он застреливается». Эта запись может служить своего рода комментарием к испанскому сюжету: молодой человек недворянского происхождения соответствует молодому испанцу, не имеющему «благородных предков». Лермонтов, видимо, опять попробовал записать сюжет из русской жизни — теперь уже не о крестьянстве, а о разночинной интеллигенции, тоже лишенной тех прав, которыми пользовались дворяне. Но почему этот молодой человек «отвергаем» обществом, почему он «унижаем» начальством? Недворянское происхождение само по себе не может быть основанием для такого преследования. Объяснение скрывается в словах «вояжировал на казенный счет». Они означают — «был сослан». Речь идет, очевидно, о студенте-разночинце, пострадавшем за свои политические убеждения (сказано: «учился в университете» — значит, не кончил, был исключен) — тема, подсказанная самой жизнью.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Вполне возможно, что на мысль о таком сюжете Лермонтова навели беседы с С. А. Раевским; возможно также, что здесь сказались влияние бесед с семинаристом Орловым, который жил в качестве учителя у Столыпиных в Средниково (см. Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. 1, М., ГИХЛ, 1945, стр. 223 и сл.).

В записи Лермонтова зафиксировано начало процесса, в результате которого идейное руководство русской общественной жизнью перешло к «новым людям» — к разночинцам. Лермонтовский «молодой человек не дворянского происхождения» — чуть ли не первый намек на этот образ, чуть ли не первый лигатурный силуэт разночинного интеллигента, вступившего в конфликт с дворянским обществом. Напрасно эту запись Лермонтова (и написанную им потом драму «Странный человек») сопоставляют с драмой Белинского «Дмитрий Калинин». Белинский изобразил трагическую судьбу крепостного интеллигента — тема очень важная и злободневная, но не новая: сюжет «Дмитрия Калинина» восходит к рассказу рекрута в «Путешествии» Радищева (в главе «Городня»). Тема и сюжет лермонтовской записи относятся к другому общественному явлению, к другой социальной проблеме, возникшей только после декабрьской катастрофы. Между юношескими драмами Лермонтова («Люди и страсти», «Странный человек») и драмой Белинского есть некоторое стилистическое сходство — естественное следствие одинаковых чтений, вкусов, традиций.

Приступив к работе над «Испанцами», Лермонтов был далек от мысли писать историческую трагедию — хотя бы даже такого условного стиля, как «Дон Карлос» Шиллера или «Эрнани» Гюго. Испания понадобилась Лермонтову только как исторический символ и политический шифр, при помощи которого можно было высказать свои мысли о положении на родине. Ему не нужны ни короли, ни герцоги; ему не нужна даже хронология. Действие «Испанцев» происходит в Кастилии (как указано в ремарке), но когда — неизвестно: на это нет никаких прямых указаний — ни в ремарках, ни в тексте. Комментаторы избегают ставить этот вопрос, и не случайно. Принято считать, что действие этой трагедии происходит в XVI веке, но достаточных и ясных оснований для такой датировки в пьесе нет. При попытках использовать косвенные признаки получаются противоречивые выводы. Так, старик Алварец, показывая на стенах портреты предков, говорит: «Вот этот, здесь, мой первый предок, жил при Карле Первом, при дворе, <...> второй при инквизиции священной был не в малых людях <...> Вот третий здесь в военном одеянье, с пером на шляпе красным и с усами: вторым служил на флоте он — и утонул в сражение против англичан проклятых. *Еще ж пятнадцать прадедов моих ты видишь*». Карл I был испанским королем в XVI веке, а знаменитое сражение «непобедимой армады» с английским флотом произошло в 1588 году; итак, три пер-

вых предка благополучно укладываются в пределах XVI века, но как же быть с остальными пятнадцатью «прадедами»? Даже если речь идет не об одной линии, а о родословном древе — все равно надо отсчитать от первого предка хоть триста лет, чтобы иметь право назвать свой род (как это делает Алварец) «семейством очень древним». Значит, действие «Испанцев» происходит чуть ли не в XIX веке? Однако в конце трагедии доминиканец говорит приговоренному к смерти Фернандо: «Ты обвинен, что веришь Лютеру и всем еретикам», а это ведет обратно к XVI веку. Мало того: в «Испанцах» открыто действует еврейская семья, а между тем известно, что евреи были изгнаны из Испании в конце XV века. Трудно допустить, чтобы Лермонтов, достаточно знакомый с историей Испании, не знал этого события, тем более что в журнале «Атеней» (1830 г., ч. I, март) была напечатана статья «О состоянии еврейского народа с XV века до наших дней», переведенная близким другом Лермонтова Н. Шеншиным (ему посвящена поэма «Последний сын вольности»). В статье говорится: «Фердинанд и Изабелла, покорив Гренаду, в марте 1492 повелели всем евреям оставить Испанию и Сицилию». Итак, действие «Испанцев» происходит то в XIX веке, то в XVI, а то и в XV?

Естественный вывод из этих противоречий тот, что историческая хронология не входила в замысел автора. «Испанцы» — не драма-хроника, а нечто вроде *драматизированной романтической поэмы*, в которой века и события сгущены. Это тот морально-политический историзм, который так типичен для декабристов («Аргивяне» Кюхельбекера, «Думы» и поэмы Рылеева) и при котором анахронизмы не только допустимы, но принципиально необходимы. О связи «Испанцев» с декабристской поэзией свидетельствует и стих этой трагедии. В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин говорит: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивянах»; А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии «Венцеслав», писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его». Далее Пушкин жалеет, что сохранил цезуру на второй стопе, «и, кажется в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». Трагедия Лермонтова написана совершенно свободным пятистопным ямбом — часто без цезур, иногда с дактилическими окончаниями строк («Я, слыша речь ее, заплакался»), а иногда с переходом в четырехстопный ямб.

«Испанцы» стоят в ряду агитационных пьес, создававшихся



в мрачной обстановке последекабристского политического гнета, когда общество переходило от надежды к отчаянию. Эта тема звучит в стихотворении Лермонтова «Новгород» (1830):

Сыны снегов, сыны славян,  
Зачем вы мужеством упали?  
Зачем?.. Погибнет ваш тиран,  
Как все тираны погибали!..

О том же говорится в поэме «Последний сын вольности»: «дерзостный варяг богов славянских победил», но

Отчизны верные сыны  
Еще надеждою полны.

В «Испанцах» эта тема вложена в уста Ноэми: «Гонимый всеми, всеми презираем, наш род скитается по свету <...>. Но час придет, когда и мы восстанем!.. Так говорит писанье, так я верю».

Еврейская тема в «Испанцах» — такое же *романтическое* («внеисторическое») *обобщение*, как Испания, и оно так же подготовлено литературной традицией. С конца XVIII века Библия, наряду с Кораном, получила значение героического эпоса, хранящего высокие гражданские идеалы: таков был исторический смысл переложения псалмов и обработки библейских сюжетов. «Восточный стиль» вообще был в истории русского гражданского романтизма символом освободительной героики, а стиль библейской поэзии в особенности: ветхозаветный Израиль стал трагическим символом национальной героики. Вот почему библейские мотивы получили такое распространение и развитие в декабристской поэзии (Грибоедов, Кюхельбекер, Ф. Глинка) — вплоть до Пушкина («Пророк», отрывок о Юдифи). «Библейская тема, как и историческая, приобретала в творчестве декабристских поэтов современное звучание, — говорит В. Н. Орлов. — <...> Язык Библии, язык ветхозаветных пророков был широко использован декабристами в агитационных целях и при этом вводил в заблуждение цензуру и власти».<sup>1</sup> Таков, например, «Плач пленных иудеев» Ф. Глинки: это стихотворение «воспринималось современниками как гневное выступление против самовласти и народного бесправия».<sup>2</sup> Такова же идейная сущность и историческая природа еврейской темы в «Испанцах» Лермонтова. Органическая связь еврейских персонажей «Испан-

<sup>1</sup> «Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Составил Вл. Орлов». М.—Л., 1951, стр. XIV.

<sup>2</sup> Там же, стр. 619.

цев» с библейской темой и с декабристской поэзией ясно видна во 2-й сцене III акта, где служанки и слуги Моисея поют «еврейскую мелодию»: «Плачь, Израиль! о плачь! — твой Солим опустел» и т. д. Это типичное подражание псалмам, и в то же время эти слова звучат как обращение к сосланным декабристам: «Какой печальный голос! — говорит Фернандо. — Эти люди поют об родине далеко от нее».

Замысел «Испанцев» подсказан той «гражданской экзальтацией», о которой писал Герцен. В посвящении Лермонтов говорит, что он здесь выразил небрежно

Души непобедимый жар  
И дикой страсти пыл мятежный.

Речь идет, конечно, не о любовной страсти, а о «любви к свободе человечества», о мятежных идеалах «вольности», «земного братства» и проч. В одном из монологов Фернандо говорит о тех «злодействах», которые царят в человеческом обществе:

У них и рай и ад, все на весах,  
И деньги сей земли владеют счастьем неба,  
И люди заставляют демонов краснеть  
Коварством и любовью к эду! . .  
У них отец торгует дочерьми,  
Жена торгует мужем и собою,  
Король народом, а народ свободой.

Это говорит не испанец Фернандо, а русский ученик Сен-Симона и Фурье — один из тех юношей, о которых потом вспомнит Огарев: «Мы — дети декабристов и мира нового ученики, ученики Фурье и Сен-Симона» («Исповедь лишнего человека»). Это отражено в словах не только благородного Фернандо, но и «злодея» Соррини, который, ища оправдания для своих поступков, излагает нечто вроде теории страстей Фурье:

Ужель закон в сей толстой книге  
Сильней закона вечного природы?  
Безумец тот, кто думал удержать  
Ничтожным правилом, постановленьем  
Движение природы человека;  
Он этим увеличил грех — и только.  
Дал лишний совести укор и между тем  
Желание усилил запрещеньем.

«Испанцы» — трагедия политическая, и было бы неуместно рассматривать действующих в ней лиц с психологической точки зрения — как «характеры». Трагедия построена не на столкновении характеров, порожденных общественным и государственным

строем, влиянием светской и церковной тирании. «Местный колорит» привлечен только в той мере, в какой он необходим для иносказательных целей. Поэтому при всей условности положений и поведения персонажей в «Испанцах» нет никакой трафаретности или фальши: каждый конфликт доводится до философско-исторического, политического или морального обобщения, относящегося к любому обществу. Текст насыщен афоризмами, при помощи которых персонажи пьесы объясняют свое поведение или бросают свет на общее положение вещей. Тем самым все происходящее оказывается своего рода иллюстрацией к сложным проблемам социальных, национальных и политических отношений. Это отличает «Испанцев» от традиционных трагедий, построенных на конфликтах благородства и злодейства или добра и зла: в трагедии Лермонтова, несмотря на всевозможные преступления, и обычного «злодея» нет. Даже разбойник-испанец, собираясь осуществить обещанное Соррини злодейство, находит себе и своим товарищам оправдание в общих условиях: «Нам бог простит! . . . ведь надо людям жить!»

Особенно интересно сказывается этот принцип на главном «злодее» — на патере Соррини, из-за которого гибнут «благородные» герои трагедии, Фернандо и Эмилия: он сделан философом-циником, оправдывающим свое поведение отсутствием в обществе моральных устоев и мстящим за то, что его в юности насильно постригли в монахи: «Пускай, пускай они за все ответят, что сделал я,— восклицает он,— пускай в аду горят они» — и тут же прибавляет: «Но что такое ад и рай, когда металл, в земле отрытый, может спасти от первого, купить другой?» Весь монолог Соррини, которым открывается IV действие, написан для того, чтобы превратить роль злодея в роль философа-циника. Соррини рассуждает:

Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться,  
И всеми средствами я должен достигать  
Предположенной цели. Я достиг —  
И умный человек. Не удалось — глупец!  
Так судят люди большей частью.

Это не прирожденное «злодейство», а порочность, созданная духом века: это не зло, противостоящее добру, а искажение добра. Соррини говорит словами Лермонтова — из стихотворения «К\*\*\*» («Не говори: одним высоким»):

Поверь: великое — земное  
Различно с мыслями людей.  
Сверши с успехом дело злое —  
Велик; не удалось — злодей.

Рассуждая дальше, Соррини доходит до богохульства и даже до отрицания «другой жизни»:

Часы бегут — и с ними время; вечность,  
Коль есть она, все ближе к нам, и жизнь  
Как дерево от путника уходит.  
Я жил! — Зачем я жил? — ужели нужен  
Я богу, чтоб пренебрегать его закон?  
Ужели без меня другой бы не нашелся? ..  
Я жил, чтоб наслаждаться, наслаждался,  
Чтоб умереть... умру... а после смерти? —  
Исчезну! — как же? .. да, совсем исчезну...  
Но если есть другая жизнь? .. нет! нет! —  
О наслажденье! я твой раб, твой господин! ..

Что касается Фернандо, то в его словах звучит характерная для Лермонтова тема богоборчества: заколов Эмилию, он восклицает:

Зачем же небо довело меня  
До этого? Бог знал заранее все:  
Зачем же он не удержал судьбы? ..  
Он не хотел!

Это почти цитата из юношеской поэмы «Азраил»:

И начал громко я роптать,  
Мое рожденье проклинать  
И говорил: всесильный бог,  
Ты знать про будущее мог,  
Зачем же сотворил меня?

Политическая трагедия перерастает в философскую — характерная черта последекабристской литературы. Центральной проблемой становится проблема общественной морали, проблема добра и зла.

Итак, Соррини — порождение общества, в котором нет ничего великого, ничего святого; он по-своему прав, предъявляя этому лицемерному обществу и им же выдуманному богу счет за свои грехи и преступления. Из вспомогательного персонажа он превращается в главного, оттесняя благородного Фернандо на второй план.

### 3

Замысел трагедии о молодом человеке «недворянского происхождения» свидетельствует о высоком социальном чутье юного Лермонтова; однако для драматургии 30-х годов такая тема была неосуществима — как по цензурным, так и по более глубоким причинам. На очереди стояла другая тема, подготовленная

предшествующей литературой и кровно близкая Лермонтову: трагическое положение дворянской передовой молодежи в последекабристской России. Вопрос шел не только о политической стороне (об этом Лермонтов говорил в стихотворениях и в поэме «Последний сын вольности»), но и о моральной. Герцен потом вспоминал: «Первые годы, следовавшие за 1825, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, упадок сил. Вышее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей».<sup>1</sup> Такова была обстановка, в которой росли и начинали свою деятельность «дети декабристов и мира нового учения».

Моральный упадок сказывался и в общественном поведении и в семейном быту. Это было характерно не только для русского общества. Сен-симонисты говорили в своих лекциях о положении всего европейского общества, считая это признаком «критической эпохи». Всюду царит эгоизм — «глубочайшая язва современных обществ». «Все узы привязанности порваны, повсюду жалобы или опасения, радостей и надежд не видно нигде». Но если общественных привязанностей не существует, то, быть может, развиты привязанности личные? «Можно было бы думать,— рассуждает автор первой лекции («О необходимости нового социального учения»),— что отцовские и сыновние привязанности, рождающиеся, так сказать, вместе с нашим появлением на свет, не таковы, чтобы подвергнуться столь сильному искажению. На самом деле, однако, все симпатии связаны общей цепью: причина, ослабляющая одни, действует также на другие».<sup>2</sup> Тот же вопрос встал перед Лермонтовым, и он ответил на него написанной в 1830 году трагедией, которую озаглавил по-немецки или, вернее, по-шиллеровски: «Menschen und Leidenschaften (ein Trauerspiel)».<sup>3</sup> Издавна указывалось на автобиографичность этой трагедии; действительно, многое из юности Лермонтова отразилось здесь с такой точностью, что иной раз этой пьесой можно воспользоваться как биографическим материалом. Однако на-

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. VI. Пг., 1917, стр. 364.

<sup>2</sup> «Изложение учения Сен-Симона». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 131.

<sup>3</sup> На обложке рукописи видно написанное первоначально «Люди» (вместо «Menschen»); очевидно, трагедию предполагалось озаглавить «Люди и страсти» (ср. в стихотворении 1830 года «Н. Ф. И. . .вой»: «Меня бы приригла ты с людьми и с буйными страстями»). В дальнейшем тексте статьи мы будем называть ее этим первоначальным заглавием.

писана она все-таки не для этого, и ее автобиографизм (как и автобиографизм лермонтовской лирики) имеет другой смысл. Лермонтов подверг художественной обработке собственные «страдания многих, многих лет» (как сказано в посвящении), потому что увидел в них отражение времени — последствия царящего в обществе и в семье эгоизма.

По словам Пушкина, дорога к драме открылась ему после «Цыган»: <sup>1</sup> он шел к драматургии от поэм. У Лермонтова было иначе: зерном, из которого выросла его драматургия, была лирика. Юношеские драмы Лермонтова представляют собой сюжетное развитие тех патетических монологов, которые произносит его лирический герой. Основные проблемы и конфликты драм заложены в этих монологах, обычно прямо обращенных к другим лицам — к друзьям и врагам. Достаточно было вывести их на сцену и дать им слово, чтобы получилась драма или трагедия — если не о «судьбе народной» (тема, погибшая вместе с декабристскими замыслами), то о «судьбе человеческой». <sup>2</sup> Юношеские драмы Лермонтова (в особенности «Странный человек») можно читать как своего рода комментарий к собственной лирике — как раскрытие намеков, жалоб и сентенций, сжато высказанных там. Недаром после «Испанцев» он стал писать драмы в прозе: вместе с переходом к другим лицам, к действию, к бытовым и психологическим мотивировкам естественно возникла проблема разных речевых стилей и свободного, не стесненного стиховыми рамками диалога. Так, например, было у Шиллера: «Дон Карлос» написан в стихах («драматическая поэма», как указано в подзаголовке), но «Коварство и любовь» — в прозе.

Написанная вслед за трагедией «Люди и страсти» драма «Странный человек» представляет собой прямой итог ранней лирики — попытку «изложить» ее драматически на основе идеи «самопознания». Эта идея, получившая в последекабристские годы особое значение (как принцип мышления и общественного поведения), была выдвинута Д. В. Веневитиновым в его замечательной декларации «Несколько мыслей в план журнала». Декларация начинается словами: «Всякому человеку, одаренному энтузиазмом, знакомому с наслаждениями высокими, представлялся естественный вопрос: для чего поселена в нем страсть к познанию и к чему влечет его непреодолимое желание действо-

<sup>1</sup> А. Л. С л о н и м с к и й. «Борис Годунов» и драматургия 20-х годов. Сборник статей о «Борисе Годунове». Л., 1936, стр. 69.

<sup>2</sup> Выражения Пушкина: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

вать? К самопознанию, отвечает нам книга природы.— Самопознание — вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека».<sup>1</sup> Исходя из этого общего положения, Веневитинов выступил против традиционного представления о поэзии как о непосредственном отражении чувств: «Первое чувство никогда не творит и не может творить,— решительно заявил он,— потому что оно всегда представляет согласие». Художественное творчество, с его точки зрения, есть процесс диалектический, в котором рядом с чувством действует мысль:<sup>2</sup> «Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования».

Юношеская лирика Лермонтова осуществляла эти новые эстетические требования эпохи: она шла по пути создания «поэзии мысли». С особенной ясностью это видно на стихотворении «1831-го июня 11 дня», тесно связанном со «Странным человеком» (как лирический комментарий или подтекст к роли Владимира Арбенина).

#### 4

Трагедию «Люди и страсти» нельзя рассматривать не только как автобиографический «мемуар», но и как бытовую пьесу, ограниченную семейным конфликтом. Лермонтов недаром назвал ее «трагедией», а ее герой, Юрий Волин, недаром переживает семейный конфликт как событие общественного значения — как гибель «прекрасной мечты земного, общего братства». В основе

<sup>1</sup> Д. В. Веневитинов. Стихотворения. «Библиотека поэта», Л., 1940, стр. 138. Ср. слова Герцена в юношеской статье «О месте человека в природе»: «Чем же человек отличается от животных? Самопознанием, мышлением» (А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. I. М., 1954, стр. 17). Владимир Арбенин в «Странном человеке» говорит о «тяжелой ноше самопознания», которая с младенчества была его уделом.

<sup>2</sup> Ср. в диалоге Веневитинова «Анаксагор»: «Чтобы познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях — отсюда раскол между мыслию и чувством».

своей эта трагедия — социальная, созданная путем приложения сен-симонистских идей к русской жизни последекабрьской поры. Людей связывают здесь не взаимная любовь и уважение друг к другу, не стремление к общему идеалу, а расчет, хитрость, вражда. Юрий Волин противопоставлен другим персонажам пьесы не как «характер», а как не зараженный еще пороками своей среды и своего времени член этого общества. Чувство любви не может существовать и развиваться в атмосфере мелких эгоистических страстей. «У моей бабки, моей воспитательницы, жестокая распря с отцом моим, и это все на меня упадет», — жалуется своему другу Волин. «Я здесь — как добыча, раздираемая двумя победителями», — говорит он дядюшке. Общее недомогание, в конце концов, влияет и на него. Еще недавно он «с детским простосердечием и доверчивостью кидался в объятия всякого»; теперь он отвергает любимую девушку, потому что подозревает ее в измене; он не слушает ее объяснений: «За каждую каплю твоей крови я был готов отдать душу, — говорит он ей, — за один твой веселый час я заплатил бы целыми годами блаженства, а ты... мне изменила!» На эту красноречивую тираду девушка отвечает с упреком: «Неужели ты такой эгоист, что считаешь себя одного с чувством и душою?.. О Юрий, ты так обманул меня; ты говорил о привязанности своей ко всему миру, ко всем людям, а ныне не имеешь сожаления к бедной девушке». Ремарка — «Юрий в сильном смущении» — подчеркивает значение этих слов.

Язык Юрия Волина кажется прозаическим переводом со стихотворного подлинника: это соответствует патетической роли, которая предназначена ему в пьесе. Остальные персонажи говорят иначе — соответственно положению или профессии. Приятель Юрия, гусар Заруцкий, говорит «молодецким» стилем: «Черт меня дери, если я не изрублю этого злодея», «нам жизнь — копейка» и проч. Особенной яркостью отличается язык бабушки Юрия, Марфы Ивановны. Действие II начинается ее разговором с горничной Дарьей: «Как ты смела, Дашка, выдать на кухню нынешний день две курицы — и без моего спросу? а? — отвечай!» После ответных слов Дарьи она продолжает: «Как, дура, скотина — две много... да нам есть нечего будет — ты меня, эдак, пожалуй, с голоду уморишь — да знаешь ли, что я тебе сейчас вот при себе велю надавать пощечин...» Далее следует сцена, демонстрирующая ханжество «хитрой старухи»: чтение Евангелия перебивается руганью по адресу соседки и приказанием отправить поваренка «в плети на конюшню» за то, что он разбил кружку. Рисуя образ Марфы Ивановны,



Лермонтов пользовался, очевидно, не только материалом собственных наблюдений, но и традицией русской бытовой комедии (Простакова в «Недоросле» Фонвизина).

Речевой стиль Юрия Волина подготовлен лирикой Лермонтова и насыщен выражениями, взятыми из его стихотворений 1830 года. Юрий говорит: «Помнишь ли, как нетерпеливо старался я узнавать сердце человеческое, как пламенно я любил природу, как творение человечества было прекрасно в ослепленных глазах моих — сон этот миновался, потому что я слишком хорошо узнал людей...» Та же тема — в стихотворении «Разлука»: «Зачем так рано, так ужасно я должен был узнать людей?» В большом монологе перед самоубийством Юрий говорит: «О! я умру, об смерти моей, верно, больше будут радоваться, нежели о рождении моем»; этими словами кончается стихотворение «Одиночество»:

Никто о том не покрушится,  
И будут (я уверен в том)  
О смерти больше веселиться,  
Чем о рождении моем.

Если в «Испанцах» Лермонтов ослабил традиционную роль злодея тем, что сделал его философом-циником (нечто подобное есть в Яго у Шекспира), то в новой трагедии он решил обойтись вовсе без такой роли — и именно потому, что дело здесь не в отдельных людях. Никто не хочет причинить зла Юрию по каким-либо корыстным побуждениям, когда он кончает самоубийством; наоборот: Марфа Ивановна сходит с ума, Любовь лежит в обмороке, а все остальные стоят над телом Юрия «в безмолвном поражении». Юрий гибнет жертвой такого общественного устройства, при котором добро неизбежно превращается в зло, любовь в ненависть. Перед самоубийством Юрий произносит фразу, в которой выражена сущность этой трагедии и которая могла бы быть эпиграфом к ней: «Это все должно было так кончиться. Где золото есть главный предмет, дело там не кончится лучше».<sup>1</sup> Напомним, что та же мысль проведена в «Испанцах» — лишний признак ее устойчивости и принципиального значения. Недаром имущественные и денежные дела занимают в новой трагедии такое важное место: это характеризует не данных людей, а данную эпоху.

<sup>1</sup> «Кончится» — здесь в значении настоящего времени. Ср. у Пушкина: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится» и т. д. См. об этом в кн.: Л. А. Булаховский. «Русский литературный язык первой половины XIX века». М., 1954, стр. 120.

Надо указать еще на то, что сюжет этой трагедии в значительной степени построен на мотиве недоразумений, чего в «Испанцах» не было. Служанка Дарья, по просьбе Марфы Ивановны, плетет сеть интриг, в результате которых отец проклинает ни в чем не виноватого Юрия. В это же время Юрий застаёт любимую девушку на свидании со своим другом Заруцким; не слушая объяснений (Заруцкий любит сестру этой девушки), он обвиняет друга в коварстве, а девушку в измене, хотя на самом деле не было ни того, ни другого. Эти трагические недоразумения доводят Юрия до самоубийства. Необходимость в такого рода дополнительных мотивах появилась потому, что без них мотивировка финальной катастрофы была бы неубедительной. Эти случайности и недоразумения придают финалу «роковой» характер; в пьесе появляется мотив «судьбы», который переводит ее из жанра семейной драмы в жанр философской трагедии. Это подчеркнуто предсмертным монологом Юрия, где он, повторяя слова Азраила, рассуждает о самоубийстве: «Как подумать, что <...> белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание бога?.. Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству, зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель?.. Где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?» Этот богоборческий ход мыслей приводит Юрия к выводу, что человек — «несчастное, брошенное создание»: «Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... нет рая — нет ада...»

В предсмертном монологе использована запись (надо думать, литературного происхождения), появившаяся в тетради одновременно с замыслом «Испанцев»: «Природа подобна печи, откуда вылетают искры. Природа производит иных умнее, других глупее; одни известны, другие не известны. Из печи вылетают искры, одни больше, другие темнее, одни долго, другие мгновенно светят; но все-таки они погаснут и исчезнут без следа; подобно им последуют другие также без последствий, пока печь погаснет сама: тогда весь пепел соберут в кучу и выбросят; так и с нами».<sup>1</sup> Этот мотив проходит и через лирику 1830 года —

---

<sup>1</sup> Интересно, что это сравнение откликнулось в черновом варианте «Фаталиста»: «существование каждого из нас, исполненное страдания или радостей, темно и незаметно в этом безбрежном котле, называемом природой, где кипят <умирают>, исчезают и возрождаются столько разнородных жизней».

в связи с вопросами морали, например, в замечательном стихотворении «Отрывок»:

Теперь я вижу: пышный свет  
Не для людей был сотворен.  
Мы сгинем, наш сотрется след,  
Таков наш рок, таков закон.

Трагедия «Люди и страсти» была написана летом 1830 года, а осенью следующего года Лермонтов уже закончил новую пьесу «Станный человек». Эта «романтическая драма» (так назвал ее сам автор) построена тоже на конфликте благородного юноши с низким обществом; в ней есть даже повторные положения и эпизоды (например, сцена XI), наличие которых как будто отменяет предыдущую пьесу. Однако это не совсем так: дело не в отмене, а в дальнейшем движении, в дальнейшей разработке тех же вопросов — характерный для Лермонтова метод. Нечто подобное можно видеть в переходе от поэмы «Исповедь» к «Боярину Орше» и «Мцыри» или от юношеского «Демона» — к позднему. По сравнению с трагедией «Люди и страсти» в новой драме сильно расширена картина дворянского общества, усилена и обострена социальная тема, укрупнена личность героя. В целом проблема семейных отношений значительно углублена — результат событий и впечатлений, пережитых Лермонтовым в 1830—1831 годах. Считается, что драма «Станный человек» еще более автобиографична, чем трагедия «Люди и страсти», и что она представляет собой нечто вроде мемуара в драматической форме. Комментаторы ссылаются при этом на добытые биографическими разысканиями факты и на слова автора в предисловии к драме: «Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы». Однако в черновом тексте было иначе: сначала — «Половина действующих лиц», потом — «Почти все действующие лица писаны мною с природы». Эти колебания говорят не в пользу автобиографизма.

Первоначальный замысел драмы был, очевидно, тесно связан с совершенно реальными лицами и с теми событиями, которые произошли в семье Лермонтова; в процессе художественной работы (как это бывало и бывает не у одного Лермонтова) замысел стал меняться: потребовались новые лица, факты, эпизоды, мотивировки, а прежние персонажи стали терять свое портретное сходство с прототипами. Наступил момент, когда автор отделился от героя, автобиография переросла в биографию «молодого человека в России», «драматически изложенный» мему-

ар — в «романтическую драму». Лермонтов перешел от мемуарного принципа к художественному. Тут-то и понадобилось предисловие, разъясняющее позицию автора, который задался целью показать, до какого морального упадка дошло общество. При такой постановке вопроса было важно подчеркнуть, что в основу пьесы положено «происшествие истинное» и что все действующие лица «взяты» с природы (вместо чернового «писаны»): обычный в литературе прием для защиты произведения от упреков в неправдоподобии или клевете. Естественно, что вопрос о количестве прототипов («половина» или «почти все») при этом отпал: речь шла уже не об автобиографизме, а о художественной правде и убедительности.

Текст предисловия менялся вместе с текстом драмы. В первоначальной редакции предисловия гибель героя мотивирована только его «безумной страстью»: «Читатель, верно, пожалует о судьбе молодого человека, который подавал столь блистательные надежды и от одной безумной страсти навсегда потерял для <человечества> общества». Эту редакцию предисловия можно назвать «вертеровской»: «Я бережно собрал все, что мне удалось разузнать об истории бедного Вертера,—говорит Гете в предисловии к своему роману,— и думаю, что вы будете мне за это признательны. Вы не откажете его уму и сердцу в любви и уважении и прольете слезы над его участью». Сходство поддерживается лирикой 1831 года, сквозь которую проходит тема гибели, и особенно стихотворением «Завещание» (Из Гете), которое является переложением последней просьбы Вертера. Оно находится в той же тетради (10-й), где «Странный человек», и написано вслед за драмой, как концовка к ней. Далее следует прозаическая заметка, в которой «Новая Элоиза» Руссо сравнивается с тем же романом Гете: «Вертер лучше: там человек — более человек».

Однако Лермонтов не остановился на первоначальной редакции драмы; он подверг ее обработке — с тем чтобы усилить и укрепить общественно-политическую и философскую сторону. В черновом тексте дядюшка (по словам Загорскиной) утверждал, что Владимир — «злой человек»; теперь он находит, что Владимир «не заслуживает названия дворянина». Эти слова надо понимать как намек не на характер Владимира, а на его взгляды и убеждения. Отметим, что гость 1-й называет Владимира «злым насмешником» и прибавляет, что он «дерзок и все, что вы хотите», а гость 3-й, заступаясь за Владимира, спрашивает: «А знаете ли вы историю Арбенина?» Под «историей» здесь разумеется, по-видимому, какой-то определенный факт или поступок

Владимира; так употреблено это слово в «Княжне Мери»: «Кажется, ваша история там наделала много шума», — говорит доктор Вернер Печорину. В «Странном человеке» слово «история» (в смысле «поступка») обыграно каламбурно; в ответ на вопрос 3-го гостя одна из дам говорит: «Я не думаю, чтоб он был такое важное лицо, чтобы можно было заниматься его историей <...>, история счастливых людей не бывает никогда занимательна». В конце той же II сцены Владимир говорит княжне Софье: «Я не сотворен для людей *теперешнего века и нашей страны*»; подчеркнутых слов в черновом тексте не было. Сцены IV (в комнате студента Рябинова) сначала вовсе не было; она вставлена, главным образом, для того, чтобы дать больше места стихам Владимира Арбенина — сделать образ молодого поэта более убедительным, а его гибель — более многозначительной. В черновом тексте во всей драме было только одно стихотворение Арбенина — «Когда я унесу в чужбину» (сцена XII), притом в его первоначальной редакции (ср. «Романс к И...»); в белом тексте драмы оно изменено: в первой строфе тема «чужбины» заменена гибелью («Когда одни воспоминанья <...> твой друг оставит меж людей»), а вторая строфа написана заново. Вместо просьбы «вспомнить нашу младость» («чтоб вовсе радость не умерла в моей груди») здесь — другая тема и другая просьба:

Он жил с людьми как бы с чужими,<sup>1</sup>  
И справедлива их вражда,  
Но хоть виновен перед ними,  
Тебе он верен был всегда;  
Одной слезой, одним ответом  
Ты можешь смыть их приговор;  
Верь! не постыден перед светом  
Тобой оплаканный позор!

Стихотворение утратило прежний интимный, альбомный характер: вместо темы любви явилась тема вражды с обществом. В сцене IV сначала читалось стихотворение Арбенина, обращенное к Загорскиной и говорившее только о любви («Не удалось мне сжать руки твоей»;<sup>2</sup> в окончательной редакции вместо него

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем в цитатах из произведений Лермонтова курсив Б. М. Эйхенбаума (прим. ред.).

<sup>2</sup> Тема этого стихотворения высказана в словах: «Ты не хотела слышать клятв любви, и я обманутый не стал тебя просить». Прослушав это стихотворение, Снегин говорит: «Ошибается Арбенин! он это написал в минуту, когда недоволен был собою» (М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. IV, 1935, стр. 498).

взяты три строфы из большого философского монолога — «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала»). Прослушав эти строфы, студент Снегин восторженно восклицает: «Он это писал в гениальную минуту!»

Обработка драмы шла явно в сторону от «вертеровского» направления. В этом смысле очень показательна одна деталь. Наташа Загорскина, изменившая Арбенину, просит забыть ее: «Мало ли есть рассеяний для молодого человека!.. вам понравится другая, вы женитесь... тогда мы снова увидимся, будем друзьями, будем проводить вместе целые дни радости... До тех пор я прошу вас забыть девушку, которая не должна слушать ваших жалоб...» В черновом тексте Владимир отвечает: «В каком романе, у какой героини вы переняли такие мудрые увещания? прекрасно! поучительно! — кто б мог ожидать?» В беловом тексте иначе: «В каком романе, у какой героини вы переняли такие мудрые увещания? *Вы желали бы во мне найти Вертера!*.. прекрасная мысль... — кто б мог ожидать?» Так, устами самого героя отброшена мысль о его сходстве с Вертером: он возмущен тем, что изменившая ему девушка разыгрывает из себя Шарлотту. Его гибель мотивируется уже не «одной безумной страстью», но и низким нравственным состоянием общества, эгоизмом «людей теперешнего века». Сама измена девушки кажется не трагической случайностью, а закономерным проявлением этого всеобщего эгоизма, этой расчетливости, этого мещанства: «Я ошибался! — говорит Владимир... — Они годятся друг для друга... И что мне за дело? пускай себе живут да детей наживают, пускай закладывают деревни и покупают другие... вот их занятия!» И он грозит ей: «О не думай: совесть вернее памяти; не любовь, раскаяние будет тебе напоминать обо мне».<sup>1</sup>

После всех этих примеров понятно, что первоначальный текст предисловия должен был тоже измениться — пойти в сторону от прежней, «вертеровской» редакции. Слова о судьбе молодого человека, погибшего от безумной страсти, убраны; сказано, что «раскаяние посетит души тех людей», которые узнают себя; и главное — написаны слова, которых в той редакции не было и которые подчеркивают общественный смысл пьесы: «Справед-

---

<sup>1</sup> Эти слова Владимира появились в последней редакции; в черновом тексте он ведет себя по-вертеровски: «Дайте мне поцеловать руку на прощанье... один раз! — Я полагаю, что мы не увидимся больше...» (М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 508).

ливо ли описано у меня общество? — не знаю.<sup>1</sup> По крайней мере оно всегда останется для меня собранием людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня!..» Предисловие заканчивается грозной и полупрезрительной фразой, в которой уже слышен будущий автор «Маскарада» и таких стихотворений, как «Смерть поэта» или «Как часто, пестрою толпою окружен»: «И этому обществу я отдаю себя на суд».

В драме «Станный человек» Лермонтов отошел от той прямой и узкой автобиографичности, какая была в трагедии «Люди и страсти». В драме картина общества значительно расширена. Действие перенесено из деревни в Москву, введено много эпизодических лиц: гости Загорских, обсуждающие поведение знакомых и сообщающие последние новости; студенты, толкующие о театре, об игре Мочалова и о том, «когда-то русские будут русскими»,<sup>2</sup> поверенный, приехавший к отцу Владимира просить об отсрочке долга; доктор, лечащий мать Владимира. В трагедии «Люди и страсти» отношение автора к крепостному состоянию выражалось только в короткой сценке с поваренком, отправленным на конюшню; здесь дана большая сцена с мужиком, присланным от всего села с жалобами на госпожу, подвергающую истязаниям своих крестьян, и с просьбой купить их у нее. «О мое отечество! мое отечество!» — по-радищевски восклицает Владимир после ухода мужика.<sup>3</sup> Все живут мелкими, корыстными побуждениями и страстями. Главный интерес жизни — в деньгах. Арбенин-отец заявляет поверенному, который просит отложить уплату долга: «Ни дня ждать не хочу. Пускай твой господин продаст хоть тебя самого, а мне он заплотит в назначенное время. И с процен-

---

<sup>1</sup> Это «не знаю» напоминает аналогичный и многозначительный ответ автора читателям в предисловии к «Журналу Печорина»: «— Да это злая ирония! — скажут они. — Не знаю». «Хотя я переменял все собственные имена, но те, о которых в нем говорится, вероятно, себя узнают» и т. д.; ср. сходные слова в предисловии к драме.

<sup>2</sup> Интересно, что в черновике этих слов сначала не было, как не было и всей заключительной реплики Заруцкого о 1812 году. Биографы считают, что в лице студента Заруцкого изображен А. Д. Закревский — приятель Лермонтова, бывший в дружеских отношениях с Герценом и Огаревым (см. в кн.: Ираклий Андроников. Лермонтов. «Советский писатель», 1948 стр. 41—42). Напомним, однако, что в трагедии «Люди и страсти» этой фамилией назван гусар.

<sup>3</sup> Сходство между этой сценой и соответствующей сценой в драме Белинского «Дмитрий Калинин» объясняется близостью не только идей, но и первоисточников: и Белинский и Лермонтов воспроизводили пензенские поместные нравы (см. в кн.: В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. М., 1949, стр. 310 и сл.),

тами — слышишь?» Дальнейшие слова поясняют позицию Арбенина: «Вишь какой ловкий! Всё бы ему ждали! — нет, брат! Нынче деньги дороги, хлеба дешевы да еще плохо рождаются! Пускай графские сынки да вельможи проматывают именье; мы, дворяне простые, от этого выигрываем. Пускай они будут при дворе, пускай шаркают в гостиных с камергерскими ключами, а мы будем тише да выше. И наконец они оглянутся и увидят, хоть поздно, что мы их обогнали». Этот монолог показывает, что наблюдательность Лермонтова не ограничивалась кругом семейных дел и отношений: за словами и поступками действующих лиц чувствуется «критическая эпоха» — «теперешний век». Все так захвачены эгоизмом, что даже не понимают, как они жестоки, коварны. Муж не прощает жене ее проступка даже в час ее смерти и проклинает сына за его жалость к ней; любимая девушка легко отдает свое сердце другому — просто потому, что, как она сама говорит, «обстоятельства переменились», этот друг, Белинский, близкий приятель Владимира, рассуждает: «Судьба хочет непременно, чтоб я женился! что же! Женитьба — лекарство очень полезное от многих болезней и от карманной чахотки особенно. Теперь я занял денег, чтоб купить деревню, но тысячи рублей недостает; а где их взять? — Женись, женись! кричит рассудок. Так и быть! но на ком? — Вчера я познакомился с Загорскиными. Наташа мила, очень мила; у ней кое-что есть! — но Владимир влюблен в нее. Что ж? — чья взяла, тот и прав. Я нахожусь в таких опасных обстоятельствах, что он должен будет мне простить». В конце драмы Белинский говорит потрясенному изменой девушки Владимиру: «Ты, братец, эгоист!»<sup>1</sup> Верь мне: твоя печаль — одно оскорбленное самолюбие... Загорскина прежде любила тебя — положим; а теперь моя очередь. Зачем ты тогда на ней не женился?» Это не только психологический, но и социальный портрет: тут сказываются не столько черты характера, сколько признаки времени — те самые «ужасающие» годы, которые следовали за 1825 годом. Владимир говорит почти словами Герцена: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовысказывание завладело половиной русской молодежи». Здесь (как и во всей пьесе) есть несомненный общественно-исторический подтекст: намек на происшедшую после 1825 года перемену в поведении общества. Семейный конфликт оказывается отражением сложного социального процесса.

<sup>1</sup> В черновике после этого была интересная реплика Владимира: «О! если б я мог им сделаться!» Она снята как не подходящая для роли Арбенина, но ею подчеркивалась острота вопроса.



Драма «Странный человек» кончается, как и предыдущая пьеса, гибелью главного героя; однако гибель Владимира Арбенина не только иначе подготавливается и мотивируется (нет никаких роковых «недоразумений»), но и совершается иначе: Владимир гибнет не на глазах у зрителей (как Юрий Волин), а за сценой — за пределами действия. Мало того: причина смерти Владимира оставлена для зрителей (как и для многих действующих лиц) не вполне ясной — как бы намеренно затемненной. В «официальном» извещении нет ни слова о причине смерти: «Павел Григорьевич Арбенин с душевным прискорбием извещает о кончине сына своего Владимира Павловича Арбенина, последовавшей сего мая 11-го дня пополудни» — и только. Умер ли он от какой-нибудь тяжелой болезни, или смерть была насильственной, неизвестно. Собравшиеся у графа N гости, узнав о смерти Владимира, не обсуждают вопроса об ее причине; вместо того один из них, 5-й гость, о котором выше сказано, что он «молодой человек лет 19» (он просил 3-го гостя достать ему что-нибудь из сочинений Арбенина), говорит одну фразу: «Бедный молодой человек! Он мог бы еще вылечиться!» Значит, все гости уверены, что Владимир умер от болезни? От какой же именно?

В той же сцене XIII, датированной 12 мая, перед появлением слуги с известием о смерти Владимира, 3-й гость сообщает собравшимся гостям: «Да! бедный Арбенин! Вы знаете: он сошел с ума!» На реплику «многих»: «Как сошел с ума? Молодой Арбенин? Мы не слышали» — 3-й гость поясняет: «Как же, от любви к Загорскиной! Мне рассказывали про жалкое состояние Арбенина» и т. д. Кто же рассказывал ему про сумасшествие Владимира? Чтобы ответить на этот вопрос, надо заглянуть в предыдущую сцену (XII), датированную февралем (то есть тремя месяцами раньше последней); среди гостей в доме Загорскиных имеется гость 1-й — молодой человек, которого зовут Сергей Сергеич. Он приехал поздравить Наталью Федоровну Загорскину с помолвкой. По всему его тону и поведению видно, что он — пустой светский сплетник, разносчик последних новостей и дамский угодник. Поздоровавшись с княжной Софьей (кузиной Натальи Федоровны), этот молодой человек затевает с ней разговор: «Гость. Вы, верно, знаете Владимира Арбенина. Кн. Софья. Он к нам ездит. Гость. Вы не заметили: сумасшедший он? Кн. Софья. Я всегда замечала, что он очень умен. Не могу догадаться, к чему такие вопросы?» В ответ на это гость

рассказывает: «Несколько дней тому назад я был у его отца; вдруг дверь с шумом отворяется, и вбегает Владимир. Я испугался. Лицо его было бледно, глаза мутны, волосы в беспорядке; я не знаю, на кого он был похож. Отец его остолбенел, но ни слова не мог выговорить. «Убийца! — воскликнул Владимир, — ты мне не верил, поди же, поцелуй ее мертвую руку!» — и с вынужденным хохотом упал без чувств на землю. Слуги вбежали, его подняли. Отец не говорил ни слова, но дрожал, хотя показывал или старался показывать, что не был встревожен. . . я поскорее взял шляпу и ушел; потом я узнал, что Павел Григорич его ужасно бранил и даже проклял, говорят, но я не верю. . .» На это княжна Софья говорит: «Вы не знаете, что значили слова его? Нет! это не сумасшествие. . . что-нибудь ужасное с ним случилось. . .» Гость добавляет: «Наконец я узнал, что в этот самый день умерла у Владимира мать, которая с отцом была в разводе, но такое бешенство, такие угрозы показывают совершенное сумасшествие! . . . Это в самом деле очень жалко: он имел способности, ум, познания. . .» Следующая реплика княжны очень многозначительна: «По словам, которые вы мне повторили, отец его был виноват в чем-нибудь. . . он не заметил вас, и если только в этом состоит сумасшествие. . .» Гость готов согласиться, что явного сумасшествия, в сущности, не было: «О нет, совсем нет! — говорит он на слова Софьи, — я не хотел этого сказать. Но вы сами судите. . . мне стало жалко его; вот для чего я спросил».

Оставшись одна после ухода гостя, Софья говорит про него: «Прийти нарочно, простоять четверть часа здесь для того только, чтобы сказать зло про одного человека и опечалить другого!» В словах гостя о сумасшествии Владимира Софья видит только злую сплетню; она говорит подошедшей к ней в это время Наташе Загорскиной: «Арбенин потерял мать, и от этого он в отчаянье; его приняли за сумасшедшего». И прибавляет: «. . . не знаю, вынесет ли он второй удар», то есть измену Наташи. В слове «вынесет ли» надо видеть, конечно, намек на возможность самоубийства, а не сумасшествия.

Сцены с отцом (после смерти матери) в пьесе нет, но о ней разговаривают слуги на другой день (сцене X): «Он, чай, был не в своем уме», — говорит первый слуга второму. В черновом тексте подробнее и яснее: «Да, была гроза! — говорит второй слуга. — Мне стало жалко молодого барина! Ну, как можно так строго взыскивать? Ведь он, брат, только что оставил тело Марьи Дмитриовны. . . он, чай, был не в своем уме». И дальше — интересная деталь, отсутствующая в беловом тексте: «Ты ви-

дел,— говорит тот же слуга,— как этот гость, как бишь его, ну всё равно, ты видел, как он ускользнул от нас». На это первый слуга отвечает: «Кабы этого гостя не было, Павел Григорич не проклял бы молодого барина». Речь идет, очевидно, о том самом Сергее Сергеече, который рассказал Софье про сцену с отцом («я поскорее взял шляпу и ушел»): он и был первоисточником сплетни, будто Владимир сошел с ума, от него услышал об этом и 3-й гость («Мне рассказывали про жалкое состояние Арбенина» и т. д.). Возможно, что в распространении этого слуха некоторую роль сыграли и слуги. В ответ на слова Владимира: «Оставь меня: я здоров» — слуга Иван говорит: «Напрасно, сударь, хотите меня уверить в том. Ваш расстроенный вид, бродающие глаза, дрожащий голос показывают совсем противное».

Что же произошло на самом деле? Кто прав в своем «диагнозе»: гость Сергей Сергееч, пустивший слух о сумасшествии Владимира, или княжна Софья, утверждающая, что «это — не сумасшествие»? Самый простой путь для решения этого вопроса — посмотреть, как ведет себя Владимир дальше, то есть каким изображает его в следующих сценах автор, во власти которого находится судьба героя. Можно было бы думать, что после всего происшедшего и рассказанного Владимир больше уже не появится и пьеса кончится известием о его безнадежном сумасшествии или о смерти от сумасшествия; в действительности ход событий не совсем таков. Владимир появляется в той же сцене (XII), где гость Сергей Сергееч рассказывал Софье о его сумасшествии, и никаких признаков сумасшествия ни в его поведении, ни в речах нет. Он узнает, что Наташа — невеста Белинского; сначала он решает мстить Белинскому: «Тебе его жаль? ты его любишь? не верю! нет, я не верю! — говорит он Наташе. — Тот, кто обманул друга, недостоин уваженья!.. Презренье и любовь несовместны! Моя рука тебя избавит от этой ехидны..» Потом решение меняется: «Нет, я не стану мстить Белинскому! Я ошибался! Я помню: он мне часто говорил о рассудке; они годятся друг для друга». В ответ на его упреки Наташа говорит: «Вы правы: я смешна, глупа.. как хотите, чтоб сумасшедший поступал как рассудительный человек!» Подобно тому гостю («как бишь его»), она готова признать сильное выражение чувства за сумасшествие — тем более что Софья сказала ей: «его приняли за сумасшедшего». На самом деле и в этом разговоре с Наташей и в следующем за ним разговоре с Белинским Владимир ведет себя вовсе не как сумасшедший, а как человек, доведенный до отчаянья, до мысли о самоубийстве: «Теперь я свободен!.. — говорит он Белинскому. — Никто.. ни-

кто... ровно, положительно никто не дорожит мною на земле... Слышишь? это ты сделал! Не пугайся, не раскаивайся, что за важность? я лишний!» И Белинский понимает, что значат эти слова: «Так! я не должен тебя оставлять,—говорит он Владимиру,—это моя обязанность, и ты сам будешь после благодарен... *преступление было бы не удержать безумца на краю пропасти*». Вослед убегающему от него Владимиру Белинский говорит: «Жалко, что столько способностей ума подавлено бессмысленной страстью! И как не уметь себе приказать?»

Надо прибавить, что мысль о самоубийстве впервые пришла Владимиру еще до разговора с Наташей. Сцена XI (разговор со слугой Иваном) заканчивается монологом Владимира, где есть следующие слова: «Теперь испытаю последнее на земле: женскую любовь! Боже, как мало ты мне оставил! *Последняя нить, привязывающая меня к жизни, оборвется, и я буду с тобой*». Эти слова не оставляют никаких сомнений: если Наташа откажет Владимиру в любви, он покончит с собой. После этого становятся понятны странные слова, сказанные Владимиром в самом начале его разговора с Наташей, после того как она принимает его поздравление: «Вы не будете счастливы. <...> Я слышал, что свадьбы, которые бывают в один день с похоронами, несчастливы». О чьих похоронах идет речь? Наташа как будто не понимает этого намека на самоубийство: «Ваши пророчества очень печальны,—говорит она,—впрочем, всякий день кто-нибудь да умирает в мире; итак...»

Автор сделал все, чтобы предупредить читателя или зрителя, что, как бы ни думали и ни толковали окружающие «гости», герой драмы кончит самоубийством. Заключительная сцена (XIII) открывается словами 1-го гостя: «Слышали ли вы, граф, новость? Завтра <то есть 13 мая> свадьба в нашем приходе». Сцена заканчивается чтением «билета», которым отец Владимира Арбенина приглашает «пожаловать на вынос тела в собственный дом, мая 13 дня, <...> отпевание в приходской церкви». Между сценами XII и XIII прошло три месяца: значит, Владимир, по замыслу автора, откладывал самоубийство — именно с тем расчетом, чтобы похороны совпали с днем свадьбы Наташи. Кстати: для выполнения этого плана, высказанного Владимиром в последнем разговоре с Наташей, необходимо было скрыть факт самоубийства от официальных и посторонних лиц — иначе никаких «похорон» и никакого «отпевания» не могло бы быть. Надо думать, что, кроме отца, о самоубийстве Владимира знали Наташа, Софья и Белинский — недаром в сцене XII никто из них уже не появляется. Зритель (или читатель) достаточно под-

готовлен, чтобы понимать истинную причину смерти, но его положение несколько осложняется неожиданным разговором «гостей».

В самом начале сцены XII, в связи с вопросом о свадьбе Наташи Загорскиной, 2-й гость говорит, что она «не одному Адамову внуку вскружила голову». Гость 3-й, явно расположенный к Владимиру (тот самый, который в сцене II спрашивал «одну из дам», знает ли она «историю» Арбенина), подхватывает эти слова и сообщает: «Да, бедный Арбенин! Вы знаете: он сошел с ума!» На это следует реплика «многих», обнаруживающая совершенную неожиданность для них этого сообщения: «Как сошел с ума! Молодой Арбенин? Мы не слышали!» Гость 1-й удивляется: «Странно! с ума сойти от любви?» В ответ на это гость 3-й дает подробную характеристику Владимира Арбенина, доказывающую близкое знакомство с ним и кончающуюся цитированными выше словами: «Я уверен, что если бы страсти не разрушили его так скоро, то он мог бы сделаться одним из лучших наших писателей. В его опытах виден гений!» Мало того, вслед за этой характеристикой, расширяющей самый смысл гибели Владимира и придающей ей общественное содержание (слово «страсти», как мы уже говорили, не имеет узкоинтимного значения), следует целая тирада о природе «сумасшествия» и об отличии сумасшедших от здоровых людей. Оказывается, что это случается с людьми, которые «слишком близко взглянули на жизнь»: «Чувство настоящего и надежда для них не существуют. Такое состояние люди называют *сумасшествием* — и смеются над его жертвами!»

Возникает естественный и даже неизбежный вопрос: зачем понадобилось автору ввести в эпилог пьесы эту длинную речь 3-го гостя? Она сопровождается ироническими репликами 2-го гостя: «А я зеваю!» и 4-го: «К чему это ораторство? Познания свои что ли он хочет показать?» Иной читатель готов, пожалуй, присоединиться к ним: если по всему ходу пьесы ясно, что Владимир кончил жизнь самоубийством, то зачем в финале заводить читателей на ложный путь и сбивать их с толку?

Объективный ответ на этот вопрос возможен только при условии дополнительного анализа некоторых деталей пьесы и ее общего смысла. При этом надо иметь в виду, во-первых, то, что перед нами — произведение юного писателя, один из его первых драматургических опытов в прозе, и, во-вторых, что финалы художественных произведений проблемного (философского) типа часто оказываются с сюжетной точки зрения не вполне удовлетворяющими, то есть либо внезапными, прерывающими

движение и потому как бы преждевременными (например, в «Воскресении» Толстого), либо, наоборот, уводящими в сторону от основной фабулы и потому как бы растянутыми, вводящими новые, недостаточно подготовленные мотивы (например, последняя часть «Анны Карениной»). Кроме того, надо учесть, что многие вещи заканчиваются не настоящим «эпилогом», исчерпывающим фабулу, а перспективой в дальнейшее будущее — как «Война и мир», «Мертвые души», «Евгений Онегин». Можно еще добавить: чем крупнее замысел произведения, чем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному «заканчиванию» его сюжет, тем естественнее оставить его «открытым». Искусство по самой своей природе склонно к превращению действительности либо в неподвижность (мгновение, схваченное и тем самым превращенное в вечное), как в живописи и скульптуре, либо в бесконечное движение, которое можно остановить только условно — скорее искусственно, чем искусно (как в музыке и литературе). В этом смысле очень характерны и многозначительны такие концы, как в «Ревизоре» Гоголя, когда сюжет возвращается к своему началу, так что движение оказывается бесконечным в силу своей неподвижности.

В творчестве Лермонтова проблема финала была очень острой и решалась по-разному. Достаточно напомнить, что поэма «Сашка», со слишком легкой руки П. А. Висковатова, была объявлена незаконченной, и до сих пор есть литературоведы, которые считают нужным присоединиться к нему, несмотря на наличие в строфе 149 слов: «Я кончил... Так! дописана страница». «Сказка для детей» — явно незаконченная вещь, но вопрос, не является ли эта «незаконченность» принципиальной, то есть не задумана ли она как фрагмент. Известно, что «Маскарад» первоначально кончался смертью Нины, а IV акт, с появлением Неизвестного и с сумасшествием Арбенина, был написан только после запрещения цензурой первой редакции. «Герой нашего времени» написан как «цепь повестей», в которой нет последнего звена, — нет повести, рассказывающей о гибели героя, а есть только фактическая «справка», сообщенная издателем «Журнала Печорина» — и притом не в конце, а в предисловии к нему. Фактический конец «Героя нашего времени» (то есть конец рассказа «Фаталист») представляет собой победу героя над угрожавшей ему смертью и в то же время победу автора над литературным шаблоном, принуждающим обычно кончить роман смертью героя — если не от болезни и не на дуэли, то

в бою или в самоубийственном отчаянии. Лермонтов кончил свой роман афоризмом оставшегося в живых героя, скрывающим в себе литературную иронию: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти все равно не минуешь!»

Трагедия «Люди и страсти» кончается самоубийством героя на сцене, причем это самоубийство мотивируется семейными обстоятельствами: «И в этот день он <отец> меня проклял! — восклицает Юрий Волин. — В тот самый день, когда я столько страдал, обманутый любовью, дружбой... Мое терпение кончилось... кончилось... я терпел сколько мог... но теперь... это выше сил человеческих!» Такое самоубийство, как бы ни старался автор придать ему философский (богоборческий) характер, кажется проявлением не силы воли, а ее слабости — и недаром сам герой, убедившись в несправедливости своих подзвонений, кричит в отчаянье: «Злодей! самоубийца!» При таком положении все высокие слова героя кажутся жалкой риторикой. Надо прибавить, что самоубийство героя на сцене — вообще довольно рискованный прием, грозящий дискредитацией героя. Недаром такого рода концы очень редки в драматургии. Самоубийство Феди Протасова (в «Живом трупе» Толстого) не снижает его роли только потому, что оно делается для благополучия других и оказывается проявлением жертвенности, окончательно подтверждающим душевное величие героя. Не то в трагедии Лермонтова — и понятно, что в новой пьесе, представляющей собой развитие предыдущей, он поставил себе две драматургические задачи: 1) укрупнить героя — сделать его личностью творческой, сохранившей (как сказано в предисловии) «искру небесного огня», и 2) придать его гибели смысл общественного протеста и осуждения — «оправдать тень несчастного» (как сказано там же). Первое требование достигнуто тем, что Владимир Арбенин не просто мечтатель-утопист, как Юрий Волин, а поэт, стихотворения которого введены в пьесу: о них говорят, их читают вслух и хвалят. Сам Владимир в минуту отчаянья восклицает: «Где мои исполинские замыслы? к чему служила эта жажда к великому?» В черновом тексте сказано больше и яснее: «Где мои необъятные планы? Ужели мечты, принимаемые мною за предчувствие, были только приманки злого духа, который поныне преследует меня, показывает обольстительный призрак на другой стороне пропасти, чтоб я скорее в нее повергнулся?»<sup>1</sup> К чему служила эта жажда к великому? где исполнятся мои замыслы? Творческая сила, ожив-

<sup>1</sup> Ср. последнюю строфу стихотворения «Мой демон» (1831).

лявшая эту грудь, истощилась, воображения нет; существенность подавила все». Эти слова обнаруживают в Арбенине гораздо больше сил, стремлений и возможностей, чем было у Юрия Волина. «Тебе трудно понять мои мечты, я это вижу,— говорит Арбенин Белинскому.<sup>1</sup> — Друг мой! где найду я то, что принужден искать». Наконец, в «Эпilogue» (сцена XIII) 3-й гость говорит, что Арбенин мог бы сделаться одним из лучших писателей («У него нашли множество тетрадей, где отпечаталось все его сердце; там стихи и проза, есть глубокие мысли и огненные чувства!») и что в его опытах «виден гений».<sup>2</sup> Осуществить второе требование было гораздо труднее — и финальная сцена была написана именно с этой целью. Если бы 3-й гость не заговорил в эпilogue о сумасшествии, читатель не сомневался бы, что Владимир кончил самоубийством и что это осталось неизвестным только посторонним лицам. Однако в этом случае было бы совершенно непонятно присутствие эпитафии из «Сна» Байрона. Эпитафия к пьесе — вещь необычная, предполагающая не зрителя, а читателя; тем более важно понять его смысл. В стихотворении Байрона — семь последовательно сменяющих друг друга снов, в целом образующих трагическую повесть о любви. Лермонтов составил эпитафию из двух цитат, обозначив промежутки между ними точками. Первые две строки, взятые из строфы 5-й, говорят о том, что страстно любимая юношей девушка (об этой любви Байрон рассказывает в предыдущих строфах) вышла замуж за другого, который не любил ее так сильно. В драме Лермонтова этому вполне соответствует история отношений Арбенина и Белинского с Наташей Загорской. Далее Лермонтов минует весь рассказ о том, как юноша женился на другой, а первая впала в тоску и безумие, и берет строки из строфы 7-й, где состояние так называемого «безумия»

---

<sup>1</sup> Эти слова с полной ясностью свидетельствуют о том, что в это время Лермонтов не имел никакого представления о студенте В. Г. Белинском — иначе зачем было ему называть этой фамилией действующее лицо своей пьесы, не имеющее ничего общего с реальным Белинским? Отметим, кстати, что имя Белинского упомянуто Лермонтовым среди светских «кавалеров», бывших на балу у графа Н.

<sup>2</sup> Эти слова принято считать автохарактеристикой Лермонтова и пользоваться ими для доказательства того, что «Арбенин наделен чертами самого Лермонтова» (Ираклий Андроников. Лермонтов, стр. 36). Вряд ли это так. Во-первых, такое толкование предполагает слишком большую нескромность в юном Лермонтове, во-вторых, никакой прозы в его тетрадях 1830—1831 годов нет. В этой характеристике скорее можно видеть намек на покойного Д. В. Веневитинова, смерть которого в 1827 году (ему было всего 22 года) произвела огромное впечатление.



(frenzy) сопоставляется с «сумасшествием» мудрецов, которое отличается гораздо большей глубиной («the wise have a far deeper madness»): «меланхолический блеск очей — страшный дар; это своего рода телескоп, видящий правду. Он отнимает у фантазий их даль и показывает жизнь вблизи во всей ее наготе, делая холодную реальность еще более реальной». Итак, есть разные виды того, что люди называют «безумием»: безумие девушки, вышедшей замуж не за того, кто любил ее по-настоящему, и потому не нашедшей счастья в браке, — это совсем не то состояние меланхолии, которое бывает у людей, посмотревших на жизнь совсем близко и увидевших истину во всей ее наготе. Так, при помощи этого эпиграфа, Лермонтов как будто предсказывает мрачное будущее Наташи<sup>1</sup> и подготавливает читателя к тому «сумасшествию» Владимира, которое на самом деле представляет собой вид мудрости.

Связь «Странного человека» со «Сном» Байрона не ограничивается эпиграфом — стихотворение Байрона отражается и в самом тексте лермонтовской драмы, в самом развитии сюжета. В сцене IV студент Заруцкий читает большое стихотворение Арбенина («Я видел юношу: он был верхом») — «в некотором смысле подражание The Dream, Байронову», как сообщает слушателям Заруцкий. Действительно, в стихотворении Лермонтова (оно существует и как отдельное, явно автобиографическое, под заглавием «Видение») рассказаны два сна о любви, соединенные байроновской строкой: «Мой сон переменялся невзначай». В сцене XII, перед последним объяснением Владимира с Наташей, Софья в присутствии Белинского напоминает ей, что она прежде любила Владимира; «Да, это правда, — говорит Наташа, — Арбенин мне сначала нравился и очень занимал воображение, но этот сон, как все печальные сны, прошел». На это Софья замечает: «Я не совсем что-то верю твоему пробуждению», а Белинский, сам того не подозревая, цитирует Байрона — Арбенина: «Может быть, один сон сменился другим». Наконец, 3-й гость, разясняя сущность того состояния, которое «люди называют сумасшествием», говорит словами Байрона: «так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь» и т. д.

Итак, в эпиграфе из «Сна» содержится в сжатой форме вся тема «Странного человека» — как трагедии о юноше с «искрой небесного огня», живущего среди «бесчувственных людей» («Он

---

<sup>1</sup> Ср. в черновом автографе «Странного человека» слова Арбенина Наташе: «Вы оба не будете счастливы! <...> Придет время, и твой муж тебе наскучит, потому что он — человек обыкновенный».

жил с людьми как бы с чужими, и справедлива их вражда»). Среди этого общества есть только двое, относящихся к нему иначе: влюбленная в него Софья и 3-й гость, готовый признать его «великим человеком». Однако Лермонтов не делает его вполне рупором авторской мысли: как видно из его тирады о сумасшедших, он считает, что Арбенин действительно впал в безумие: «У них душа не лишается природных способностей,— толкует он, как профессиональный психиатр, ученик Лафатера и Галля,— но органы, которые выражали ощущения души, ослабевают, приходят в расстройство от слишком сильного напряжения. В их голове всегдшний хаос; одна только полусветлая мысль неподвижна, вокруг нее вертятся все другие в совершенном беспорядке. Это происходит от мгновенного потрясения всех нерв, всего физического состава, которое, верно, нелегко для человека. <...> Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать, а если они еще сохраняют в себе что-нибудь от сей жизни, то это одна смутная память о прошедшем. Чувство настоящего и надежда для них не существуют. Такое состояние люди называют *сумасшествием* — и смеются над его жертвами!» Было бы ошибкой принять эту «лекцию» 3-го гостя всерьез — как речь автора, разъясняющего истинную причину гибели героя драмы: за этой ученой речью скрывается авторская ирония, о наличии которой свидетельствуют не только нарочито многословие 3-го гостя, но и следующие после его речи реплики 2-го и 4-го гостей, цитированные выше («А я зеваю» и проч.). Авторская ирония подчеркнута еще тем, что после столь длинной речи о сумасшествии следует приглашение на похороны Владимира, вызывающее у того же 3-го гостя реплику, полную недоумения: «Каково! Похороны в один день с свадьбой Загорскиной!» Он не знает, что в предыдущей сцене Владимир, будучи в совершенно здоровом уме, сказал Наташе: «Я слыхал, что свадьбы, которые бывают в один день с похоронами, несчастливы»; но читатель эти слова помнит — и понимает, что они были сказаны не зря. Со времени этой последней встречи Владимира с Наташей прошло три месяца: он ждал дня ее свадьбы, чтобы осуществить свою угрозу. Если исходить из эпиграфа (а не из речи 3-го гостя, как обычно делают читатели и даже литературоведы), то картина становится вполне ясной — даже в отношении будущего Наташи: она впадет в тоску и в безумие (*frenzy*), потому что ее муж окажется «человеком обыкновенным», а им овладеет та «меланхолия»,

которая составляет удел мудрых — то «сумасшествие» (madness), которое, как телескоп, приближает правду и показывает жизнь во всей ее наготе.

Так «романтическая драма» о любви вышла за тесные пределы семейного сюжета и вступила в область больших социально-психологических проблем.

## 6

Название драмы — «Странный человек» нельзя считать прямой авторской характеристикой героя, это своего рода «прозвище», которое дают в «обществе» людям, хранящим в душе хотя малейшую искру «небесного огня». Автор цитирует это прозвище как ходячее выражение, как термин, уже успевший перейти из бытового обихода в литературу. В тексте драмы это выражение употребляет сначала студент Снегин; прослушав стихотворение «Я видел юношу», он говорит: «Странный человек Арбенин!» Слова «Странный человек» подчеркнуты Лермонтовым, как цитата. Цитатный смысл этого выражения обнаруживается еще определеннее в конце драмы, когда 1-й гость, возражая 3-му, говорит: «Я надеюсь, ваш Арбенин не великий человек... Он был *Странный человек!* Вот и все!» Здесь это выражение не только подчеркнуто, но взято с прописной буквы — как цитата уже существовавшего в литературе заглавия. Что же имел в виду Лермонтов? Чье заглавие он цитировал?

Положение Владимира Арбенина среди «бесчувственного» общества очень похоже на положение Чацкого в «Горе от ума». Лермонтов и не скрывал тесной связи своей драмы с комедией Грибоедова: Чацкий назван среди гостей, бывших на балу у графа N (сцена II). Арбенин тоже был там, и его слова о «несносном полотерстве» сказаны в той же сцене как будто под впечатлением беседы с Чацким, тем более что вслед за этим Арбенин прямо говорит: «Мое безумство доходит до крайней степени, и со мною случится скоро горе, не от ума, но от глупости».<sup>1</sup> Наташа Загорскина говорит об Арбенине языком и интонациями грибоедовской Софьи: «Правда, он мне сначала нравился. В нем что-то необыкновенное... и зато какой неснос-

<sup>1</sup> В черновике фамилии Чацкого не было, а слова: «горе не от ума» уже были; значит, Чацкий был вписан намеренно — как указание на связь Арбенина и всей пьесы с комедией Грибоедова. Напомним, что как раз в это время «Горе от ума» появилось на сцене. В Москве роль Чацкого играл Мочалов.

ный характер, какой злой ум и какое печальное всегда воображение. Боже мой! да такой человек в одну неделю тоску нагонит» (ср.: «Да эдакой ли ум семейство осчастливит?»). Комедия Грибоедова была, несомненно, одной из главных опор для «романтической драмы» Лермонтова — не для подражания, а для продолжения, для новой постановки тех же вопросов. Время общественных надежд и бурных агитационных монологов прошло: «Где мои исполинские замыслы?» — восклицает Арбенин. Княжна Софья вспоминает, как Арбенин однажды стал фантазировать на фортепьяно, а потом вдруг вскочил и подошел к ней. «Слезы были у него на глазах. — Что с вами? — спросила я. — Припадок! ответил он с горькой улыбкой. Музыка приводит мне на мысли Италию! Во всей ледяной России нет сердца, которое отвечало бы моему!» У Чацкого таких «припадков» еще не было: он бежал из Москвы, но не терял надежды найти на родине другой уголок своему оскорбленному чувству. «Я бы желал совершенно удалиться от людей», — говорит Арбенин, как бы в ответ на наивные надежды и поиски Чацкого.

Можно было бы думать, что, называя Арбенина «странным человеком», студент Снегин (а значит и Лермонтов) намекает на слова Чацкого Софье: «Я странен, но не странен кто ж?» На самом деле Снегин имеет в виду, очевидно, другой источник, озаглавленный именно так: «Странный человек». Это очерк В. Ф. Одоевского, напечатанный в «Вестнике Европы» 1822 года (№№ 13 и 14). Главная тема этого очерка, как и ряда других, образующих нечто вроде цикла (по словам П. Н. Сакулина), — «идейный раскол между отцами и детьми двадцатых годов: любомудры с одной стороны и пошлые представители общества — с другой. В центре стоит автобиографический тип Ариста, «странного человека», «демократа в наших нравах». В образе Ариста сошел Одоевский с высот любомудрия в толпу невежд и профанов. <...> Арист, без сомнения, предок или, вернее, эмбрион, из которого развился любимый тип Одоевского — тип людей особенных, «странных», «сумасшедших» по мнению общества».<sup>1</sup> Далее П. Н. Сакулин говорит, что в этом очерке Одоевского уже намечен «конфликт со старым поколением, но драма «горя от ума» еще не развернута во

<sup>1</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 1. М., 1913, стр. 194—195. Очерки Одоевского заинтересовали Грибоедова (см. его письмо 1823 года) и послужили началом их знакомства. В примечании П. Н. Сакулин говорит: «Лет через десять Лермонтов напишет своего «Странного человека». Интересное совпадение эпитетов и типов». Это, конечно, не «совпадение».

всей ее полноте». В драме Лермонтова конфликт «странного человека» с «обществом» получает новый смысл.

Лермонтов воспользовался мотивом объявления героя «сумасшедшим», но придал ему более трагическое и философское содержание (с опорой на «Сон» Байрона). Известно, что в истории Чацкого отразилось действительное положение вещей в 20-х годах: «Распускают слухи о сумасшествии неугодного обществу лица с целью его дискредитации, Судя по рассказам Новосильцевой, такой слух был пущен о самом Грибоедове, не поладившем с барской Москвой из-за ее раболепства перед иностранцами. Безумным был объявлен и В. К. Кюхельбекер <...> Особенно же любопытен случай с декабристом Ф. Глинкой, адъютантом графа Милорадовича, петербургского губернатора. Активный член Союза Благоденствия и упорный агитатор, он был объявлен сумасшедшим за свои либеральные идеи. <...> Таким образом эпоха Грибоедова знала ту форму мести передовому человеку, которая художественно изображена в «Горе от ума».<sup>1</sup> Отсюда, конечно, не следует, будто Грибоедову не надо было ничего читать, чтобы ввести в свою комедию мотив объявления героя сумасшедшим, а «надо было просто наблюдать русскую действительность своего времени»<sup>2</sup>. Одно никак не исключает другого, тем более что объявление передового деятеля сумасшедшим вовсе не было привилегией «русской действительности», а имело очень давнюю мировую традицию — как в жизни, так и в литературе. Вполне возможно, что Грибоедову «не было никакой нужды читать повесть Виланда о мести абдеритов Демокриту» (хотя из его письма к Н. А. Кавховскому от 3 мая 1820 года следует, что он знал этот знаменитый тогда роман),<sup>3</sup> но совершенно необходим ему был для создания комедии «Гамлет» Шекспира. Из письма Грибоедова к С. Н. Бегичеву (1824) видно, как он знал и любил Шекспира.<sup>4</sup> Для писателя литература (не как собрание книг, а как собрание идей) — тоже действительность, а Шекспир в 20-х годах (вспомним совет Пушкина взглянуть на декабристскую трагедию «взглядом Шекспира») был нужен русским писателям

<sup>1</sup> М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1947, стр. 340—341.

<sup>2</sup> Там же, стр. 341.

<sup>3</sup> Из приведенных выше слов Одоевского («Демокрит в наших нравах») видно, что он не обошелся без чтения романа Виланда об абдеритах.

<sup>4</sup> Ср. в указанной книге М. В. Нечкиной об «интересе молодого Грибоедова к замыслам шекспировского стиля» (стр. 171). См. также в статье Ю. Н. Тынянова «Пушкин и Кюхельбекер» («Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 350).

как воздух.<sup>1</sup> Трагедии Шекспира (и «Гамлет» больше всего) оказались нужными для борьбы с идейным и нравственным упадком общества, поскольку рухнули все надежды на создание своей народной трагедии. Шекспир становится знаменем русской передовой драматургии и русского театрального искусства, которое не боится сочетаний трагического с комическим, высокого с низким, добра со злом, добродетели с пороком. Все это сказалось и на драмах Лермонтова: и на «Странном человеке» и на переходе от этой драмы к «Маскараду».

## 7

В центре «Маскарада» поставлена проблема, сформулированная в «Вадиме»: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Надо было превратить этот философский парадокс в «поэтическую истину»: заставить зрителя убедиться в жизненной правильности такой диалектической постановки моральных вопросов. Для этого надо было сделать героя драмы «порочным», но так, чтобы он вызывал у зрителя не негодование, а, наоборот, сострадание или даже сочувствие, как человек, предварительно прошедший через деятельное стремление к добру. Этот герой не должен быть отделен от окружающего его «бесчувственного» общества, но противопоставлен ему — не потому, что в нем сохранилась «искра небесного огня» (как в «Странном человеке»), а потому, что он обладает «гордой душой», которая не устает и не хладеет под ношей бытия. Зло, причиняемое им обществу, должно иметь характер мести за бессилie добра. Его судьба должна быть трагической, но никакого «возмездия», никакого торжества добродетели над пороком не должно быть, поскольку в основу драмы положено не противопоставление добродетели и порока, а диалектика добра и зла. Иначе говоря, герой драмы должен пройти путь Демона, но в бытовом воплощении. Эпиграфом к этой драме могли бы служить строки из «Демона» 1833 года:

И победив свое презренье,  
Он замешался меж людей,  
Чтоб ядом пагубных речей  
Убить в них веру в провиденье.

---

<sup>1</sup> Ср. стихотворение Д. В. Веневитинова «Послание к Рожалину» (1826). В первой части говорится о декабристах («Отдайте мне друзей моих» и т. д.), а вторая целиком посвящена «верному другу»: «Один он для души унылой друзей здесь заменяет круг».

Такова художественная логика, подготовившая образ Арбенина — мстительного страдальца, который, в отличие от всех прочих персонажей драмы, говорит языком Демона. В монологе, обращенном к Нине и содержащем нечто вроде исповеди («Но я люблю иначе, я все видел» и т. п.), Арбенин говорит слова и фразы, которые нельзя интонировать как обыкновенную «бытовую» речь:

Сначала все хотел, потом все презирал я,  
То сам себя не понимал я,  
То мир меня не понимал.  
На жизни я своей узнал печать проклятья  
И холодно закрыл объятья  
Для чувств и счастья земли.

Это язык не светского игрока, а замаскированного игроком Демона. Недаром Звездич с ужасом восклицает: «Вы — человек или демон?»<sup>1</sup> Некоторые сцены написаны в духе байроновских богоборческих «мистерий» — так, как будто действие происходит в тех трех ярусах средневекового театра (небо, земля, ад), с которых говорил Кюхельбекер. Кульминационным пунктом этих «пагубных речей» Арбенина являются слова, обращенные к умирающей Нине и не поддающиеся никакой психологической интерпретации:

Да, ты умрешь — и я останусь тут  
Один, один... Года пройдут,  
Умру — и буду все один! Ужасно!  
Но ты не бойся: мир прекрасный  
Тебе откроется, и ангелы возьмут  
Тебя в небесный свой приют.

• И дальше — в ответ на проклятие Нины:

Проклятие! что пользы проклинать?  
Я проклят богом!

Это говорит муж, убивший из ревности жену? Конечно, нет; это говорит Демон:

И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!

«Маскарад» — трагедия не психологическая (хотя бы в том смысле, в каком это можно сказать об «Отелло» Шекспира),

<sup>1</sup> Ср. в «Вадиме»: товарищи «уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона — но не человека».

а социально-философская: в ней речь идет не о судьбе личности, не о «характере» и не о страстях самих по себе, а о человеческом обществе, устроенном так, что деятельное стремление к добру и счастью неминуемо должно обернуться злом (фурьеризм!). От любви к ненависти, от ненависти — к презрению: таков неизбежный путь лермонтовского «современного человека» («героя нашего времени»), свидетельствующий о порочности «естественного порядка». Напрасно актеры пытаются придать речам Арбенина психологическую расцветку: Арбенин — художественный образ, но не «характер» и не «тип». Вопрос об интерпретации и интонировании этих речей — важнейшая проблема постановки «Маскарада», но ее психологическое решение искажает самую природу лермонтовской драмы, оставляя зрителя в недоумении: зачем показывать ему картину жестокого злодейства, не оправданного ничем, кроме ошибки? На самом деле вся сила и весь смысл «Маскарада» заключаются в том, что проблема «порочного» героя перенесена из сферы индивидуальной психологии и морали в сферу общественной философии — как проблема социального, а не личного совершенствования.

Для осуществления этого замысла было необходимо наделять героя чертами «демонизма», чтобы отделить высокое зло (которое «сходит» с добром) от низкого, порожденного укладом жизни. Лермонтов так и поступил, противопоставив Арбенина двум персонажам, не поднимающимся над уровнем обыкновенной порочности: Казарину и Звездичу. Казарин впадает иногда в роль Мефистофеля и даже говорит классическую фразу: «*Теперь он мой!*» Однако его расчеты не оправдываются: Арбенин идет своей дорогой. Казарин думает, что Арбенин вернулся к карточной игре под его влиянием: «Теснит тебя домашний круг, дай руку, милый друг, ты наш». И Арбенин отвечает в тон ему: «Я ваш! былого нет и тени». На самом деле Казарин обманут: он не знал, что возвращение к картам задумано Арбениным с целью не наживы, а мести. В ответ на речь Казарина, вспоминающего о прежних кутежах и шалостях (действие II, сцена 2-я), Арбенин произносит слова, рисующие его юность совсем в иных тонах: «О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды, вас, нестерпимые, но пламенные дни!» Выражение «буйные надежды» никак не может относиться к увлечению азартными играми; это язык не Казарина, а Владимира Арбенина, который восклицал: «Где мои исполинские замыслы? К чему служила эта жажда к великому?» Оправдано тождество фамилий: юность Евгения Арбенина была, очевидно, заполнена



не только картами и кутежами («На картах золото насыпано горой, <...> садимся мы... и загорелся бой!» — вспоминает Казарин). Недаром словам Арбенина предшествует ремарка: «Арбенин отворачивается»; Казарин не должен слышать его признаний.

В «Маскараде» есть и другие места, где в обыкновенную светскую или «игредскую» фразеологию врываются слова иного смысла и масштаба, приоткрывающие смысловую символику драмы. Так называемый «эзопов язык» был изобретением более позднего времени; Лермонтов боролся с цензурой другим методом, о котором сказано в предисловии к «Герою нашего времени»: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к *буквальному значению слов*. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени». Это можно отнести и к «Маскараду», где подлинные смыслы, конечно, замаскированы и зашифрованы; они приоткрываются чтением «между строк» («Читая строки, читаешь и между строками», — писал Белинский о предисловии к «Герою нашего времени») или методом вслушивания в отдельные фразы и слова, служащие смысловыми сигналами. Так, Арбенин, задумав убить Звездича, говорит:

Удобный миг настал!.. теперь иль никогда.  
Теперь я все свершу, без страха и труда.  
Я докажу, что в нашем поколенье  
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,  
Запав, приносит плод... О! я не их слуга,  
Мне поздно перед ними гнутья.. .

В этих словах скрыт гражданский пафос: они продиктованы не ревностью, а мезтью — и притом мезтью «поколенья» (ср. слова Арбенина во 2-й сцене I действия: «Вот нынешнее поколенья»). Такое понимание поддерживается дальнейшими размышлениями Арбенина:

Я слишком залетел высоко,  
Верней избрать я должен путь...  
И замысел иной глубоко  
Запал в мою измученную грудь.

Когда оскорбленный Звездич кричит: «Честь, честь моя!», Арбенин торжествующе объявляет: «Преграда рушена между добром и злом», тем самым обнажая социально-философское острие драмы.

Азартная карточная игра была в 30-х годах, между прочим, одним из методов конспирации: под видом игры обсуждались

злбодневные политические вопросы. Обнаружив это, полиция стала преследовать и запрещать азартные игры. Возможно, что П. А. Вяземский имел в виду и эту сторону дела, когда утверждал, что «в русской жизни карты — одна из непреложных и неизбежных стихий» и что «карточная игра в России есть часто оселок и мерило нравственного достоинства человека»: «Умнейшие люди увлекались ею». Даже карточная терминология имела хождение за пределами игры: «Каламбурное, двусмысленное применение карточной терминологии — широко распространенный в литературе тридцатых годов прием».<sup>1</sup> Это отразилось в начальной сцене «Маскарада», когда один понтер советует другому «гнуть» (то есть сделать двойную ставку) и прибавляет: «Кто нынче не гнется, ни до чего тот не добьется». В ранней редакции «Маскарада» есть одно место, где политические намеки становятся явными. Казарин (роль которого в этой редакции гораздо серьезнее и содержательнее, чем в последующей) объявляет игрокам, что он уговорил Арбенина вернуться к ним:

Да, я почувал издали,  
Что скоро нам он будет нужен —  
Союз наш стал не слишком дружен  
И годы тяжкие пришли.

Затем зачеркнуты строки, звучавшие слишком недвусмысленно:

За то, что прежде, как нелепость,  
Сходило с рук не в счет бедам,  
Теперь Сибирь грозитя нам  
И Петропавловская крепость.

Следующие строки поддерживают политический смысл этой речи:

В такие страшные года,  
Когда все общество готово  
Вдруг разорваться навсегда.  
Нужней нам боле, чем когда,  
Товарищ умный, господа,  
С огнем в груди и силой слова.

Разве это лексика игрока? И почему компании шулеров нужен человек не только «с огнем в груди», но и с «силой слова»? И почему эта компания названа такими высокими словами, как союз и общество? Этот монолог — один из таких сигналов, по которым достаточно внимательный и вдумчивый зритель мог

---

<sup>1</sup> В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В сб.: «Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 2». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 96.

бы понять, что в «Маскараде» говорится не только о картах и что Арбенин — не только игрок.

При анализе «Маскарада» надо, конечно, помнить, что перед нами произведение «бурного гения», ставящего новые вопросы и переосмысляющего старые решения. Поэтому он широко пользуется готовым материалом и не боится «заимствований». Более того, ему иногда необходим именно готовый, традиционный материал, поскольку все его внимание направлено не на создание новых сюжетных положений, мотивировок и проч., а на постановку новых вопросов. Иной раз Лермонтов почти цитирует. Так, сцена смерти Нины (конец III акта) резко напоминает сцену смерти Луизы, отравленной Фердинандом («Коварство и любовь» Шиллера). Зритель того времени не мог бы не заметить этого сходства (драма Шиллера была очень популярна), но одновременно он должен был бы заметить резкое смысловое отличие этой сцены у Лермонтова. «Маскарад» — не из тех вещей, которые производят впечатление «гармонии» или «единства»: здесь все — в движении, в поисках, в попытках преодолеть традицию. Вся роль Арбенина идет зигзагами, приближая пьесу то к мелодраме, то к высокой трагедии.

Итак, на смену прозаическому роману о Вадиме явилась стиховая драма, не требующая психологических и бытовых мотивировок. То, что в прозе звучало абстрактной риторикой и декламацией, стало теперь звучать как необходимая и вполне убедительная лирика. Вадим, несмотря на все усилия автора, не вызывает сочувствия; другое дело Арбенин: его монолога, насыщенные трагическим пафосом, звучат как варианты «Демона»

Но я люблю иначе, я все видел,  
Все перечувствовал, все понял, все узнал,  
Любил я часто, чаще ненавидел  
И более всего страдал!

Дальше Арбенин прямо повторяет слова Демона: «И я воскрес для жизни и добра». Лермонтов добивается того самого двойного сострадания (не только к жертве, но и к виновнику несчастья), о котором так заботился Шиллер, видя в этом одну из главных задач новой трагедии. Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются попытками «психологической» интерпретации), должен неожиданно для себя испытать сложную борьбу сочувствий: естественное (элементарное) сочувствие к Нине осложняется философским сочувствием (или, вернее, состраданием) к Арбенину — страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение. Тут,

в этом двойном сочувствии, заключена вся диалектическая глубина «Маскарада» — вся жизненная правда, сила и острота лермонтовского искусства.

Для подлинного (исторического) понимания «Маскарада» необходимо учитывать тот факт, что первоначальная редакция этой драмы состояла не из четырех актов, а из трех и кончалась не сумасшествием Арбенина, а смертью Нины. В таком виде «Маскарад» был представлен в цензуру и директору императорских театров А. М. Геденову осенью 1835 года. 8 ноября рукопись была возвращена Лермонтову «для нужных перемен». Третье отделение (в лице А. Х. Бенкендорфа) усмотрело в драме «прославление порока» и выразило желание «об изменении пьесы таким образом, чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными».<sup>1</sup> Исполнить это «желание» было немислимо, но можно было пойти на компромисс — ради того, чтобы довести пьесу до сцены. Такова была обычная судьба литературных произведений (а тем более театральных) в царской России. В заметке о «Горе от ума» Грибоедов писал: «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены».<sup>2</sup> То, что Грибоедов назвал «ребяческим удовольствием», было на самом деле совершенно естественным для писателя-гражданина стремлением передать современникам свои мысли, наблюдения, чувства и предчувствия. Ради этого он пошел на превращение своего первоначального замысла «сценической поэмы» в «комедию». То же произошло с «Маскарадом» Лермонтова — с той разницей, что ему пришлось превратить «мистерию» байроновского типа в мелодраму с нанятым для этой цели Неизвестным. «Милостивый государь, Александр Михайлович,— писал Лермонтов А. М. Геденову,— возвращенную цензурою мою пьесу *Маскарад* я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором». К сожалению, и это не помогло: «Автор очень хотел прибавить другой конец, но не тот, который был ему назначен,— писал в своем отзыве на новую редакцию «Маскарада» цензор Е. Ольдекоп.— Арбенин отравляет свою жену. Какой-то незнакомец присутствует при этой сцене. Мадам Арбенина умирает. Ее смертью

<sup>1</sup> «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. V.

<sup>2</sup> Ср. в письме Некрасова к Тургеневу (1856): «Я уже хотел послать на днях (до конца недалеко) мою поэму в Петербург на I книжку. Кончивши, начну ее портить; может, и пройдет, если вставить несколько верно-подданических стихов». Речь идет о поэме «Несчастные».

кончалась пьеса в первом издании. Теперь автор прибавил еще один акт. Незвестный и князь находятся у Арбенина. Незвестный говорит Арбенину, что 7 лет тому назад он обыграл его в карты и что с тех пор он поклялся отомстить. Князь обвиняет Арбенина в отравлении жены и объявляет, что она была невинна. Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний, пораженный новостью, что жена его невинна, сходит с ума». Сделав этот неуклюжий пересказ IV акта, Ольдекоп дальше заговорил тоном моралиста и патриота: «Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли вводить их у нас, нужно ли вводить отраву в семьях? Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас; это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени». Дрaму Лермонтова постигла та же участь, которой до того подверглись «Борис Годунов» и «Горе от ума». Русская трагедия преследовалась правительством: оно предпочитало мелодраму и водевиль.

Некоторые лермонтоведы, не желая (или не считая нужным) считаться с фактами, изо всех сил стараются убедить себя и других, что добавлением четвертого действия Лермонтов «доводит драматический конфликт до высшего выражения» и что это действие «усиливало идейный смысл всей пьесы».<sup>1</sup> Главным их доводом служит то, что «Маскарад» в этой редакции был запрещен. Однако это обстоятельство само по себе никак не может служить доказательством, что четвертый акт был написан не под влиянием цензуры. Третье отделение «желало», чтобы супруги Арбенины помирились, а Лермонтов, понимая невозможность такого финала, решил предложить «возмездие» — как более возможный и более традиционный выход из положения. Именно таков скрытый смысл его слов в письме к Гедеонову. Особенно характерно и многозначительно здесь слово «пополнил» («я пополнил пьесу четвертым актом»): Лермонтов давал понять, что в основном пьеса осталась той же, что четвертый акт просто *приделан* — в надежде на то, что с ним пьеса будет одобрена цензором. Что же в этом странного и почему надо доказывать, что это «пополнение» было сделано по соображениям идейно-художественного порядка? Картина настолько ясна, что иное ее толкование может быть подсказано только желанием внушить мысль, будто цензурное запрещение первой

---

<sup>1</sup> См., например, автореферат диссертации В. К. Богомолец: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова» (Ленинград, Гос. пед. институт им. А. И. Герцена, 1954, стр. 13—14).

(трехактной) редакции «Маскарада» сыграло в истории его создания положительную роль. По нашему мнению, это значит не понимать ни эпохи, ни Лермонтова, ни «Маскарада».

В драматургии Лермонтова (как и в его поэмах и прозе) демонстративно отсутствуют (и должны отсутствовать) темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. В «Княжне Мери» есть фраза Печорина, написанная Лермонтовым как будто под живым впечатлением от вынужденной операции над собственной драмой и вскрывающая его антипатию к дидактике: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в «Маскараде» разыгрывает именно эту «жалкую роль», навязанную цензурой; его восклицание: «Казнит злодея провиденье!» — звучит для понимающего зрителя как пародийная цитата из мелодрамы (так же, как в последней редакции «Демона» написанные для цензуры слова: «Но час суда теперь настал, и благо божие решенье»). Недаром это восклицание, противоречащее всему замыслу «Маскарада», сопровождается ремаркой: «Подняв глаза к небу, лицемерно». Последнее слово вписано в копию рукой С. А. Раевского, которому Лермонтов (как сказано в цитированном выше письме к Гедеенову) передал перед отъездом в Тарханы (в конце декабря 1835 года) четвертый акт — для представления в цензуру. Слово «лицемерно» вписано как будто специально для того, чтобы намекнуть актеру на принудительность этого восклицания, взятого напрокат из мелодрамы. Неизвестный, ведущий свое происхождение тоже из французской мелодрамы (типичный «Исоппи» — ср. в «Эрнани» Гюго), как бы пародирует собственную «жалкую роль» палача.

Остановимся еще на одной детали, свидетельствующей о том, что «пополнение» пьесы четвертым актом портило замысел. Роль Казарина внезапно прерывается в самом начале IV акта: он появляется только для того, чтобы сказать: «Прощай же, до другого дня». Вместо него интригу ведет новое лицо — Неизвестный. Таким образом, единая роль антагониста раздваивается — драматургический дефект, которого в прежних редакциях не было. Интересно, что в позднейшей, пятиактной редакции (под названием «Арбенин»), Лермонтов убрал Неизвестного (хотя цензура не возражала против него) и восстановил единую линию Казарина, передав ему монолог Неизвестного.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ср. слова Неизвестного: «Семь лет тому назад ты узнавал меня, Арбенин. Я был молод, неопытен, и пылок, и богат» и т. д. — со словами Казарина в I действии пятиактной редакции: «Я был молод — двенадцать

Это — лишнее доказательство, что *Неизвестный* — не органический и не необходимый персонаж. Другое дело, что в четвертом акте есть замечательные строки — Лермонтов не умел писать плохо даже под цензурным нажимом. Речь идет не об этом, а о том, что органической редакцией «Маскарада» надо считать трехактную. *Свои достоинства есть и в последней (пятиактной) редакции, содержащей явные признаки отхода от философской постановки вопросов к психологическому анализу* — от поэм и «мистерий» к драме и роману. Более того: рассуждая формально, надо было бы признать окончательной авторской редакцией «Маскарада» не четырехактную, а пятиактную, поскольку она была последней. Если мы отвергаем ее на том основании, что она явилась плодом цензурного нажима, то ведь четырехактная редакция страдает тем же недостатком. Отсюда естественный вывод: при изучении авторского замысла «Маскарада» надо пользоваться первыми тремя актами четырехактной редакции<sup>1</sup> и предшествующей ей рукописью (из архива Якушкиных).

После всего сказанного ясно, что идейным стержнем «Маскарада» служит *проблема высокого зла*, рожденного деятельным стремлением к добру и счастью. Буря, которую производит Арбенин в светском кругу, разоблачая мистификацию добра и благородства, вырастает до размеров бунта против такого общественного устройства («естественного порядка»), при котором главную роль в жизни играет низкое зло, замаскированное «добром». Самое заглавие пьесы скрывает в себе этот смысл. Сила Арбенина заключается в том, что он не только сам ходит без маски, но и срывает эти маски с других. Вот почему слова его: «Преграда рушена между добром и злом!» — звучат так торжествующе: это победа теоретической, общественно-философской мысли, определявшей все поведение Арбенина и все отличие его от других персонажей. Здесь — идейный центр пьесы. IV акт восстанавливает эту «преграду» и тем самым затемняет центральную идею драмы; однако он не может изгла-

---

лет тому назад, — неопытен, и пылок, и богат» и т. д. Возможно, что в ранней редакции (сохранившейся в архиве Якушкиных без первых 416 стихов) этот монолог произносил тоже Казарин; в четырехактной редакции его пришлось отдать *Неизвестному* и перенести в конец пьесы.

<sup>1</sup> На основании слов самого Лермонтова («я пополнил четвертым актом») надо считать, что эти три акта в общем совпадают с не дошедшей до нас трехактной редакцией. Это видно также из слов цензора о четырехактной редакции: «Теперь автор прибавил еще один акт». Однако ее концовка (заключительный монолог Арбенина) остается нам неизвестной, поскольку в четырехактной редакции ее, естественно, нет.

доть того впечатления, которое производят три первых акта: Арбенин не становится «злодеем», а остается мстителем и страдальцем. Это-то и было для Лермонтова главным, для этого и была написана драма. Тема мести и высокого зла, положенная в ее основу, таила в себе идею революции как «взбунтовавшегося добра».

«Маскарад» был запрещен; цензура не только не пошла на предложенный ей в четырехактной редакции компромисс, но не допустила на сцену даже позднейшую пятиактную редакцию. Здесь обратный ход, свидетельствующий о том, что «злодейство» (а значит, и «возмездие») не было обязательной чертой Арбенина: Нина сделана виноватой, а отравление заменено мифификацией.

На запрещении «Маскарада» Лермонтов ответил горькой эпиграммой, написанной по поводу постановки казенно-патриотической пьесы Н. Кукольника «Скопин-Шуйский»:

В Большом театре я сидел,  
Давали Скопина: я слушал и смотрел.  
Когда же занавес при плесках опустился,  
Тогда сказал знакомый мне один:  
«Что, братец! Жаль! — вот умер и Скопин!..»  
Ну, право, лучше б не родился.

## 8

В декабре 1835 года Лермонтов закончил переделку «Маскарада» («пополнил четвертым актом») и уехал в Тарханы. По дороге он остановился в Москве и встретился после трехлетней разлуки с В. А. Лопухиной, вышедшей замуж за Н. Ф. Бахметева. Эта встреча послужила толчком к замыслу новой пьесы — «Два брата». 16 января 1836 года Лермонтов сообщил С. А. Равскому: «Пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мною в Москве». Это напоминает слова, сказанные в предисловии к «Странному человеку»: «Я решился изложить драматически происшествие истинное <...>. Лица, изображенные мною, все взяты с природы». Однако новую драму никак нельзя назвать «автобиографической» — даже в том смысле, в каком это слово приложимо к юношеским пьесам. Сюжетной основой для новой драмы послужил распространенный в немецкой драматургии мотив вражды двух братьев-соперников. Классический пример — «Разбойники» Шиллера, где низкий и злой Франц Моор губит и



своего благородного брата Карла и старика отца. В драме Лермонтова Юрий и Александр Радины борются за обладание любимой женщиной. Следуя традиции, Лермонтов ввел роль отца, страдающего от вражды сыновей и умирающего во время их последнего яростного столкновения. Самое заглавие новой пьесы как бы подчеркивает ее сюжетное родство с немецкой драматургией эпохи «бури и натиска». Намеренной цитатой из «Разбойников» звучат слова Александра в начале третьего акта: «Вы нынче что-то необыкновенно слабы, батюшка». Драма явно построена на готовом и широко известном литературном материале — как это отчасти было и в «Маскараде» и как это характерно для произведений, сущность которых состоит в переосмыслении и преодолении традиции.

Некоторым лермонтоведом кажется странным, что драма «Два брата» была написана после «Маскарада». Вернее смотреть не назад, а вперед: многое становится ясным, если учесть, что эта драма была написана *перед* «Героем нашего времени». Лермонтов шел от прежней, абстрактно-философской постановки общественных и моральных проблем (когда его образы «не походили на существ земных») к их психологической разработке: от философской диалектики — к «диалектике души», от «демонизма» — к психологизму, от «мистерии» («Демон», «Маскарад») — к роману. Драма «Два брата» была необходимым шагом на этом пути: здесь осуществлен решительный переход от темы демона к теме человека — то, к чему Лермонтов стремился и в «Вадиме» и в «Маскараде».

Действие в новой драме ограничено узким семейным кругом, но это вовсе не значит, что она не выходит за пределы семейных проблем. У Лермонтова семейные сцены служат своего рода шифром, скрывающим самые острые вопросы общественной морали. Так было в «Странном человеке» и в «Маскараде» — так же обстоит дело и в «Двух братьях». Александр Радин не просто «зол», как, скажем, Франц Моор, он — бунтарь, негодующий на установившийся порядок вещей и на собственное бессилие. Он говорит языком Арбенина, обнаруживая тем самым свое родство не только с героем «Маскарада», но и с Демоном. «Я желал хоть один раз попробовать любви искренней, открытой, — говорит Александр Вере. — <...> Бог меня послал к тебе как необходимое в жизни несчастье. Но для меня ты была ангелом спасителем. Когда я увидел возможность обладать твоей любовью, то для меня не стало препятствий; всей силой неутомимой воли, всей силой отчаянья я уцепился за эту райскую мысль... <...> Разве я не говорил: Вера, ты лю-

бишь человека ужасного, который не имеет ничего святого, кроме тебя, и то пока он любим» и т. д. Так Арбенин говорит Нине: «Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье... я человек, пока они мои». Речь идет не о семейных делах, а о *неблагополучном устройстве человеческой жизни* — о том, что настоящее стремление к добру приводит к злу, любовь превращается в ненависть.

Лев Толстой однажды сказал о своей художественной работе: «Как можно связывать себя узкими рамками плана? Мне приходилось иногда начинать литературную работу и при писании какой-нибудь подробности брать эту подробность, обращая ее в отдельный труд, обратив в подробность первоначальное главное».<sup>1</sup> Нечто подобное произошло, по-видимому, и в «Двух братьях»: противопоставление «злого» Александра «доброму» Юрию привело к развернутой, выходящей за рамки традиционной драматической формы психологизации «злого» брата. Во II действии (после того как на вопрос Александра: «Дитя, разве я похож на убийцу?» — Вера отвечает: «Ты хуже!») Александр говорит: «Да! такова была моя участь со дня рождения. Все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было... но их предполагали — и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство — я стал скрытен. Я *глубоко чувствовал добро и зло* — никто меня не ласкал — все оскорбляли — я стал злопамятен. Я был угрюм — брат весел и открыт — я чувствовал себя выше его — меня ставили ниже — я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я *выучился ненавидеть*. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с судьбой и светом». Эти слова перенесены в текст «Героя нашего времени» («Княжна Мери»); так психологическая «подробность» обратилась в «отдельный труд» и оказалась зерном целого романа. Здесь к словам Александра сделаны дополнения, укрепляющие психологический метод («диалектику души»): «Я говорил правду — мне не верили, я начал обманывать» и т. д.

Если Александр ведет свое идейное происхождение от Демона и Арбенина, то в лице Юрия Радина Лермонтов подвел итог «прекраснодушному» герою своих юношеских драм и своей юношеской лирики, а тем самым — и своим собственным юношеским надеждам и иллюзиям. В этом смысле (но только в этом) драму «Два брата» можно назвать «автобиографической»: в ней отражен перелом, происшедший в это время в ми-

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 37/38, 1939, стр. 426.

ровоззрению и художественном методе Лермонтова. Рассказывая о любимой девушке, Юрий говорит: «Имя же ее для меня трудно произнести <...> от нее осталось мне только имя, которое в минуты тоски привык я произносить, как молитву; оно моя собственность. Я его храню, как татарин хранит талисман с могилы пророка». Это взято из стихотворения «Стансы» (1831):

Я не могу ни произнести,  
Ни написать твое название:  
Для сердца тайное страданье  
В его знакомых звуках есть.  
< . . . . . >  
Так за ничтожный талисман,  
От гроба Магомета взятый,  
Факиру дайте жемчуг, золото  
И все богатства чуждых стран:  
Заколу строгому послушный,  
Он их отвергнет равнодушно!

Дальше Юрий говорит: «Случалось мне возле других женщин забыться на мгновенье»; это вариация начальных строк стихотворения «К. Л.»: «У ног других не забывал я взор твоих очей».

Драма кончается победой Александра, но его торжество имеет теоретический, философский характер: это победа мировоззрения — победа человека, прошедшего сложный путь от добра к злу, от любви к ненависти. Для него Юрий — «слабая душа», наивно верящая в добродетель. «О, я тебе наскожу таких вещей,— кричит ему Александр,— от которых и у тебя засохнет сердце, и у тебя в душе родится сомнение и ненависть». Это напоминает слова Арбенина: «Преграда рушена между добром и злом». Александр — тот же «странный человек», но уже в новой стадии борьбы с «обществом»: он всецело предан разрушению «естественного порядка». В лице Юрия Лермонтов снимает позицию «прекраснодушия» как позицию «слабой души».

На этот раз Лермонтов освободил себя не только от традиционного «возмездия», но и от обязанности вызывать у зрителя чувство сострадания. Цензор Ольдекоп, конечно, усмотрел бы в этой пьесе еще большие драматические «ужасы» и «уродства», чем в «Маскараде». В предисловии к «Герою нашего времени» сказано: «Довольно людей кормили сладкими; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины». Драма «Два брата» была первым таким опытом. Она писалась, очевидно, без расчета на постановку; отсюда — ее

крайний лаконизм: весь ее объем — полтора печатных листа, между тем как в «Странном человеке» — три с половиной листа. Лаконизм выражается и в том, что никаких второстепенных лиц (кроме пяти основных) нет. Диалоги принимают иногда форму быстрых реплик; зато некоторые монологи очень развернуты: признания Александра (в IV акте) занимают две страницы — из шести, отведенных этому акту. Так намечен переход от драмы к роману.

Уже по окончании «Двух братьев» Лермонтову пришлось вернуться к «Маскараду», потому что четырехактная редакция была тоже запрещена. В октябре 1836 года он представил новую редакцию пьесы под заглавием «Арбенин». В ней нет не только отравления Нины, но и маскарада, и Неизвестного, и баронессы Штраль; мало того, Нина оказывается здесь виноватой. Получилась, в сущности, не столько новая редакция, сколько новая пьеса, и произошло это не только под влиянием цензуры, но и под влиянием собственной эволюции, сказавшейся уже в «Двух братьях». Весь сюжет значительно психологизирован — от прежней «мистерии» остались только следы.

Одновременно с переработкой «Маскарада» шла (вместе с С. А. Раевским) работа над романом «Княгиня Лиговская», связанным с «Двумя братьями». На драматургической работе Лермонтов развил динамику действия и диалогов; однако его драматургия сохраняет и свое собственное значение — как особая русская ветвь европейской драматургии, по-своему решавшей проблемы нового театра.

Драматургическая работа Лермонтова, конечно, не прервалась бы в 1836 году, если бы «Маскарад» был поставлен на сцене. Существовать и развиваться вне театра драматургия не может, а для русской передовой драмы 30-х годов путь на сцену был закрыт. Это особенно сказалось на высокой стихотворной трагедии, выросшей на основе боевых (декабристских по своему происхождению) идейных и художественных принципов. Интересно, что для В. Кюхельбекера связь Лермонтова (и в частности «Маскарада») с традициями декабризма была ясна. В 1843 году он записал в дневнике: «Лермонтова считаю самым талантливым писателем изо всех, которые принялись за перо после Грибоедова и Пушкина», а затем прибавил, что «Маскарад» Лермонтова выше «Марии Тюдор» Гюго.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Ю. Н. Тынянов. Кюхельбекер о Лермонтове. «Литературный современник», 1941, № 7—8, стр. 144—145.

«Борис Годунов» Пушкина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ижорский» Кюхельбекера и «Маскарад» Лермонтова — таковы итоги русской декабристской драматургии, свидетельствующие об ее высоких стремлениях и замечательных возможностях.

| Б. М. Эйхенбаум |



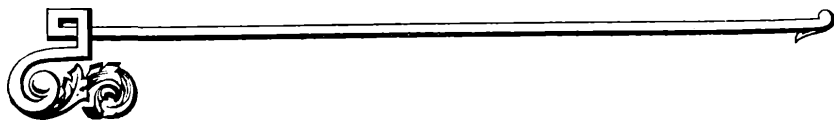


Н.В. ГОГОЛЬ

1 8 0 9 ~ 1 8 5 2







1

Глубокий интерес к театру, проявлявшийся на всем протяжении творческой деятельности Гоголя, зародился у него очень рано. Не только литература, поэзия, но и театр входили в круг его интересов с ранних лет. Этому способствовали условия воспитания будущего писателя.

Отец Гоголя был одним из зачинателей украинской комедии. Им были написаны две пьесы — «Собака-вивця» и «Простак» (вторая впоследствии неоднократно перенздавалась), которые ставились в поместном театре Д. П. Трошинского (крупного магната, дальнего родственника матери Гоголя). На подмостках этого театра родители Гоголя выступали в качестве актеров.

Общественные и литературные интересы связывали семью Гоголей-Яновских с В. В. Капнистом. Автор «Оды на рабство» и на шумевшей в свое время сатирико-обличительной комедии «Ябеда» иногда навещал семью Гоголей, а последняя часто бывала в Обуховке — имении Капниста, расположенном недалеко от Васильевки. Мальчик Гоголь несомненно слышал о громкой истории появления «Ябеды» и, может быть, тогда еще в его сознании зародилась мысль, что театр — это «не безделица и не пустая забава».

В Нежинской гимназии, где он обучался с 1821 по 1828 год, юноша Гоголь много читает, принимает активное участие в складчине учащихя по подписке на современные журналы и альманахи и является «библиотекарем» выписываемой литературы.

«Воротясь однажды после каникул в гимназию, — пишет П. А. Кулиш, — Гоголь привез на малороссийском языке



комедию, которую играли на домашнем театре Трошинского, и сделался директором театра и актером. . . С этого времени театр сделался страстью Гоголя и его товарищей, так что, после предварительных опытов, ученики сложились и устроили себе кулисы и костюмы, копируя, разумеется, по указанию Гоголя, театр, на котором подвизался его отец: другого никто не видел». <sup>1</sup>

На подмостках школьного театра раскрылось незаурядное актерское дарование юноши Гоголя. Т. Г. Пашенко вспоминает: «Все мы думали тогда, что Гоголь поступит на сцену, потому что у него был громадный сценический талант и все данные для игры на сцене: мимика, гримировка, переменный голос и полнейшее перерождение в роли, какие он играл». <sup>2</sup>

Гоголь исполнял роли Репейкина в «Хлопотуне» Писарева, няни Василисы в комедии «Урок дочкам» Крылова, Простаковой в «Недоросле» Фонвизина и, очевидно, ряд других. Базили, участник спектаклей, утверждал, что «удачнее всего давалась» комедия Фонвизина «Недоросль». «Видел я эту пьесу и в Москве и в Петербурге, — писал он, — но сохранил всегда то убеждение, что ни одной актрисе на удавалась роль Простаковой так хорошо, как играл эту роль шестнадцатилетний тогда Гоголь». <sup>3</sup>

Современники отмечают и другую очень характерную черту гимназиста Гоголя, его любовь к простому люду. Любич-Романович указывает, что будущий писатель «искал сближения лишь с людьми себе равными, например: со своим «дядькою», прислугою вообще и с базарными торговцами на рынке Нежина». «Это сближение с людьми простыми, — заключает Любич-Романович, — очевидно давало ему своего рода наслаждение в жизни и вызывало поэтическое настроение. Так, по крайней мере, мы это замечали по тому, что он, после каждого такого нового знакомства, подолгу запирался в своей комнате и заносил на бумаге свои впечатления». <sup>4</sup>

Н. Ю. Артынов в воспоминаниях также отмечает, что «в гимназии будущий великий сатирик был тем только и замечателен, что. . . постоянно, бывало, ходит на Магерки». «Магерки — это предместье Нежина, — поясняет он. — Гоголь имел там много знакомых между крестьянами. Когда у кого из них бывала

---

<sup>1</sup> П. А. Кулиш. Записки о жизни Н. В. Гоголя, т. I. Спб., 1856, стр. 27.

<sup>2</sup> Т. Г. Пашенко. «Берег», 1880, № 268.

<sup>3</sup> В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. 1. М., 1892, стр. 241.

<sup>4</sup> «Исторический вестник», 1902, № 2, стр. 549, 550.

свадьба или другое что, или когда просто выгадывался погодливый праздничный день, то Гоголь непременно был там».<sup>1</sup>

На Магерках, в среде крестьян, на базарах Гоголь слышал простонародную речь, любимую народную песню, к которой привык еще в Васильевке, видел народный танец, кукольный театр — «вертеп». Там, конечно, он немало слышал и о нуждах народных. Его поэтические настроения рождались в сближении с жизнью, настроениями и бытом народа.

Для записи наблюдений Гоголь в 1826 году завел журнал, названный им «Книгой всякой всячины». В нем большое место занимают разделы: лексикон малороссийский, игры и увеселения малороссыян, малороссийские загадки, предания, поговорки, обычаи, обряды, записи о русской старинной масленице, о русских свадьбах, записи песен.

По письмам Гоголя-гимназиста нетрудно проследить, как с 1825 года в его сознании складываются передовые для своего времени понятия родины, отечества, гражданского долга, службы обществу. «Испытую свои силы для поднятия труда важного, благородного: на пользу отечества, для счастья граждан, для блага жизни подобных...»<sup>2</sup> — пишет Гоголь в 1827 году; «...Все мои силы, — заявляет юноша, — будут порываться на то, чтобы означить ее (жизнь. — П. Ш.). . . одною пользою отечества».

В это время у Гоголя еще не было мысли о том, чтобы посвятить жизнь литературе. С 1826 года он готовит себя для юридического поприща. «Я перебирал в уме все состояния, все должности в государстве, — писал он в 1827 году, — и остановился на одном. На юстиции... Неправосудие, величайшее в свете несчастье более всего разрывало мое сердце».

В период созревания «долговременных дум» о работе на благо отчизны в письмах Гоголя начинают звучать мотивы осуждения пошляков и небокопителей, забывших о своих гражданских обязанностях. Так уже, например, звучат строки одного из писем 1827 года к Г. И. Высоцкому: «Ты знаешь всех наших существователей, всех, населивших Нежин. Они задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека... Из них не исключаются и дорогие наставники наши». Трудно не заметить этих идей в произведениях Гоголя, создавших ему славу.

<sup>1</sup> «Русский архив», 1877, кн. III, стр. 191.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в четырнадцать томах, т. X. Л.—М., Изд-во АН СССР, 1940—1952, стр. 90. В дальнейшем все цитаты из произведений Гоголя даются по этому изданию.

Прибыв в Петербург в январе 1829 года, Гоголь был поражен жизнью столицы, ее министерствами и департаментами, переполненными бюрократившимся чиновничеством, заносчивой великосветской знатью и прожигающими жизнь крепостниками-дворянами, богатством, роскошью и нищетою, беззаконием и бесправием забитого люда, осевшего на грязных окраинах. Здесь, где было сосредоточено управление страной, с особой силой, как в фокусе, отражались противоречия современного общества — вопиющие проявления социальной несправедливости, бесчестия и нравственного падения людей, обязанных заботиться о благе отчизны. И Петербург дал мощный толчок развитию творчества Гоголя.

В эти годы Гоголь начинает глубоко осознавать положение эксплуатируемых. В столице, — писал он в 1830 году, — «нельзя пропасть с голоду имеющему хотя скудный от бога талант. Одного только нужно опасаться здесь бедняку — заболеть. Тогда-то уже ему почти нет спасенья: источники его доходов прекращаются... и ему остается одно средство — умереть».

Служба в 1829—1831 годах (в качестве писца, а затем столначальника) тяготила Гоголя. Но трудные условия существования закаляли его волю. «Нет, — писал он матери из Петербурга, — мне нужно расцвествать силою души в вечном труде и деятельности... всю жизнь посвящу для счастья и блага себе подобных». И он весь отдается тем «поэтическим настроениям», которые еще в Нежине рождались от соприкосновений с жизнью простого народа. Так создаются «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1829—1831), с их впечатляющими, полными жизненной энергии образами, своеобразием и красотой народных характеров, выразительной простонародной речью, юмором, преданиями, сказками.

Работая над «Вечерами», Гоголь все время думает о тяжелом положении народа, и в его жизнерадостные повести прорываются мотивы грусти и печали, тоски и одиночества. Они слышатся в лирических отступлениях, отражаются в переживаниях героев: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу и нечем помочь ему»; «...душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе».

Вместе с думами о народе в поэтическом сознании Гоголя возникают образы людей, поражающих своей пошлостью, «существователей» и «бестий», которые были замечены еще в Нежине, всяческих лиц, «просто значительных» и «са-

мых значительных», вызывающих ненависть писателя. В этом комплексе гоголевских настроений, наблюдений, дум будут завязываться замыслы петербургских повестей, «Миргорода» и первых драматургических произведений — «Женихов», незаконченной (без названия) драмы, комедии «Владимир третьей степени».

## 2

В декабре 1832 года П. А. Плетнев сообщал В. А. Жуковскому, что у автора «Вечеров на хуторе» «вертится на уме комедия». Плетнев подчеркнул: «Я ожидаю в этом роде от него необыкновенного совершенства, в его сказках меня всегда поражали драматические места».<sup>1</sup>

К преданиям, сказаниям, к типологии украинского вертепа восходят многие образы и эпизоды «Вечеров на хуторе». Их персонажи «напоминают традиционные типы старого малорусского театра и вертепа, — пишет исследователь. — Иногда это сходство распространяется на ситуации и приключения...» «Очень вертепны гоголевские казаки, цыган, дьячек, простак».<sup>2</sup> «Смешной черт, злая баба, хвастливый поляк и храбрый запорожец, пройдоха-цыган, мужик-простак и дьяк с высокопарной речью — все это фигуры украинского кукольного театра...»<sup>3</sup>

Следуя народной сатире, яркой и впечатляющей, Гоголь создает оригинальные острые комедийные ситуации. Вспомним «Сорочинскую ярмарку» (сцена Хиври и попovichа); «Майскую ночь» (сцены объяснения Головы с Ганной, пьяный Каленик в хате Головы, шутки парубков над свояченицей); «Ночь перед рождеством» (сцены с чертом, сцена в хате у Солохи) и т. п.

Гоголь писал, что сказка «обнаруживает ощутительно и видимо даже простолюдину дело». И нельзя не заметить, что он ставит своих героев в необычайные, «сказочные» обстоятельства для того, чтобы полностью раскрыть характеры. И хотя в дальнейшем в «Миргороде» и петербургских повестях непосредственное ощущение фольклорных истоков и народного театра как бы теряется, все же своеобразие гоголевского подхода к изображению явлений жизни и характеров остается. Так, стремлению

<sup>1</sup> П. Плетнев. Собр. соч., т. III. Спб., 1885, стр. 522.

<sup>2</sup> В. А. Розов. Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя. Киев, 1911, стр. 66.

<sup>3</sup> В. Гиппиус. Гоголь. Изд-во «Мысль», 1924, стр. 30—31.

«ощутительно и видимо» раскрыть замысел произведения служит, скажем, необычайный конфликт «Повести о том, как поссорился...» (знаменитый «гусак»). Этим же целям служат необычайное событие, положенное в основу повести «Нос», необычайное состояние героя «Записок сумасшедшего», неожиданное приключение с Пискаревым в «Невском проспекте» и так далее.

Подобный же творческий «прием» виден и в драматических произведениях Гоголя: поиски служанкой на ярмарке жениха для своей барыни («Женихи»), необычайная обстановка, в которую попадает Ихорев («Игроки»). Напомним, что комедия «Женитьба» прямо названа писателем как «совершенно невероятное событие» и что даже в «Ревизоре» «пренеприятное известие», о котором сообщает Городничий, с появлением на сцене Бобчинского и Добчинского превращается в «чрезвычайное происшествие».

В «Вечерах на хуторе» начинает складываться гоголевская манера изображения героев, характерная как для его повествовательных, так и драматургических произведений. Писатель сосредотачивает внимание на чертах, определяющих характер героя, причем сущность этого характера он стремится в максимальной мере раскрыть через колоритные внешние его данные: облик, костюм, манеры поведения. Например, в «Сорочинской ярмарке» так сказано о цыгане: «...все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу». Такой подход к созданию образов уже сам по себе во многом соответствует требованиям сценичности. Вспомним, например, внешний облик Собакевича: «...фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке». А гоголевское пояснение этого образа недвусмысленно напоминает приемы работы мастера над куклой для сцены: «Известно, — говорит Гоголь, — что есть на свете много таких лиц, над отделкою которых натура не долго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила с плеча:хватила топором раз, вышел нос,хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не оскобливши, пустила на свет, сказавши: «Живет!»

Язык персонажей Гоголя уже в его первых повестях сильно индивидуализирован. Он характеризует социальную природу героев, их психологическое состояние. При этом речь гоголевских

героев часто бывает сопряжена с выразительной мимикой, отчего образы становятся еще более «сценичными». Иван Иванович при разговоре «делал такие мины, глядя на которые, кажется, можно было прочесть, как нужно делать грушевый квас, как велики те дыни, о которых он говорил, и как жирны те гуси, которые бегают у него по двору»; старушка «была совершенная доброта. Казалось, она так и хотела спросить Ивана Федоровича: сколько вы на зиму насоливаете огурцов?»

Когда же Гоголь тот или иной повествовательный эпизод строит только на ярком и выразительном диалоге, как бы сопровождаемом краткими «ремарками», то вся изображаемая им картина, можно сказать, сама начинает прорисовываться на сцену. Приведем хотя бы один пример: «Полно горевать тебе, казак!» — заремело что-то басом над ним. Оглянулся: Басаврюк! у! какая образина! Волосы щетина, очи — как у вола! «Знаю чего недостает тебе: вот чего!» Тут брякнул он с бесовскою усмешкою кожаным, висевшим у него возле пояса, кошельком. Вздрогнул Петро. «Ге, ге, ге! да как горит!» заревел он, пересыпая на руку червонцы. «Ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребую за целую гору таких цяцек». «Дьявол!» закричал Петро. «Давай его! на все готов!» В первой гоголевской редакции данный отрывок по объему был в три раза больше. Упорной работой, шлифовкой произведения молодой писатель превращал растянутый повествовательный эпизод в выразительную «сцену». Примеры подобного мастерства построения диалогов не единичны. Напомним сцену ссоры дьячихи и ткачихи из «Ночи перед рождеством», сцену потчевания в суде чаем Ивана Ивановича или его издевательского разговора у церкви с голодной нищенкой из «Повести о том, как поссорился...» и т. д. И опять же следует отметить, что, скажем, в последнем из упомянутых эпизодов, раскрывающем тупоумное, омерзительное и бессмысленное издевательство помещика над голодным человеком, Гоголь также мастерски использует достояние вертепного театра: выяснено, что и этот диалог восходит к одной из вертепных сцен.<sup>1</sup>

В становлении Гоголя-драматурга, несомненно, играло значительную роль его актерское дарование, с большой силой проявившееся еще в Нежине. Не случайно по приезду в Петербург

---

<sup>1</sup> В. А. Розов. Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя. Киев, 1911, стр. 12. См. также комментарии к «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в четырнадцати томах, т. II. Л.—М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 757—758).

он сделал попытку поступить на сцену казенного театра.<sup>1</sup> В 1837 году в одном из писем Гоголь прямо отметил: «...вы сами знаете, что я не был бы плохой актер». И в работе над драматургическими произведениями ему, очевидно, во многом помогала способность актерского перевоплощения, что в значительной мере содействовало реалистическому раскрытию правды характеров, созданию ярких убедительных образов, своеобразной «драматургичности» даже его повествовательных произведений. Вместе с тем он зарекомендовал себя как замечательный рассказчик и первоклассный чтец художественных произведений, пленявший любые аудитории силой художественной выразительности, артистичностью исполнения, полным перевоплощением в образ.

Все сказанное в достаточной мере объясняет, почему, например, Плетнев уже на опыте «Вечеров» Гоголя ожидал от него «необыкновенного совершенства» в драматургии. «Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина», — писал Пушкин в рецензии на «Вечера на хуторе». И думается, что он при этом не случайно упомянул имена автора «Недоросля» и двух великих европейских комедиографов: «...Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков».<sup>2</sup>

После «Вечеров на хуторе» (конец 1831 — начало 1832 года) Гоголь переходит к драматургии. Исключительно важно отметить, что к этому времени он уже имел и какой-то свой, особый взгляд на сущность комизма, на комедию, на цели и задачи драматургии. С. Т. Аксаков, вспоминая о первой встрече с автором «Вечеров на хуторе», которая произошла летом 1832 года в Москве, сообщает: «...разговор шел о Загоскине. Гоголь хвалил его за веселость, но сказал, что он не то пишет, что следует, особенно для театра». Когда же Аксаков попытался взять под защиту Загоскина, то Гоголь сказал, что «комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы... будем дивиться, что прежде не замечали его». Аксаков заключает: «...из последующих слов я заметил, что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Н. П. Мундт. «Санктпетербургские ведомости», 1861, № 235.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. Изд-во АН СССР, стр. 216, и т. 12, стр. 27.

<sup>3</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. Избр. соч., М.—Л., 1949, стр. 500.

Характерные черты драматургии входящего в литературу Гоголя ярко отразились в одном из ранних его драматургических опытов — набросках комедии «Женихи» (примерно 1832—1833 годы) — будущей комедии «Женитьба».

Дошедший до нашего времени вариант «Женихов» состоит из одиннадцати явлений первого действия, которое происходит где-то в провинции, в помещичьей среде, в доме невесты. Основных героев — Подколесина и Кочкарева еще нет. Главными лицами являются: невеста — помещица Авдотья Гавриловна; сваха — ее служанка, Марфа Фоминишна; женихи — Яичница, Онучкин, Жевакин, Понтелеев.

В основу произведения положено типичнейшее для того времени явление — сватовство, подыскание невесте жениха.

Уже в «Вечерах на хуторе» Гоголь начал показывать пошлость брака, основанного на денежном расчете. Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» не оставляет в этом отношении никакого сомнения.

С большой силой сарказма звучит уже первый монолог героини: «Что это, господи боже мой, долго ли я буду в девках оставаться, — говорит Авдотья Гавриловна. — Нет да и нет женихов. Вымерли, как будто от чумы». «Я послала Марфу Фоминишну, — сообщает она, — не сыщет ли хоть на ярманке». Так, сразу же остро и ярко Гоголь раскрывает «меркантильность» брака: ярмарка — место купли и продажи.

Диалоги, насыщенные сочными эпитетами и сравнениями, полностью обнаруживают пошлость чувств героев. «Ну, — говорит Марфа, — каких я тебе женихов припасла. Вот как орехи каленые, все на подбор»; «Да штук шесть, кажется, будет». «Нет, ты подавай мне того, который поплотнее», — заявляет невеста. «Ты не толкуй пустяков, — говорит Яичница свахе, — ты скажи мне напрямик, сколько за нею крепостного, движимого, рухляди». «Вы благое дело вздумали, сударыня, что решились упрочить судьбу свою, — обращается он к невесте. — Жена без мужа все телега без колес». А увидев Жевакина, он с удивлением восклицает: «Любезнейший, кажется, из одного горшка хотим щи хлебать».

Лексикон героев, обороты их речи, ассоциации мыслей, сравнения убедительно свидетельствуют, что молодой Гоголь тут идет не от столичного театра, не от водевилей, а от традиций народных интермедий.

Народный театр был ярким, простым и откровенным. Эти



черты характеризуют и наброски «Женихов». Перед нами как бы непосредственно раскрываются истоки самобытности и новаторства Гоголя. В дальнейшем писатель многое пересмотрит и уточнит в своих позициях. К незаконченному произведению он будет возвращаться много раз. В замысел комедии из поместной жизни все более и более властно будет врываться петербургская тема, в связи с чем Гоголь будет изменять сюжет, место действия, композицию, действующих лиц, что найдет свое отражение и в меняющихся заглавиях («Провинциальный жених», «Женитьба»). В частности, как бы следуя совету Пушкина: «поэту не должно быть площадным из доброй воли» — драматург откажется от излишней «грубой откровенности народных страстей», «вольных суждений площади», которые характерны для набросков «Женихов». И все же, несмотря на свой совершенно новый облик, комедия «Женитьба» сохранит черты своей предшественницы.

#### 4

Ко времени работы над «Женихами» относятся отрывки из неизвестной драмы (примерно 1832 год), свидетельствующие о поисках писателя своего пути в драматургии.

Два небольших эпизода этого произведения, скорее всего социальной драмы (возможно, мелодрамы), по содержанию и стилистическим особенностям настолько отличаются один от другого и, в свою очередь, от «Женихов», что трудно даже верить, будто они действительно писаны одной рукой.

В первом отрывке изображается страстная борьба дворянского бунтаря-одиночки Баскакова с подлецом и негодяем тоже дворянином — Валуевым. Пафосом шиллеровского романтического героя дышит речь Баскакова:

Баскаков. . . Подлец последней степени, мошенник, заклеянный печатью позора, для которого одна награда — виселица, и этот человек. . . стоит за честь свою, за честь, которая составлена из бесчестия.

Валуев. Я не в силах более перенести этого! На этом месте, здесь же мы деремся.

Баскаков. Что? А! (становится спиной к дверям). Этого для моей чести уже было бы слишком, чтобы я дрался с каторжником, которого ведут в Сибирь. Дуэль! Нет, тебя просто убить, как собаку. Бедное животное, благородное животное, прости, что я унизил сейчас тебя, сравнивши с этим гнусным творением.

В завязавшейся драке Баскаков убивает Валуева. Но он и сам гибнет.

Думается, исследователи правы, отмечая, что стиль этого отрывка близок стилю юношеской драмы Белинского «Дмитрий Калинин»<sup>1</sup> (1830—1831). Но следует сказать, что он близок и драмам Лермонтова «Люди и страсти» (1830) и «Странный человек» (1831).

Второй отрывок гоголевского произведения примечателен иными чертами. Диалог между неким дворянином Ольгиным, прибывшим в поместье, и стариком слугой Петром идет в совершенно спокойном темпе. В этом диалоге возникает образ молодой помещицы, занимающейся благотворительностью среди крестьян. Патриархальный старик говорит о ней: «Вообразите, что сама переходит по всем избам, и чуть только где нашла больного, и пошла потеха: сама натащит мазей, тряпок, начнет перевязывать. Ну, скажите, пожалуйте, барское ли это дело? Какое же после этого будет к ней уважение мужиков?»

Несомненно, что в драме «бесчестным» дворянам-помещикам противопоставляются передовые представители этого сословия. И исключительно характерно отношение к последним старика слуги. Называя их «редкостными», он говорит о прочих, раскрывая самую суть крепостнического насилия: «...Мужика в ухо, — народ простой, вынесет. А этим-то и держится порядок».

Так намечается тема крепостничества. Трудно сказать, как бы решалась она в условиях, когда в поместье прибыл новый управляющий — «редкостный» дворянин. Вместе с тем в работе над первым эпизодом драматург очень близко подходил к «петербургской» теме. Последняя нашла свое яркое отражение в замысле комедии «Владимир третьей степени».

Я «помешался на комедии, — сообщал Гоголь Погодину в феврале 1832 года, — но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написано на белой толстой тетради: *Владимир третьей степени*, и сколько злости! Смеху! Соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Но что комедия без правды и злости!»

Гоголевские рукописные материалы, сохранившиеся в архивах, не дают полного представления об идейном замысле и содержании комедии «Владимир третьей степени». Тем не менее первая попытка Гоголя создать современную комедию, разоблачающую чиновную бюрократию и большой свет Петербурга, сыграла огромную роль в его творчестве.

<sup>1</sup> Комментарий к «Отрывкам из неизвестной драмы» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. V, стр. 504).

Герой комедии «Владимир третьей степени» — «человек, поставивший себе целью жизни получить крест Владимира третьей степени», — сообщил В. И. Родиславский со слов М. С. Щепкина. «Старания героя пьесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для него богатую канву, которою, как говорят, превосходно воспользовался наш великий комик».<sup>1</sup>

Как же разворачивался сюжет комедии?

Крупный чиновник Иван Петрович Барсуков возмечтал получить большую награду. Его сослуживец, близко стоящий к министру Александр Иванович Пролетов, лицемерно обещая поддержку, говорит про себя: «Вишь чего захотел!.. Я тебе таки удружу порядочно и ты таки ордена не получишь! не получишь!»

Так, можно предполагать, завязывалась главная сюжетная линия, о которой сообщил В. И. Родиславский.

Но вот Пролетов из газет узнает, что Барсуков (в переделке—Бурдюков) какими-то путями уже получил значительное повышение: «...Бурдюков, произведен! а? каково? Взяточник, два раза был под судом, отец — вор, обокрал казну, гнуснейший человек, какого только можно представить себе», — так резко характеризует Пролетов Бурдюкова. «Вот кого, не говоря дальних слов, упрятал бы в Камчатку», — заключает он. Однако у Пролетова эта едкая и правдивая характеристика Бурдюкова вызвана чувством ущемленного самолюбия карьериста, такого же подлеца и взяточника, как и Бурдюков, ибо последний недавно в сенате перехватил какое-то дельце и тем самым отбил у него крупный куш. «Просто, подлец, узнал, что на мою долю пришлось двадцать тысяч, так вот зачем не ему!» — говорит Пролетов.

В минуту гнева Пролетова на «удачи» своего партнера является Бурдюков-младший, помещик — брат чиновника Бурдюкова. Он приходит к Пролетову с просьбой оказать помощь в ведении дела против брата. Герои встречаются впервые.

Эта сцена полна большой внутренней динамики. Поведение и речь Бурдюкова-младшего колоритно очерчивают образ помещика-степняка, далекого от столичной дворянской культуры («Позвольте спросить: верно, покойница матушка ваша, когда была брюхата вами, перепугалась чего-нибудь?»). Однако он, подобно Собакевичу, имеет свою практическую сметку и хватку, что сказывается прежде всего в его отношениях к продажному

---

<sup>1</sup> В. И. Родиславский. Беседы в обществе любителей российской словесности. М., 1871, вып. III, стр. 140.

чиновному аппарату. Заявление на брата Бурдюков уже подал. Но он, зная о судебном крючкотворстве и подкупе, спешит заручиться покровительством большого чиновника. В кабинет он входит с развязностью, ему свойственной, и к Пролетову относится с недоверием («никак нельзя было думать, что вы путный человек»). Однако полная готовность Пролетова «услужить» подкупает его. Герой не подозревает, что страстная готовность Пролетова объясняется стремлением негодяя отомстить другому негодяю, который подставил ему ножку.

Преследующий свои личные цели Пролетов и подкупленный его желанием «услужить» Бурдюков обнимаются. Так, герой, пришедший искать защиты, попадает в лапы проходимца. Случилось то, чего он опасался.

Пролетов начинает действовать. Борьба за право грабить и обогащаться разгорается. В нее включается чиновно-бюрократический аппарат, Пролетов передает дело, очевидно, наиболее преданному себе чиновнику Закатищеву. Но и этот является того же поля ягодой. Вместо того чтобы разоблачать Бурдюкова, Закатищев к нему же и обращается. Цель этого обращения — вымогательство: «Нет, Иван Петрович! — говорит Закатищев... Я уже чересчур усердно вам служу, доставляю запрещенный товар. Нет, тысячки четыре вы должны мне пожаловать!» Драматическое положение становится еще более напряженным.

Основная сюжетная линия комедии какими-то драматургическими ходами переплеталась с другой, — с нарастающим конфликтом в семье сестры Бурдюковых, жены генерала Повалищева, Марьи Александровны (в других вариантах Петровны), сын которой, Михаил Повалищев, любя простую девушку, отказывается от предложения, сделанного ему матерью, вступить в брак с княжной Шлепохвостовой. В это дело также ввязывается Закатищев (в другом варианте — Собачкин), который соглашается на предложение Марьи Александровны оклеветать возлюбленную Михаила — распустить по городу слухи, что он (Собачкин) «с нею в связи». Соглашаясь, Собачкин тут же за услуги вымогает от Марьи Александровны две тысячи рублей, а последняя возмущается: «Без денег ничего, мерзавец, не может сделать».

В образе Марьи Александровны перед читателем предстает дама большого света, являющаяся плотью от плоти безобразного и пошлого светского мира, жизнь которого составляет паразитическое существование. Это человек-сумасброд. Ее нормы поведения лишены здравого смысла. Только одна ее реплика: «...слово «титularный» тиранит мне уши. Так и представляется

утиральная салфетка» — достаточно ярко обрисовывает ее. Тут и барское высокомерие, и хамски пренебрежительное отношение к низшим чинам, и светская глупость, и отвратительная манера мыслить — словом, все метко характеризует среду, воспитавшую ее.

Лишь потому, что одна из знакомых, ненавистная ей Губомазова, выразила свое удовлетворение тем, что «на придворные балы не пускают статских», Марья Александровна требует от своего тридцатилетнего сына Михаила перейти на военную службу. Вместе с тем в погоне за приданным Марья Александровна предлагает Михаилу жениться на княжне Шлепохвостовой.

Княжна Шлепохвостова! Сколько едкой соли в одном этом названии. Едва ли можно сомневаться, что оно принадлежит к разряду тех словечек, которые Гоголь слышал в народе. Уже одним этим метким «оглавлением» писатель рельефно очерчивает образ. Две дополнительные реплики как бы окончательно завершают характеристику:

Михаил. Да ведь она, матушка, дура первоклассная.

Марья Александровна. Вовсе не первоклассная, а такая же, как и все другие. . .

Так язвителен и беспощаден молодой Гоголь в изображении представителей большого света и чиновно-бюрократического мира.

Особое внимание привлекает Повалищев, в образе которого крупным планом намечены черты положительного героя. Это, очевидно, была уже не первая попытка драматурга создать подобный образ (вспомним Баскакова). И, вновь появившись в набросках «Владимира третьей степени», положительный герой совершенно уйдет из гоголевских произведений.

Повалищев имеет чин титулярного советника и скромно где-то работает. Взгляды на жизнь, представления о людях, понятия о чести, долге и службе резко отделяют этого героя от окружающей его среды Бурдюковых, Пролетовых, Закатищевых и им подобных. Он чужд карьеристских настроений и решительно отказывается от брака по расчету, несмотря на требование и «резвые» доводы матери: «Лучшей уж никак не выберешь: и по службе много даст, и в чинах выиграешь».

Повалищев любит девушку из простой семьи, дочь бедного чиновника Подкопытова (в последней редакции — Одасимов), принадлежащего к разряду тех глубокоуважаемых им людей, «сама честность» которых «не позволила составить состояние».

Свою возлюбленную Повалищев резко противопоставляет представительницам большого света.

Отрицательное отношение Повалищева к обществу чиновников и знати, в котором он вынужден вращаться, напоминает поведение Чацкого. В образе же его матери, Марьи Александровны, очевидно, разоблачается тот реакционный, консервативный, обывательский взгляд на передовое поколение либеральной молодежи, который господствовал в фамусовской среде.

Фамусов определял поведение Чацкого как проповедь «вольности». Гоголь как бы непосредственно указывает на эти преемственные черты Михаила от Чацкого, а его матери от Фамусова: «Послушай, перестань либеральничать», — заявляет Марья Александровна сыну. В указаниях на источник либерального поведения Повалищева Гоголь хотел быть точным: «Все эти масонские правила, — поясняла свою мысль Марья Александровна, — все это от рылеевских стихов»; «все это... в журналах».

Защищая Подкопытова — отца своей возлюбленной — от ярых нападок великосветской мамыши, Повалищев, как бы в такт речам Чацкого

Чины людьми даются,  
А люди могут обмануться —

заявляет: «Чин не большой на нём. Но, поверьте, матушка, что если бы давать чины по заслугам, то никто более его не был бы достоин...»; «человек правил редких, которого можно сейчас же сделать генералом и будет достойнее многих»; он «не князь, но человек правил редких, прямой человек... И какого прекрасного сердца, и как воспитал дочь свою...»

Необходимо к тому же отметить, что главные «пружины», движущие господствующее общество, характерны и для фамусовской среды: «чин», «денежный капитал», «выгодное место», «выгодная женитьба», месть «за пренебрежение и насмешку». Это те черты фамусовщины, против которых страстно выступал Чацкий. И нельзя не заметить, что разоблачение их на материале 30-х годов составляет основное содержание «Владимира третьей степени». Погоня Бурдюкова за чином, борьба между чиновниками за «денежный капитал», приобретаемый посредством взяточничества, стремление Марьи Александровны устроить «выгодную женитьбу» и «выгодное место» для сына — все это лежит в основе самой завязки первой комедии Гоголя с «правдой и злостью». Вместе с тем месть «за пренебрежение и насмешку», приведшая фамусовское общество к сплетням о сумасшествии

Чацкого, находит у Гоголя не менее яркое выражение — мать стремится публично оклеветать и обесчестить возлюбленную своего сына.

В конфликте, создающемся между Повалищевым и Марьей Александровной, за которой стоит великосветская среда, существенную роль должен был сыграть Закатищев (Собачкин), очень напоминающий Загорецкого, что вновь возвращает нас к комедии Грибоедова.

Закатищев — это как бы новый вариант Загорецкого 30-х годов. Михаил Повалищев так характеризует его: «... мерзавец, картежник и все, что вы хотите». Марья Александровна говорит о нем: «Боже мой, какой ужасный человек!.. Без правил, без добродетели... какой гнусный человек! Если бы ты знал, что такое он разнес про меня». И все же она с удовольствием слушает его бредовые сплетни и не может обойтись в своих гнусных проделках без его помощи. Все это повторяет характеристику Загорецкого: «Я от него было и двери на запор; да мастер услужить»; «Человек он светский, отъявленный мошенник, плут»; «При нем остерегись: переносить горазд, и в карты не садись: продаст».

Особенно следует отметить полное совпадение ролей Закатищева и Загорецкого по отношению к главным героям комедий: как Загорецкий явился активнейшим распространителем сплетни о сумасшествии Чацкого, так Закатищев берется распустить по городу клевету о возлюбленной Повалищева.

Ассоциации «Владимира третьей степени» с комедией Грибоедова не случайны. Во многом они объясняются тем, что в критике господствующего общества Гоголь исходит из передовых для своего времени понятий о гражданской чести, обязанностях гражданина, служения отечеству, которые Гоголь осваивал еще в Нежине. Для молодой России, пишет в исследовании о Грибоедове М. В. Нечкина, было характерно «понимание службы не как дела личной выгоды, а как *служения гражданина отечеству*. Отсюда разнообразные формы протеста против «пустой» и пошлой жизни». Новое понимание чести было в существе своем «исторически новой, прогрессивной силой, формирующей передовое сознание», противопоставленное официальной идеологии о службе правительству.<sup>1</sup> С позиций нового понятия чести Гоголь и подходит к критике чиновной бюрократии и окружающей ее среды. Уместно напомнить, что в приведенном выше отрывке

---

<sup>1</sup> М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. Изд-во АН СССР, 1951, стр. 263, 288.

из неизвестной драмы Гоголя так же четко раскрывается трагическая коллизия, в основе которой лежат совершенно различные понятия чести. То, что для Валуева является «честью», в понимании положительного героя Баскакова — «бесчестье». Новые гражданские понятия чести, службы родине, отечеству, унаследованные от литературы декабристской поры, — таковы идеологические корни первой неудавшейся комедии Гоголя, с «правдой и злостью». Разоблачение с этих позиций господствующей среды, борьба с несправедливостью, к которой будущий писатель начал готовить себя еще в Нежине, несправедливостью, понимаемым в широком смысле слова, как попрание естественных прав людей, как разрушение разумных начал общественной жизни, — такова цель «Владимира третьей степени».

Социальный замысел комедии становится еще более ясным в связи с повестью «Записки сумасшедшего», в которую вошли отдельные идейные мотивы и эпизоды комедии. Так, в повесть перешел образ генерала (отец Софи), который добивается ордена и получает его. Перешел в эту повесть и намеченный в эскизе образ бедного и загнанного мелкого чиновника Петрушкевича — прообраз Поприщина. Запись в дневнике этого героя: «...все достается камер-юнкерам или генералам» — могла бы быть взята эпиграфом к комедии Гоголя. «А вот эти все, чиновные... что юлят во все стороны и лезут ко двору, и говорят, что они патриоты, и то и се... Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!» — эта мысль Поприщина, можно сказать, лежит в основе «Владимира третьей степени». Мир себялюбцев и стяжателей, забывших о своих гражданских обязанностях, позорящих звание человека, мир врагов отечества должен был предстать пред зрителем в комедии Гоголя.

Все в целом подтверждает замечательный прогноз Белинского, который в своем отклике на сцену «Утро делового человека», созданную на основе одного из эпизодов «Владимира третьей степени» и впервые опубликованную в 1836 году в «Современнике» Пушкина, писал: «Если вся комедия такова, то одна она могла бы составить эпоху в истории нашего театра и нашей литературы».<sup>1</sup>

Первая попытка Гоголя создать комедию с «правдой и злостью» закончилась неудачей. Но дальнейшая драматургическая разработка идейных основ «Владимира третьей степени», разработка, тесно связанная с решением проблемы народности, обеспечила неувядаемую славу «Ревизора».

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 180.



Вопросы народности литературы Гоголь начал творчески разрабатывать в «Вечерах на хуторе». Глубокое осознание проблемы происходит в период общения с Пушкиным (1831—1836), с которым он лично познакомился в мае 1831 года.

Определение понятия национальности и народности литературы писатель дал в статье «Несколько слов о Пушкине», тесно связанной по содержанию с другой статьей — «О малороссийских песнях». Последняя была опубликована в журнале в середине 1834 года, а затем вместе со статьей о Пушкине вошла в «Арабески». Вслед за этим Гоголь сразу же после окончания работы над «Ревизором» писал статью «Петербургские записки 1836 года» («Петербургская сцена»), которая была опубликована только в 1837 году, но может рассматриваться как творческая программа драматурга.

Понимание народного творчества как отражения национального «духа», характера, склада ума народа является основной позицией в эстетических взглядах Гоголя.

Исходя из этих взглядов, Гоголь решает проблему национальности и народности литературы, драматургии, театра.

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте», — писал Гоголь. «В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Развивая эту идею, Гоголь приходит к выводу, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Чтобы создать русскую национальную «общественную комедию», Гоголь внимательно изучал ее истоки. «Что такое наш Фонвизин? — писал он в 1835 году. — Это не Молльер, не Шеридан, не Бомарше, не Гольдони. Юмор его не немецкий, не английский, не французский. . .»

Рассматривая юмор и сатиру как проявление характера, ума, «духа» народа, Гоголь в дальнейшем подойдет к определению ведущих традиций русской комедиографии. «Недоросль» и «Горе от ума», по его мнению, «истинно общественные» комедии. В них «не легкие насмешки над смешными сторонами общества,

но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». Фонвизин и Грибоедов «восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги».

В статье «Петербургские записки» будущий автор «Ревизора» дал определение театра, противопоставленное официальным воззрениям на него. Театр, писал он, это «кафедра», с «которой читается целой массе живой урок».

Считая, что театр должен прежде всего отражать современную жизнь, и подвергая резкой критике характернейшие особенности репертуара тех лет — засилье мелодрам, легких комедий, развлекательных водевилей, — писатель настойчиво ставил вопрос: «Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями?» «...Я воображаю, в каком странном недоумении будет потомок наш, вздумавший искать нашего общества в наших мелодрамах».

И Гоголь бросал суровый упрек драматургам и руководителям театрального дела: «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей...» «Клянусь, — писал он, — XIX век будет стыдиться за эти пять лет».

Гоголь призывал к созданию содержательных реалистических произведений, способствующих воспитанию общества, подъему национального самосознания.

Драматург подчеркивал, что в создании национального репертуара большую роль должно сыграть освоение писателями, композиторами, театральными деятелями народного творчества. «Какую оперу можно составить из наших мотивов!» — утверждает Гоголь. Также и творец балета, пишет он, может брать народные танцы «для определения характеров пляшущих своих героев».

Можно сказать, что в гоголевской статье о театре находит законченное выражение его «оригинальный взгляд» на комедию, проявившийся в беседе с С. Т. Аксаковым по поводу творчества Загоскина («не то пишет», «комизм кроется везде», «где же жизнь наша?»). Вместе с тем этот взгляд конкретизируется постановкой задачи создания таких реалистических характеров и образов, чтобы зрителям казалось, «будто это чувствуют и говорят они сами». «Ради бога, дайте нам русских характеров, — призывает Гоголь, — нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» «Право, пора уже знать, — утверждает Гоголь, — что одно только верное изображение харак-

теров... в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да это, кажется, знакомый человек»; только такое изображение приносит существенную пользу».

Сказанное убедительно раскрывает творческие задачи, которые ставил перед собой автор «Ревизора».

Вопрос о содержании, о правде русской жизни, которая должна получить свое реалистическое воплощение в драматургии, Гоголь брал в единстве с проблемой развития демократического театра, самобытности русской сцены, актерской игры, сценического мастерства. «Положение русских актеров жалко, — писал он. — Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они в глаза не видели. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы... где высказаться? На чем развиться таланту?»

Для Гоголя понятия национальности и народности неотделимы. Нацию он понимает как народ в широком смысле слова, как совокупность всех сословий. Это понятие не конкретно-историческое, учитывающее деление общества на классы, а абстрактно-идеалистическое; во второй половине 40-х годов оно привело драматурга к тяжелым заблуждениям. Но поскольку в период создания «Ревизора» и «Мертвых душ» писатель все прогрессивное, все, что способствовало раскрепощению, торжеству гуманистических идеалов, объяснял проявлением «духа», «характера» народа, он за всем этим в значительной мере угадывал подлинную движущую силу истории. В ней-то он и нашел своего великого положительного героя («Тарас Бульба»). «Русь среди Руси», — так образно Гоголь выражает свое понятие о народе в 1834 году. Год спустя он писал: «...русский мужик делается решительно гражданином всей Руси...» При таком понимании гоголевское определение национальности и народности объективно оказалось противопоставленным лозунгу «самодержавия, православия и народности», вооружало на борьбу с реакционной и охранительной литературой, содействовало сближению литературы с интересами народа. «Еще молод наш народ и служит вечным материалом для писателя, поражая его... стихией могущества и юности», — писал Гоголь в 1836 году.

## 6

Летом 1835 года, непосредственно перед работой над «Ревизором», Гоголь был занят замыслом драмы из англо-саксонской истории второй половины IX века. Сохранились наброски I и

начала II действия этого произведения, названного исследователями «Альфред».

Среди прочих произведений Гоголя драма «Альфред» на первый взгляд кажется совершенно случайной. Однако замысел ее закономерен. Наброски драмы позволяют сделать заключение, что в центре ее стоит проблема взаимоотношений народа с правителем государства. Возникновение этой проблемы на подступах к «Ревизору», к которому писатель подойдет через несколько месяцев, является знаменательным событием. Герои исторической драмы Гоголя — народные массы, вассалы и король, именем которого названа пьеса.

Альфред (849—900) — правитель англо-саксонской Британии был мудрым законодателем и преобразователем государства, ученым и писателем. В четко намеченных Гоголем контурах образа Альфреда явственно выступают черты правителя государства, который живет интересами родины, страдающей от непрерывных разбойничьих набегов иностранных захватчиков и от врагов внутренних — вассалов, своими распрями разоряющих государство. «Страшные перспективы... — говорит Альфред осмысляя задачи, вставшие перед ним по прибытии в родную разоренную страну, — внести туда пламя наук и познаний, где их и в помине нет, где нет букваря во всем государстве... Подвести под законы и укротить своевольное неустройство этих беспокойных магнатов государства, глядящих лесным зверем?» Так, сохранившиеся отрывки драмы позволяют сделать вывод, что в ней Гоголь хотел показать, как подлинно просвещенный правитель, понимающий нужды страны и опирающийся на народ, способен успешно вести государство по пути прогресса.

На русской почве Гоголь «просвещенного» монарха видел в лице Петра I, сыгравшего большую роль в развитии русского государства. И, конечно, прав Чернышевский, сделавший заключение, что гоголевский «Альфред несомненно был бы символическим апофеозом Петра».<sup>1</sup>

Построенная на материале, веками отдаленном от современности, пьеса «Альфред» объективно оказалась бы в какой-то мере направленной против антинародного режима Николая I.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1947, стр. 527.

<sup>2</sup> С проблематикой драмы «Альфред» тесно связана статья 1834 года «Ал-Мамун», в которой Гоголь утверждает, что правитель государства, выступающий против характера и духа своего народа, превратится в гонителя и вызовет «сила негодования многочисленного класса», что может привести государство к упадку.

Возможно, что это обстоятельство и «остановило» перо Гоголя. Однако мысли о «просвещенном» монархе, который обязан в своих действиях опираться на мнение народа, не покидают писателя. Они находят свое отражение в его письмах, записках, в финале комедии «Ревизор», в «Театральном разъезде». Во второй половине 40-х годов, когда драматург попал под влияние учения церкви, идея о просвещенном монархе получила религиозно-реакционную трактовку в «Выбранных местах». Но знаменательно, что в 1835 году, прекратив работу над пьесой «Альфред», в центре которой должен быть король, действующий в согласии с нуждами страны, народа, Гоголь берется за тему «Ревизора», которую решает в плане злой сатиры на чиновно-бюрократическую монархию, возглавляемую самодержцем Николаем.

## 7

Прекратив работу над «Альфредом», Гоголь 7 октября 1835 года просил Пушкина: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов...» Речь шла о будущей комедии «Ревизор». 6 декабря 1835 года Гоголь уже писал Погодину: «Да здравствует комедия! Одну наконец решаюсь давать на театр... едва только успел третьего дни окончить эту пьесу».

Из приведенных дат можно сделать вывод, что над «Ревизором» Гоголь начал работать примерно в середине октября, а к первым числам декабря комедия в основном была написана.

«Мысль Ревизора», как указал сам Гоголь, принадлежит Пушкину. Сюжет этот, можно сказать, носился в воздухе. Еще в 1829 году Г. Ф. Квитка-Основьяненко написал сходную по теме пьесу «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Со слов Пушкина Гоголю был известен факт из биографии П. П. Свинына, который однажды в Бессарабии «выдал себя за какого-то важного петербургского чиновника и, только зашедши уже далеко (стал было брать прошения от колодников), был остановлен».<sup>1</sup> По свидетельству В. А. Сологуба, «Пушкин рассказал Гоголю про случай, бывший в городе Устюжне Новгородской губ., о каком-то проезжем господине, выдавшем себя за чиновника министерства и обобравшем всех городских жителей». Тот же Сологуб сообщает о факте, который имел место в биографии самого поэта: прибыв в 1833 году в Оренбург для собирания материалов о Пугачеве, он узнал, что В. А. Пе-

<sup>1</sup> О. М. Бодянский. Дневник. «Русская старина», 1889, октябрь, стр. 134.

ровский получил «секретную бумагу», в которой он «предостерегался, чтоб был осторожен», так как будто бы поездка Пушкина имела целью «обревизовать секретно действия оренбургских чиновников».<sup>1</sup> Следует также иметь в виду, что в бумагах самого Пушкина был найден набросок плана какого-то произведения, напоминающего сюжет «Ревизора». «Криспен... приезжает в губернию на ярмонку, его принимают за... Губернатор честный дурак, губернаторша с ним проказит. Криспен сватается за дочь».<sup>2</sup>

Таким образом, сюжет «Ревизора» опирался на факты современной действительности.<sup>3</sup> Но силу комедии определила идейная целеустремленность автора, предпринявшая тему, отбор материала, аспект его изображения и позволившая на основе удачно выбранной завязки раскрыть вопиющие общественные противоречия, сделать большие художественные обобщения, создать яркую и глубоко правдивую картину, «ужасающую своею верною действительности» (В. Г. Белинский).

В основу комедии «Ревизор» положена коллизия не частного, а общественного порядка. Завязка охватывает всех действующих лиц в плане социальном. В силу этого и характеры персонажей раскрываются как социальные. Образы насыщаются конкретным общественным содержанием и предстают перед зрителем живыми воплощениями большой жизненной правды своего времени.

Гоголь говорил, что его герои «вовсе не злодеи». И действительно, пороки гоголевских героев выступают не как личные, а как общественные, как проявления в индивидуальных характерах пороков общества. Действия героев, их стремления, образ мыслей уже сами по себе говорят о пороках общества, а пороки общества объясняют особенности героев. Вот почему все персонажи «Ревизора» так исключительно жизненны и убедительно правдивы: каждый из них сам красноречиво говорит о своей общественной природе. В целом это создает монументальную образную картину, метко обозначенную эпиграфом: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Н. А. Добролюбов даже два-

---

<sup>1</sup> В. А. Сологуб. Из воспоминаний. «Русский архив», 1865, стр. 744.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8, кн. 1. Изд-во АН СССР, стр. 431.

<sup>3</sup> Как отмечено Б. С. Мейлахом, сюжет гоголевского «Ревизора» сходен с повестью А. Ф. Вельтмана «Неистовый Роланд», впервые напечатанной в «Библиотеке для чтения», 1834, т. 2 (см. вступительную статью Б. Мейлаха к сб. «Русские повести XIX века», т. I. М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. XVII).

дцать лет спустя после появления «Ревизора» писал: «У Гоголя такая уж сила таланта была, что до сих пор, куда ни обернешься, так все и кажется, что перед тобой стоит или Чичиков, или Хлестаков, а если ни тот, ни другой, то уж наверное Земляника».<sup>1</sup>

Действие комедии разыгрывается в провинциальном городе, от которого до границы «три года скачи — не доедешь». Но этот воображаемый город создан писателем на материале живой жизни, как типическое обобщение.

Духовное убожество, взяточничество, казнокрадство, беззаконие, произвол, насилие и поругание человеческой личности — вот что ярко предстало перед зрителями комедии Гоголя. Вопиющие противоречия между интересами страны, граждан и деятельностью представителей власти сословной самодержавно-бюрократической монархии — таков объективный смысл главной коллизии «Ревизора».

«Купечество да гражданство меня смущает. Говорят, что я солоно им пришелся» — так в сознании Городничего отражается основное противоречие между интересами массы городских жителей и деятельностью чиновной своры, осуществляющей власть в городе.

Писатель всячески стремился подчеркнуть, что Городничий хорошо понимает всю злобу «гражданства»: «...на меня-то они теперь... так вот бы и съели, попадись я только им». Однако существующее положение глава городской власти отнюдь не считает ненормальным и оправдывает его простой философией: «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят».

Сквозник-Дмухановский не молодой администратор, а умудренный опытом служака, прошедший большую школу выучки в процессе выслуги от нижних чинов до занимаемой должности. Его этика, взгляды на жизнь, правила поведения отражают нравы и убеждения воспитавшей его чиновно-дворянской среды.

Карьеризм, служение личным интересам — характернейшие черты Сквозников-Дмухановских, действующих по принципу: не пропускать того, что «плывет в руки». Прикрывая свою мерзкую сущность словами о службе отечеству, он занимается взяточничеством и казнокрадством, потакая в этом и подчиненным, лишь бы они следовали негласной для своей среды морали: «братъ по чину». Он помогает купцам Абдулиным обирать каз-

---

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 6. М., ГИХЛ, 1939, стр. 61.

ну и пользуется властью, чтобы обирать самих Абдулиных. Он хорошо понимает, что в обществе, в котором он живет, все держится силой, что эмблемой этой силы является ранг, чин, а потому трясется и подличает перед начальством, но хамски относится к подчиненным, а тем более к подвластным ему городским жителям.

Образ Городничего, главы власти провинциального города, находит в комедии Гоголя свое естественное дополнение в колоритных типах его помощников: Ляпкина-Тяпкина, Шпекина, Земляники, полицейского Держиморды и др.

Совершенно одноликие, как подлинные духовные близнецы, Петр Иванович Бобчинский и Петр Иванович Добчинский полной схожестью своих характеров, манер, привычек, даже внешнего вида с исключительной непосредственностью передают специфику застойной и затхлоу, отвратительной в своем убожестве жизни провинциального дворянства.

С большой силой Гоголь показывает симбиоз помещиков с чиновничеством. Бобчинский и Добчинский, как Анна Андреевна и Марья Антоновна,— неотъемлемая часть окружения Городничего, плоть единого социального организма. Это характернейшие представители того мира, в котором живут и действуют Сквозники-Дмухановские.

Мир чиновных руководителей в «Ревизоре» противопоставлен народу, как мир, живущий совершенно иными интересами, преследующий иные цели, чуждый и враждебный «гражданству».

Бесправие и беззащитность городских жителей, наглость и власть имущих, неограниченное хозяйничанье разнузданной чиновной своры — таковы главные черты развертывающейся в комедии картины социальной действительности.

Хищничество, волчьи нравы, скрываемые под маской добропорядочной службы «отечеству», под личинами своеобразной наивности и патриархальности,— вот та жуткая правда, которая от явления к явлению, от одного действия к последующему все более и более раскрывается в развитии комедийных ситуаций и образов. Волчьей повадке следуют купцы, наживающиеся при помощи Городничего и на него же подающие жалобы, ей следует Земляника, в карьеристских целях доносящий на Шпекина и Ляпкина-Тяпкина, сам Шпекин, перехватывающий чужие письма.

Последовательно разоблачая господствующую среду, драматург рисует яркую картину беззакония и произвола. «Жаловаться? А кто тебе помог сплутывать, когда ты строил мост и



написал дерева на двадцать тысяч, когда его и на сто рублей не было? Я помог тебе, козлиная борода», — упрекает Городничий Абдулина. Все характерно в этой сцене — и сама расправа с доносчиком, и раскрытие его преступного лица, и открытое признание преступной связи с ним, и волчий его нор, и цель расправы — новое вымогательство: «Ну, да бог простит! полно! Я не памятозобен... чтоб поздравление было... понимаешь? не то, чтоб отбояриться каким-нибудь балычком и головою сакара».

Многие характерные особенности господства городничих Гоголь непосредственно не показывает. Но они четко выявляются из высказываний героев.

В школах — бескультурие и невежество. В больнице лечат не медикаментами, а «честностью и порядком». В суде, по меткому замечанию Ляпкина-Тяпкина, «сам Соломон не разрешит, что правда, а что неправда». В тюрьме арестованным не дают провизии. На улицах «кабак, нечистота». А для полного «порядка» полицейский Держиморда ставит обывателям города синяки под глазами.

В IV акте драматург показывает недовольство и ненависть жителей города к своим «правителям». Несмотря на ограждение из полицейских, выставленное у дома предусмотрительным Городничим, жалобщики все же проникают к «ревизору» — Хлестакову. Являются с прошением купцы. Вслед за ними врываются унтер-офицерская вдова и слесарша Пошлепкина. Едва только Хлестакову удастся их спровадить, как — согласно ремарке автора — «в окно высовываются руки с просьбами», а в перспективе открывшейся двери показывается новая группа просителей. Так драматург расширяет границы сцены, выводит зрителя за ее пределы — в толпу негодующего «гражданства» города. Изображаемая картина жизни приобретает все большую емкость, великую силу художественного обобщения.

«Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!.. что губернаторов!.. нечего и говорить про губернаторов...» — заявляет Городничий. Это красноречивое, убедительно звучащее в устах Сквозника-Дмухановского саморазоблачение раскрывает всю жуткую правду о длительном господстве Сквозников-Дмухановских, орудующих среди «мошенников над мошенниками» и обманывающих губернаторов — многочисленной рати всякого рода Ляпкиных-

Тяпкиных, Земляник, Шпекиных, Держиморд и им подобных притеснителей народа.

Глубоко индивидуализированные образы чиновников «Ревизора» являются живыми воплощениями характернейших черт бюрократического правительственного аппарата. В разнообразии их характеров раскрывается многообразное проявление все одной и той же омерзительной антинародной природы монархического чиновничества.

Сцена с лекарем пьяницей Гибнером — немцем, который двух слов не может связать по-русски, показательна. «О! насчет врачеванья, — говорит Земляника, — мы с Христианом Ивановичем взяли свои меры: чем ближе к натуре, тем лучше... Человек простой: если умрет, то и так умрет». В этой реплике отражается презрительное равнодушие к простому люду. Если вспомнить слова Гоголя, что в Петербурге бедняку «надо опасаться заболеть», ибо «тогда-то уже ему почти нет спасенья», то перед нами раскроется вся идейная направленность сцены с Гибнером. Драматург заострял внимание зрителя на одной из характернейших черт антинародного строя.

Рисую картину печального состояния школы, писатель также сосредотачивает внимание зрителя на том, что характеризовало всю государственную систему образования. Реплика Городничего: «много ума хуже, чем бы его совсем не было» — по поводу мнимого «волтеризма» Ляпкина-Тяпкина прекрасно выражает требования правительственных Сквозников-Дмухановских. В ней звучат и установки из столичного центра и выводы умудренного жизненным и служебным опытом Городничего.

Слова Сквозника-Дмухановского о преподавателе, который «никак не может обойтись, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу», и его замечание, что «господин ревизор или другой кто может принять это на свой счет», также полны большой жизненной правды, выраженной средствами злой сатиры. Правда эта тут же и подтверждается сообщением Хлопова: «... а мне выговор: зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству». Так сатирическое жало Гоголя язвило реакционные круги, видевшие свободомыслие даже там, где его совершенно не было.

В атмосфере злобного фанатического преследования свободомыслия создаются доносы, подобные доносам Земляники: «Вот и смотритель здешнего училища... Он хуже чем якобинец, и такие внушает юношеству неблагоприятные правила, что даже выразить трудно».

Земляника, чиновник пройдоха и подхалим, знает, на каких чувствах реакционного правительства надо играть, и в карь-

еристских целях выставляет жупел якобинства, прикрываясь словами «для пользы отечества». Смешно уже одно сопоставление понятия «якобинец» с образом совершенно ограниченного в своих воззрениях чинуши Хлопова.

Финал сцены доноса Земляники не может не поражать своей едкой сатиричностью. Мнимый ревизор удивлен сообщением чиновника, а последний, сообразив, что его клевета возымела действие, готов дело «оформить»: «Не прикажете ли, я все это изложу лучше на бумаге?» — «Хорошо», — отвечает Хлестаков, добавляя: «Я, знаете, этак люблю в скучное время прочесть что-нибудь забавное».

Разоблачая манию доносов, Гоголь затрагивал особую область деятельности правительственного аппарата — Третьего отделения, занимавшегося шпионажем. В этом отношении большой интерес представляет диалог между Городничим, обучающим искусству перехватывать корреспонденцию, и Шпекиным, без того уже прошедшим на практике курс чтения чужих писем. На замечание судьи: «Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это» — Городничий отвечает: «Ничего, ничего... ведь это дело семейственное».

«Дело семейственное!» Эта реплика, брошенная, как кажется, по поводу частного случая, несет в себе большое обобщение. Полное слияние сфер служебной, официальной и личной, развязное и наглое хозяйничание на службе, так же как у себя дома, в своей семье, запросто — такова важнейшая черта, отмечаемая драматургом в деятельности чиновников. Комедия, собственно, уже начинается со сцены, показывающей, что в доме Городничего и под его руководством, «по-семейному» происходит откровенный и циничный сговор чиновников — можно сказать, местных представителей всех ведомств — по поводу того, как провести правительственного ревизора. Затем тут же в доме Городничего чиновники так же откровенно и цинично договариваются о необходимости подкупить ревизора, «подсунуть» ему взятки. Именно так, «по-семейному», Городничие при помощи Шпекиных могут и перехватывать письма гражданства, превращая их в доносы, уничтожая жалобы на себя и, если надо, преследуя жалобщиков. Так созданные полицейско-бюрократическим режимом условия открывали широкие возможности для произвола, нарушения и попрания чиновниками и без того бесчеловечных законов крепостнического государства.

Вот почему не только в 30-е годы, но и в последующие десятилетия за комическим образом довольно безобидного, как может казаться на первый взгляд, Шпекина вырисовывалась фи-

гура чиновника-шпиона. Не случайно Белинский в своем знаменитом письме Гоголю из Зальцбрунна писал, что из России он не мог бы послать такое письмо, так как «тамошние Шпекины распечатывают чужие письма не из одного личного удовольствия, но и по долгу службы, ради доносов».<sup>1</sup> В силу громадного обобщения, которое несут в себе образы гоголевских чиновников и вся картина деятельности чиновничества, к «Ревизору» полностью применима характеристика, данная Белинским николаевской крепостнической России, как стране, в которой «нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей».<sup>2</sup>

Посредством образа Хлестакова драматург органически связывает провинциальный чиновный мир со столичным, выявляя свойственные им общие характерные черты, достигая больших типических обобщений. С исключительной реалистической силой это раскрывается на процессе «узнавания» провинциальными чиновниками в Хлестакове правительственной персоны, что составляет сущность самой сюжетной основы комедии. Драматург-реалист мастерски мотивирует самую возможность путаницы, обусловленной соответствием характерных черт поведения Хлестакова представлениям провинциальных чиновников о столичном начальстве.

«Он! и денег не платит и не едет...» — вот важнейшая характеристная особенность поведения Хлестакова, которая сразу бросается в глаза напуганным чиновникам. Не платить денег или брать без денег — это настолько в духе и норме поведения Сквозников-Дмухановских и его сподвижников, что в их сознании вывод напрашивается сам собою: «кому же б быть, как не ему?» — «Он, он, ей-богу, он». И следует сказать, что, подходя к такому заключению еще на основе первых сведений, полученных о Хлестакове, чиновники не ошибаются в самой социальной природе героя, родственной им всем. То обстоятельство, что Хлестаков в данном случае не платит в гостинице потому, что он «профинтил дороною денежки», нисколько не меняет дела, ибо по существу он никогда не прочь пожить «на счет аглицкого короля». Именно в силу подобного поведения Хлестакова Городничему и удается легко «ввернуть» ему в гостинице «взаимы». Все же дальнейшее обращение Хлестакова с провинциальными чиновниками, не любящими пропускать того, что

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10, 1956, стр. 219.

<sup>2</sup> Там же, стр. 213.

плывет в руки, убедительно свидетельствует и о великом мастерстве «столичной штучки» в этом деле. Вот почему, попав в хорошо знакомую среду чиновничества, Хлестаков сразу же соответствующим образом и повел себя: «Вот если бы вы, например, предложили мне займы рублей триста, ну тогда совсем другое дело: займы я могу взять». Разве в этом рассуждении Хлестакова не видно все той же подлой морали, которой живет среда Городничего: «... чем взятки? Борзыми щенками, это совсем иное дело...» На основе подобного родства чиновничьих душ Городничий и его помощники довольно легко опознают в Хлестакове своего поля ягоду — дворянина-чиновника, но только «высшего», столичного происхождения.

В III акте комедии зритель слышит, как подвыпивший «елистратишка» вдруг выговаривает отвратительную правду о высшем чиновничестве, правду, окончательно убеждающую чиновников, что Хлестаков — правительственная персона. «Извольте, господа, я принимаю должность, я принимаю... только уж у меня: ни, ни-ни!.. уж у меня ухо остро! уж я... О! я шутить не люблю... я такой. Я не посмотрю ни на кого... я сам себя знаю, сам». В приведенных словах Хлестакова гиперболическими штрихами выявляются характернейшие черты людей «просто значительных» и «самых значительных», которыми кишел Петербург, разных начальников, преследующих «строгость, строгость и строгость», разговаривающих с подчиненными только посредством фраз: «как вы смеете? знаете ли вы, с кем говорите! понимаете ли, кто стоит перед вами?»

Драматург придавал этому высказыванию Хлестакова большое значение. Особое внимание он обращал именно на то место монолога, где герой, так сказать, входит в образ большого государственного деятеля. Сцена, когда Хлестаков «говорит о себе как о государственном человеке, — писал Гоголь, — способна точно смутить чиновника. Особенно в то время, когда он рассказывает, как он распекал всех до единого в Петербурге... Будучи сам неоднократно распекаем, он это должен мастерски изобразить в речах: он почувствовал в это время особое удовольствие распечь наконец и самому других...»

Словами героя: «... я везде, везде. Во дворец всякий день езжу» — подчеркивается своеобразная вездесущность страшного распекателя — образа, символизирующего строгих правительственных блюстителей порядка, воспитанных полицейским режимом, — реакционных градоначальников, губернаторов, различного рода Угрюм-Бурчеевых, зло шипящих: «Не потерплю!

Запорю!» — которых с такой силой впоследствии будет изображать Салтыков-Щедрин.

Жизненная правда, заключенная в словах Хлестакова, непосредственно и ясно доходит до сознания чиновников в силу того, что, по существу, они и не могут представить себе правительственную персону иначе, как в духе Хлестакова. Все они являются плотью от плоти единой системы, все они несут в себе эту правду, и каждый из них, можно сказать, познает ее по образу и подобию своему.

«Ну что, если хоть одна половина из того, что он говорил, правда?» — спрашивает сам себя Городничий. «Да как же и не быть правде», — отвечает он. И в самом деле, как умудренный опытом Сквозник-Дмухановский не мог не узнать этой правды, если Хлестаков уже при первой встрече с ним в гостинице кричал: «Да какое вы имеете право? Да как вы смеете? . . . Да вот я . . . я служу в Петербурге. . . Я, я, я, . . . Да вот вы хоть тут со всей командой — не пойду. Я прямо к министру!»

Сквозник-Дмухановский не мог не узнать правды, так неизбежно «выговоренной» Хлестаковым, уже и в силу того, что он сам в значительной мере является воплощением ее. Ведь его деятельность раскрывает перед зрителем властную и решительную натуру градоправителя, который сам о себе может сказать: «О! я шутить не люблю!» Его самоуправство, его отношение к подчиненным, особенно к гражданству, могут явиться хорошей иллюстрацией к словам Хлестакова — «государственного деятеля»: «. . . я им всем задал острастку. . . Да что, в самом деле? Я такой! я не посмотрю ни на кого. . .» Даже будучи встревожен известием о приезде ревизора, Городничий заявляет: «Да если приезжий чиновник будет спрашивать службу: довольны ли — чтобы говорили: всем довольны. . . а который будет недоволен, то ему после дам такого неудовольствия. . .»

Так хлестаковщина, раскрываемая в образе «правительственной персоны», выявляется в деятельности и характере самого Сквозника-Дмухановского. Почувствовав себя победителем, к тому же еще и «родственником» государственного «деятеля» — Хлестакова, он по-хлестаковски заявляет: «. . . теперь можно большую чин зашибить». «Ведь почему хочется быть генералом?» — мечтает он. — «Кавалерию повесят тебе через плечо. . . поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут впереди. . . вот что, канальство, заманчиво!» В подобных рассуждениях Городничего хлестаковские настроения — «подкатить эдаким чертом», «курьеры, курьеры, курьеры» — совершенно очевидны. Хлестаковщина, можно сказать, бьет через край и

в приказе Сквозника-Дмухановского квартальному: «Да объяви всем, чтобы знали: что вот, дескать, какую честь бог послал городничему, что выдает дочь свою... за такого, что... может все сделать, все, все, все! Всем объяви, чтобы все знали. Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми». Не лишним будет отметить, что многозначительное «все» в ранних редакциях этой «речи» героя означало: «что может и прогнать всех в городе, в тюрьму посадить и все, что хочет».

У Сквозника-Дмухановского и раньше слово не расходилось с делом. Теперь же, после мнимой «победы», ему хочется вернуться по-хлестаковски, во всю ширь. Заманчивые мечты о генеральстве у него тут же перебиваются практическими решениями: «Постой же, теперь же я задам перцу всем этим охотникам подавать просьбы и доносы». «Ей,— кричит он квартальному,— призови-ка сюда, брат, купцов. Вот я их каналий!.. Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня, и вот этих больше всего писак, которые закручивали им просьбы». И уж вовсе неподражаем Сквозник-Дмухановский в роли распекателя:

Городничий. Что, самоварники, аршинники, жаловаться? Архи-плуты, протобести, надувайлы мирские! жаловаться?.. Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы, что..

Анна Андреевна. Ах, боже мой, какие ты, Антоша, слова прозносышь!

Городничий. ...А, не до слов теперь!..

Так выясняется, что Сквозник-Дмухановский по сути дела сам является таким же распекателем, страшный облик которого драматург обрисовал в монологе Хлестакова. Сквозник-Дмухановский такой же «государственный человек»: в его образе, как в капле воды, отражается сама сущность больших и маленьких городничих.

Вот почему глубоко прав был А. В. Луначарский, когда писал, что над всеми гоголевскими «Сквозниками-Дмухановскими, Ляпкиными-Тяпкиными, прокурорами высится сверхчиновник, сверхпрокурор — царь. Что все эти ужасные морды мелкой чиновничьей России, в цепких лапах зажавшей судьбу народа, есть только элементы одного громадного кошмара царско-чиновничье-его самодержавия».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Н. В. Гоголь. «Н. В. Гоголь в русской критике», М., 1953, стр. 606.

Стремясь к верному изображению быта, нравов, характеров «в их национально вылившейся форме», Гоголь в «Ревизоре» достигает исключительной самобытности создаваемых им образов, решает важнейшую социальную тему на основе всего ее национального своеобразия.

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» драматург отмечал, что его герои (гости, полицейские, просители, купцы) «суть ежедневно проходящие перед нашими глазами лица», и указывал: они «могут быть легко схвачены всяким, умеющим замечать особенности в речах и ухватках человека всякого сословия». Вот эти-то особенности в речах и ухватках героев выражены в комедии с огромной силой. Они так органически связаны с внутренней сущностью героев и со всем их социальным и бытовым окружением, что по ним герои сразу же познаются как представители совершенно определенной общественной группы, специфические признаки которой они несут в себе, как Петрушка Чичикова вечно носил свой запах.

Драматург считал характерной национальной особенностью русского языка меткость, наглядность, образность в сочетании со своеобразным «лукавством» и иронией, являющимися, по его мнению, отражением русского «склада ума». Эти характернейшие черты и персонифицированы в различных социальных образах «Ревизора».

Какая громадная сила поистине народной иронии заключена, например, лишь в одном замечании частного пристава по поводу квартального Прохорова: «Вчерашнего дня случилась за городом драка, — поехал туда для порядка, а возвратился пьян». Прохоров ни разу на сцене не появляется, но образ его только посредством этой реплики очерчивается «метко» и «наглядно». Кажется прямо подслушанной в народной толпе реплика Ляпкина-Тяпкина относительно судебного заседателя-пьяницы: «он говорит, что в детстве мамка его ушибла и с тех пор от него немного отдает водкою». И однако же приведенные реплики, звучащие для зрителя злой иронией, даются в полном соответствии с характерами, умонастроениями героев, с ситуациями.

«Все, как мухи, выздоравливают», — говорит попечитель богоугодных заведений. И посредством этого абсурдного изречения с легко угадываемым подтекстом — «как мухи мрут» — Гоголь казнит смехом чиновника, рекомендующего лечить не медикамен-



тами, а «честностью и порядком». «Просто нам будет плохо, а не туркам», — метко и остроумно под всеобщий смех зала отвечает Сквозник-Дмухановский на домыслы чиновников, будто война с турками будет. «Вас посекут да и только, а мужа и поминай как звали», — с такой удивительной непосредственностью, едко и язвительно сам Городничий «разоблачает» безмерное легкомыслие своей жены и дочери.

В силу исключительной яркости индивидуализированных речевых характеристик, органически сопряженных с сущностью образов, каждое появление на сцене нового героя воспринимается как большое художественное открытие. Уже первый выход каждого героя раскрывает какую-то новую существенную грань в познании характеров, быта, общественных отношений. И в то же время в каждом из них зритель, как говорил Белинский, узнает «знакомое незнакомца».

Можно сказать, с порога захватывают внимание зрителей Бобчинский и Добчинский, врываются в комнату с сообщением о «чрезвычайном происшествии», которое, как вихрь, вносит в сцену переполох, создает новую ситуацию, преобразует действие, дает ему новое стремительное развитие.

Вот на сцену вбегают жена и дочь Городничего. «Где ж, где ж они? Ах, боже мой. . .» — скороговоркой произносит Анна Андреевна, бросая упрек дочери: «. . . а все ты!» Подбежав к окну, она впопыхах кричит: «Антон, куда, куда? что, приехал? . . .» Зритель уже готов разделить волнение героини, так, кажется, по-человечески обеспокоенной судьбой своего мужа. Но вот она с той же озабоченностью и серьезностью продолжает вопрошать: «. . . с усами! с какими усами?» И перед нами вдруг резко и ярко раскрывается образ легкомысленной и пошлой дамы.

Уже первые слова, произносимые Осипом, вводят в совершенно новый мир. Особая лексика крестьянина-слуги, пожившего с бариним в столице, манера рассуждать, обороты речи — все настолько выявляет своеобразие характера, что зритель только по одному первому монологу узнает и глубже познает общественную природу тысяч слуг, обслуживавших дворян. Купцы появляются во всем их характерном бытовом облике, приходят на сцену будто бы прямо из-за прилавков своих магазинов, принося с собой, как кажется, сам запах старой патриархальной торгашеской Руси. И какую горькую правду жизни драматург показывает за комическим образом унтер-офицерской вдовы, типичной представительницы забитых обывателей, не только не понимающих своего рабского положения, а стремящихся из него при случае даже извлечь материальную выгоду: «Мне от своего

счастья неча отказываться». Точно с улицы какой-нибудь обнищавшей Коломны или Магерок, прорвавшись сквозь ограждение квартальных, врывается на сцену Пошлепкина. Злобу ее драматург непосредственно мотивирует только одним фактом, но таким, который затрагивает самые жизненные интересы широких народных масс, страдавших от рекрутчины: «...Мужу-то моему приказал забрить лоб в солдаты, и очередь-то на нас не припадала, мошенник такой!» И вновь из ее уст несутся проклятия: «...побей его бог и на том и на этом свете! чтоб ему...» и т. д. Пошлепкина выражает свою горькую обиду словами беззащитной женщины, которую можно было встретить на каждом шагу. Но именно потому, что ее жалоба, дышащая безграничной злобой к Городничему, полна естественности и неподкупной жизненной правды, образ ее, освещенный ярким светом рампы гоголевского театра, навсегда остается в памяти. И за комизмом этого образа в сознании зрителя все более и более вырисовывается картина убогой, бесправной жизни, полной мрака, слез и ненависти к угнетателям.

Даже по сути дела эпизодические лица, очерченные всего лишь двумя-тремя штрихами, в свете всего содержания комедии приобретают типическую значимость, как воплощение характернейших черт действительности. Показательнейшим образцом подобного мастерства драматурга является образ Держиморды.

Этот полицейский подручный Городничего появляется на сцене только один раз на две-три минуты, причем произносит всего три слова: «Был по приказанию». Два раза зритель слышит его голос из-за кулис: «Куда лезешь, борода? Говорят тебе, что никого не велено пускать» и «Пошел, пошел! Не принимает, спит». А между тем натура полицейского оказывается раскрытой настолько убедительно, что образ Держиморды получил всероссийское значение. Происходит это потому, что объективно выявляется главная функция полицейщины — охрана существующего порядка, враждебного народу. Готовность Держиморды послужить Городничему посредством применения физической силы настолько велика, что временами он получает замечания даже от самого Сквозника-Дмухановского: «Да сказать Держиморде, чтобы не слишком давал воли кулакам своим; он для порядка всем ставит фонари под глазами: и правому и виноватому». Чем же славились среди широких народных масс городские, квартальные и полицейские, как не этими чертами, которые ярко — первым планом — показал драматург в образе

Держиморды. Вот почему, как и многие другие, этот образ стал нарицательным и в высказываниях В. И. Ленина насыщался большим политическим содержанием: «...старая русская монархия, старая держиморда».<sup>1</sup>

Полная неподкупной художественной правды картина быта и нравов, бичующая сила сатиры и разящего сарказма, переливы тонкой искрящейся иронии и злого юмора — все в комедии властно захватывает зрителя. И всюду здесь, как и в фольклоре, можно сказать словами самого Гоголя, «видна необыкновенная полнота народного ума, умевшего сделать все своим орудием: иронию, насмешку, наглядность, меткость живописного соображения, чтобы составить животрепещущее слово, которое пронимает насквозь природу русского человека, задирая за все ее живое». Герцен имел все основания для того, чтобы сказать: Гоголь, «не будучи... выходцем из народа по своему происхождению, был им по своим вкусам и по складу ума».<sup>2</sup>

Реакционная критика пыталась представить комедию Гоголя как «глупую фарсу», как произведение, написанное по старым шаблонам. Драматург иногда как бы повторяет некоторые ситуации, дает эпизоды, напоминающие предыдущие, что сближает его комедию с произведениями народного творчества. Так, совершенно одинаковы конец I и начало III актов — Анна Андреевна и Марья Антоновна у окна. Таковы сцены поочередной явки чиновников к Хлестакову, эпизоды чтения ими перехваченного письма Хлестакова к Тряпичкину, сцены ухаживания Хлестакова за женой и дочерью Городничего, даже нарочито заканчивающиеся одной и той же репликой: «Ах, какой пассаж!» Но в этой своеобразной повторяемости характеры раскрываются ярче, глубже познается их общественная природа. «Наглядность живописного соображения», которую драматург считал отличительной чертой фольклора, служит тут убедительному показу сущности героев. И не фарсовость или водевильность характерны для отдельных сцен гоголевской комедии с «правдой и злостью», а удивительная последовательность в разоблачении гнусности, лжи, лицемерия, пошлости, духовной гнили господствующей дворянско-чиновной среды.

Известно утверждение М. Горького, что в литературе нужна верность «психологии фактов». Если с этой точки зрения подойти к «Ревизору», то перед нами раскроется вся исключитель-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 29, стр. 431.

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч., т. 7. Изд-во АН СССР, 1956, стр. 227.

ная художественная правдивость каждого эпизода комедии. Сколько, например, индивидуально-своеобразного, можно сказать, анекдотического заключено, скажем, в способах вымогательства Сквозника-Дмухановского: «Именины у него бывают на Антона. . . Нет, ему еще подавай: говорит, и на Онуфрия его именины». И однако же в этом своеобразии, так колоритно характеризующем индивидуальность Сквозника-Дмухановского, с изумительной глубиной раскрывается сама психология нравов чиновничества. И автор «Ревизора» исключительно последователен в этом отношении.

М. Е. Салтыков-Щедрин, называя художественные произведения «литературными исследованиями», утверждал, что последним «подлежат не только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает».<sup>1</sup> Гоголь, ставя своих героев в затруднительные, подчас необычайные положения, заставляет их словами и делами «выговорить» всю правду о себе. Эта особенность творческого метода резко выделила его «Ревизора» на фоне драматургии и театра 30—40-х годов и была наследована русской сатирической литературой, связанной с освободительным движением, о чем в первую очередь свидетельствует творчество Салтыкова-Щедрина.

Вл. И. Немирович-Данченко, прекрасный мастер сценического реализма, рассматривая «Ревизора» в свете требований, предъявляемых театром к драматургии, пришел к выводу, что главная «тайна» исключительного воздействия комедии Гоголя на зрителя заключается в том, что драматург «в величайшей степени» обладал «чувством театра», то есть той «духовной силой», пишет он, «которая вводила. . . акты, сцены и диалоги в неразрывную связь с театральной залой и которая есть гениальное чувство сцены». В результате в «Ревизоре», пишет он, «никакие преувеличения, никакая сгущенность красок, никакая быстрота в смене настроений не изменяет высшей художественной правде». Вот почему, утверждает он, комедию «Ревизор» «мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1934, стр. 203.

<sup>2</sup> Вл. Немирович-Данченко. Тайны сценического обаяния Гоголя. «Н. В. Гоголь в русской критике». М., 1953, стр. 598—600.

Гоголь, писатель-новатор, утверждал, что «для драматического творения нужно работать в виду театра, в омуте со всех сторон уставившихся на тебя лиц и глаз зрителей». Так «я работал во времена оны», то есть над «Ревизором», — отмечал он. В часы создания пьес он видел и слышал своих героев, смотря на них как бы из толпы: «...передо мною движется сцена, шумит аплодисмент, рожи высовываются из лож, из райка и кресел и оскалывают зубы...» Так живо и непосредственно драматург ощущал тех, для кого писал, чувства и настроения которых хотел выразить, вместе с кем «смотрел» на воображаемую сцену, проверяя движения и слова героев комедии. Думается, что в этой проверке большую роль играла способность Гоголя к творческому перевоплощению.

Неразрывная связь со зрителем, с массой, положенная в основу самих драматургических принципов, обеспечила народную трактовку образов, их связь с народными представлениями о жизни, о дворянстве и чиновничестве, обусловила демократичность, народность комедии «Ревизор».

## 9

Народность «Ревизора» находит свое высшее проявление в объективно-революционной сущности этой подлинно общественной комедии.

Разоблачение чиновничества как враждебной народу силы — важнейшая особенность произведения Гоголя, обусловившая его громадную роль в развитии передовой литературы, связанной с освободительным движением.

Известно, что в обществах, построенных на классовом угнетении, чиновничество является существенной частью государственного аппарата, государства как силы, выражающей интересы господствующего эксплуататорского меньшинства и служащей для подавления эксплуатируемых. Обладая властью, «чиновники... становятся, как органы общества, над обществом... Создаются особые законы о святости и неприкосновенности чиновников», — писал В. И. Ленин.<sup>1</sup> «Царское самодержавие есть самодержавие чиновников», — так определял В. И. Ленин сущность русского чиновничества.<sup>2</sup>

В «Ревизоре» нашла свое отражение злоба народа к чинов-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 25, стр. 363.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 6, стр. 334.

ным представителям власти. Комедия оказалась направленной против одной из важнейших сил чиновниче-дворянского государства.

Гоголь, писал Герцен, избрал объектом своей критики «самых заклятых» врагов народа — чиновника и помещика. «Никто и никогда до него не написал такого полного курса патологической анатомии русского чиновника. Смеясь, он безжалостно проникает в самые сокровенные уголки этой нечистой, зловредной души».<sup>1</sup> И, смотря «Ревизора», публика «своим смехом и рукоплесканиями. . . выражала протест против тупой и придирчивой администрации, против грабительской полиции и всеобщего дурного правления».<sup>2</sup>

Гоголь отрицал правомерность революционных методов борьбы. Драматургу были свойственны иллюзии просвещенного монархизма, приведшие его в условиях дальнейшего обострения классовых противоречий к тяжелому идейному кризису. Но те идеи и стремления, которые в условиях 30—40-х годов характеризовали Гоголя как одного из лучших сынов своего отечества, в творческой практике выводили художника-реалиста за пределы его субъективных идеалистических убеждений.

В злой критике беззакония и произвола, самоуправства и подкупа Гоголь достигал практического осуществления своей клятвы посвятить жизнь борьбе с неправосудием, как с «величайшим в свете несчастием», — мечты, толкавшей его еще на замысел «Владимира третьей степени». В «Ревизоре», писал он, «я решил собрать. . . все несправедливости, какие делаются в тех местах и тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Требования к человеку как гражданину, оценка его жизни, деятельности, стремлений по гражданским патриотическим достоинствам, а не по признакам сословности, званий, чинов и рангов, страстное разоблачение тех, кто обирает народ и государство, «пускает по свету множество всякого рода крепостных и свободных душ», — такова основная позиция писателя, к которой он подошел уже в работе над комедией «Владимир третьей степени».

«Патологическое» вскрытие общественного организма — так определял отличительную особенность творчества Гоголя

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. 7, 1956, стр. 228—229.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. 13, 1958, стр. 174—175.

А. И. Герцен. И, раскрывая объективное значение подобного художественного анализа общественной патологии, он говорил: «То было новое отрицание существующего порядка вещей, которое вырвалось наперекор монаршей воле».<sup>1</sup> И если гоголевский метод проникновения в «зловредные души» чиновников и помещиков Герцен определял анатомическим термином «вивисекция» (вскрытие живого организма), то, развивая эту аналогию, можно было бы сказать, что высокие для своего времени новые понятия о гражданском назначении человека и гражданской чести, понятия о службе родине, отчизне являлись для Гоголя теми рентгеновскими лучами, посредством которых он познавал патологию общественной жизни. Эти понятия обусловили исключительную силу гоголевского художественного проникновения в сущность господствующей среды и аспект изображения господствующих сословий. В новых, последекабрьских условиях писатель обнажал всю антипатриотическую, антинародную природу «героев», с большой силой «правды и злости» показал современный ему общественный строй как строй, враждебный народу, создал произведение, приобретшее значение сурового гражданского приговора изображенной действительности.

Новые передовые понятия, противопоставленные официальным воззрениям, кровно связывают комедию «Ревизор» с «Горем от ума» и более отдаленным ее предком — «Недорослем».

Известно, что для Фамусовых слово «ум» звучало как синоним свободомыслия, что фамусовское общество видело причины вольнодумства в просвещении: «Ученье — вот чума, ученость — вот причина». В полном соответствии с подобными воззрениями находится и утверждение Сквозника-Дмухановского: «...много ума хуже, чем бы его совсем не было».

Взяточничество, казнокрадство, использование служебных прав в личных целях, словом то, что так страстно разоблачал вольнодумец Чацкий, Городничий просто называет «грешками», уменьем «братъ по чину». И, как Фамусов, он заявляет, что «волтерянцы напрасно против этого говорят». Злоба же Сквозника-Дмухановского к либералам, которых Фамусов рекомендует «на выстрел» не подпускать к столицам, выражается в не менее острой форме: «...я бы всех этих бумагомарак! у! шелкоперы, либералы проклятые! чертово семя! узлом бы вас всех завязал, в муку бы стер вас всех, да черту в подкладку!»

Сквозник-Дмухановский приходит в бешеную ярость при одной мысли, что его могут «вставить» в комедию, что либерал-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. 7, 1956, стр. 189.

писатель «чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши». Именно так не щадил чинов и званий Чацкий, за что преследовало его фамусовское общество («...он карбонари!.. Опасный человек... властей не признает»). Так не щадит чиновный мир и Гоголь, и именно так власть имущие встретили его «Ревизора»: «Для этого человека нет ничего священного; сегодня он скажет такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и бога нет». «За такую комедию тебя бы в Нерчинск!..»

Белинский имел все основания для того, чтобы трактовать образ Сквозника-Дмухановского по аналогии с Фамусовым. Их «правила веры и жизни,—писал он,—одни и те же: «... в жизни надо быть счастливым, а для этого нужны деньги и чины, а для приобретения их — взяточничество, казнокрадство...» «Простая философия!» — заключал он. «Фамусов — лицо типическое,— писал Белинский.— Это гоголевский Городничий этого круга общества. Его философия та же».<sup>1</sup>

Но не только едкая и глубокая последовательная критика господствующего сословия и чиновничества обуславливает объективно революционную сущность «Ревизора». Последняя определяется всей внутренней логикой пьесы, приводящей драматурга к гениальному художественному решению — в соответствии с правдой жизни — основного конфликта, отраженного в произведении.

Частная коллизия между группой чиновников и правительством, с изображения которой начинается комедия, под пером реалиста Гоголя быстро на глазах зрителя перерастает в конфликт между чиновничеством и «гражданством», между правительством, представителями которого являются изображенные чиновники, и интересами народа, страны, родины. Причем авторский аспект раскрытия противоречий с позиций «гражданства» определяет и аспект оценки деятельности правительства, возглавляющего изображаемый строй.

В 1836 году Гоголь писал, что понятие идеального, «высокого значения правительства» уже само в себе, «в своем величественном образе» заключает «высокую противоположность всему грозному соединенью всего порочного». Изображение «грозного соединенья всего порочного» как противоположности тому, чего не должно быть при идеальном правительстве, составляет самую сущность «Ревизора». Именно в силу такого показа над

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 453, 482.



изображаемой писателем картиной действительности все время незримо витает зловещая тень николаевского правительства, русского самодержавия. Комедия строится так, что под суд читателей и зрителей попадают не только разоблачаемые герои, но и само правительство, хотя открытой критики социальной системы в «Ревизоре» нет.

В финальной сцене главный конфликт, тесно связанный с частной коллизией, конфликт между группой чиновников и правительством, достигает своей кульминации. Следуя правде в изображении персональных судеб чиновников, всецело зависящих от правительства, драматург их страх за будущее доводит до предела: герои как бы каменеют. Каждому из них, в случае раскрытия ревизором нарушений существующего законодательства, грозит или может грозить та или иная кара. Однако же, как бы ни была решена частная коллизия, главный конфликт между правительством и интересами страны, конфликт, с такой потрясающей силой раскрытый в комедии, остается неразрешенным. Последний может быть решен только идеальным правительством, которым, по мнению драматурга, может быть и правительство просвещенной монархии, стоящее на позициях защиты интересов всего гражданства. Но великий реалист не мог показать николаевское правительство как идеальное или «просвещенное»; это противоречило бы всей правде, отраженной в произведении. И драматург, лишь оповестив о прибытии ревизора, совершенно не показывая его на сцене и тем самым лишая его (вместе с ним и правительство!) возможности сказать хоть единое слово, — опускает занавес. И в этом знаменательном творческом акте заключен глубочайший смысл. Создав произведение, звучащее как страстное гражданское обвинение правительства, но оставляя открытым вопрос о наказании чиновников, драматург, однако, не снимает, а настоятельно ставит этот вопрос перед гражданством и перед монархом. Финал мобилизует внимание зрителей, читателей, общество на проверку дальнейших действий правительства.

Извещение жандарма о прибытии «по именному повелению» ревизора, воспринимаемое как выражение верноподданнических чувств автора, вводило многих современников и критиков в заблуждение. Это же обстоятельство несомненно давало возможность отстаивать пьесу от запрета цензуры. Сам Гоголь неоднократно указывал, что комедия была разрешена только по личному указанию Николая I. Но необходимо подчеркнуть, что вместе с тем драматург решительно отрицал, будто в «Ревизоре» честное и благомыслящее лицо есть правительство, как это ут-

верждал, например, в своей рецензии П. А. Вяземский.<sup>1</sup> «Странно,— заявляет Гоголь,— мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе... Это честное благородное лицо был смех». Смех, поражающий не только всех изображенных чиновников, но и самое правительство.

На смех всех читателей и зрителей, на суд всего гражданства, на «всенародные очи» выставлял драматург своих типических героев и вместе с ними — существующий строй.

Сатира Гоголя, продолжившего в новых исторических условиях традиции гражданственности, объективно отражала жгучую ненависть народа к строю рабства и угнетения, рост демократических настроений русского общества 30-х годов. Вот этот исторический момент, когда ярость народная проявляла себя только в стихийных волнениях, а путь к освобождению оставался еще скрытым, в «Ревизоре» — помимо субъективных замыслов Гоголя — получил свое объективное художественное воплощение.

С большой силой отражающая ненависть народа к строю рабства и угнетения, изобличающая его в типических проявлениях и подводящая читателей и зрителей к осознанию несоответствия существующего порядка интересам страны, комедия «Ревизор» не дает конкретной положительной программы переустройства общества. Но не предопределяя пути общественного переустройства, «Ревизор» Гоголя ставит проблему необходимости такого переустройства. В комедии не показаны силы, реально способные изменить действительность. Но острее сатирическая картина социальной несправедливости и беззакония, выставленная на «всенародные очи», мощно содействует организации сознания всего народа — подлинной движущей силы истории — на изменение этой действительности. И, подчеркнем, поскольку произведение настоятельно ставит вопрос о необходимости искоренения изображенного зла, но автор не навязывает в решении этой проблемы никакой своей, может быть, очень субъективной программы, «Ревизор» в этом отношении оставляет безграничный простор свободолобивой мысли не только своего времени, но и будущих поколений.

Идейная целеустремленность, глубокая социальная содержательность, резко выраженное отрицательное отношение к существеннейшим чертам строя, враждебного народу, острая критика, разящая врага, — все эти качества не могут не характеризовать

---

<sup>1</sup> См. «Современник», № 2. «Ревизор». Комедия Гоголя, стр. 284—309.

комедию «Ревизор» как подлинное орудие социального действия. И во всем этом находят свое высшее проявление народность, демократичность, объективно революционная сущность произведения Гоголя.

## 10

«Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого... Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня», — писал Гоголь после первых представлений «Ревизора».

Громадный общественный резонанс получила уже премьера комедии, состоявшаяся в Александринском театре 19 апреля 1836 года. (В роли Городничего выступил И. И. Сосницкий, в роли Хлестакова — Н. О. Дюр).

«Самые злонамеренные толки раздавались в высшем чиновничьем кругу и даже в ушах самого государя», — вспоминает С. Т. Аксаков. Были люди, «которые возненавидели Гоголя с самого появления «Ревизора»: «...я сам слышал, как известный граф Толстой-Американец говорил при многолюдном собрании... что он (Гоголь.— П. Ш.) враг России и что его следует в кандалах отправить в Сибирь». В Петербурге было гораздо более таких особ, которые разделяли мнение графа Толстого». <sup>1</sup>

Одной из подобных особ несомненно являлся Ф. Ф. Вигель. Заядлый реакционер, занимавший руководящие должности, вращавшийся в правительственной сфере, в аристократических салонах и в писательской среде как 20-х, так и 30-х годов, он сразу же распознал связь «Ревизора» с настроениями «молодой России», получившими яркое отражение в «Горе от ума». <sup>2</sup> «Я знаю автора «Ревизора», — писал Вигель, — это юная Россия, во всей ее наглости и цинизме». Его комедия — «клевета в пяти действиях». «она издали мне воняла». Даже В. А. Жуковского, на вечере у которого Гоголь читал «Ревизора», Вигель зачисляет в разряд своих идейных противников: к нему, пишет он, «я являлся как в неприятельский стан». <sup>3</sup>

По словам Анненкова, официальная печать того времени «по-

<sup>1</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. Избр. соч. М.—Л., 1949, стр. 541.

<sup>2</sup> См.: М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд-во АН СССР, 1951, стр. 227—258.

<sup>3</sup> Ф. Ф. Вигель. Записки, т. II, М., 1925, стр. 327.

лучила внушение извне преследовать пьесу эту, как политическую, несвойственную русскому миру».<sup>1</sup>

«Северная Пчела» и «Библиотека для чтения» пытались всячески опорочить комедию. Булгарин, очевидно, опасаясь большого влияния «Ревизора» на писателей, утверждал, что «на злоупотреблениях административных нельзя основать настоящей комедии». Всячески отрицая какую бы то ни было долю жизненной правды «Ревизора», фактически трактуя его как сплошную клевету, он по существу подкладывал на стол правительства обвинительный акт против Гоголя: все чиновники, писал он, представлены «величайшими плутами»; помещики — «ниже человеческой глупости»; купцы и подрядчики — «сущие разбойники», а «полицейские чиновники — ужас».<sup>2</sup>

В обстановке злобного негодования столичного общества автор «Ревизора» не нашел иного выхода, как уехать за границу. По существу это была вынужденная эмиграция.

Гоголь был объективно неправ, заявляя, что против него «восстали все сословия». Его, несомненно, поддерживал Пушкин. М. С. Щепкин писал ему: «Благодарю вас от души за «Ревизора» — не как за книгу, а как за комедию, которая... осуществила все мои надежды и я совершенно ожил... Со стороны же публики, чем более будут на вас злиться, тем более я буду радоваться, ибо это будет значить, что она разделяет мое мнение о комедии и вы достигли своей цели».<sup>3</sup> Но все же обстановка действительно сложилась так, что сочувственные отклики в печати появились о «Ревизоре» позже. Вряд ли Гоголь знал, что накануне дня его отъезда (6 июня 1836 года) в Москве, в «Московском Наблюдателе»,<sup>4</sup> была подписана к печати одобрительная рецензия В. П. Андросова, а в самый день отъезда в «Молве» — «Московские записки» Белинского и вслед за тем «Театральная хроника» А. Б. В.

«Посмотрите, какие толпы хлынули на его (Гоголя.— П. Щ.) комедию, посмотрите, какая давка у театра; какое ожидание на лицах», — писал Белинский после первого спектакля «Ревизора» в Большом Московском театре (25 мая) с участием Щепкина (Городничий). И критик утверждал: «Ревизор» «дает нам право надеяться, что театр наш скоро воскреснет, скажем более — что мы будем иметь свой национальный театр».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 176.

<sup>2</sup> «Северная Пчела», 1836, № 98.

<sup>3</sup> Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 186.

<sup>4</sup> «Московский Наблюдатель», 1836, ч. VII, стр. 120—131.

<sup>5</sup> «Молва», 1836, № 8, стр. 209—211.

Критик А. Б. В. назвал Гоголя «великим комиком жизни действительной», а «Ревизора» — «русской всероссийской пьесой». Напрасно, писал он, Булгарин и Сенковский «потащили» комедию Гоголя «на плаху своих литературных суждений; напрасно печатно и письменно уверяли они, что это создание допотопное, нелепое, баснословное. . . все было напрасно». Экземпляры «Ревизора» «расхvatаны, перекуплены, перечитаны, зачитаны, выучены, превратились в поговорки и пошли гулять по людям, обернулись эпитафиями и начали клеймить тех, к кому придется». А. Б. В. устанавливал прямую связь «Ревизора» с традициями Фонвизина и Грибоедова. Имена героев комедии Гоголя, писал он, «обратились на другой день в собственные названия: Хлестаковы, Анны Андреевны, Марьи Антоновны, Городничие, Земляники, Ляпкины-Тяпкины пошли под руку с Фамусовым, Молчалиным, Чацким, Простаковыми». «Посмотрите, — говорил он, — эти господа и госпожи гуляют по Тверскому бульвару, в парке, по городу, и везде, везде, где есть десяток народу, между ними, наверно, один выходец из комедии Гоголя».<sup>1</sup>

Выступления Белинского и А. Б. В. явились достойным ответом всем Булгариним, Сенковским, Вигелям. Это был ответ растущей демократической молодой России своему единомышленнику писателю Гоголю.

Но и несмотря на то, что Гоголю не пришлось услышать сразу одобряющего голоса демократической России, он уезжал за границу, унося вместе с ненавистью к господствующему обществу глубокую любовь к народу, страстное стремление по-прежнему преследовать художественным словом врагов отчизны: «Еще восстанут против меня новые сословия, и много разных господ; но что же мне делать!» — писал он. Глубокими, раскрывающими самую целенаправленность творчества писателя в период 1836—1842 годов являются его слова: «Теперь передо мною чужбина, вокруг меня чужбина, но в сердце моем Русь, не гадкая Русь, но одна только прекрасная Русь». Исходя из представлений о Руси прекрасной, народной, мудрой, героической, он, как и раньше, но теперь обогащенный опытом большой идеологической борьбы, вызванной «Ревизором», продолжал казнить острым художественным словом Русь «гадкую», чиновно-бюрократическую, крепостническую.

В 1836—1842 годах главное внимание писателя было сосредоточено на «Мертвых душах». Но вместе с ними он создает по-

---

<sup>1</sup> «Молва», 1836, № 9, стр. 120—121.

следнюю наиболее остро разоблачительную редакцию «Ревизора» (цензурное разрешение 26 июля 1841 года), пишет «Шинель», завершает комедию «Женитьба», «Игроков», драматические отрывки (из «Владимира третьей степени»), воплощает свои эстетические взгляды в «Театральном разъезде после представления новой комедии».

Тоска по России «прекрасной», народной, теперь обреченной лишь за лодку хлеба пахать землю для Плюшкиных, Ноздревых и Собакевичей или всю жизнь «тащить лямку под одну бесконечную, как Русь, песню», желание показать Россию героическую вновь и вновь обращает Гоголя к историческому прошлому. Вот почему он, работая над «Мертвыми душами», совершенствует не только «Ревизора», но и «Тараса Бульбу». В эти же годы (1839) он приходит к новому драматургическому замыслу — замыслу драмы из украинской истории («Выбритый ус»).

«Бей в прошедшем настоящее, и тройною силою облечется слово твое; прошедшее выступит живее, настоящее объяснится яснее», — советовал Гоголь поэтам в эти годы. И, несомненно, задачам борьбы с гнусной современностью должна была послужить и драма из украинской истории.

«Осветить ее всю минувшим и вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвить разгулом, козачком и всем раздольем воли». Таков замысел нового драматургического произведения, в центре которого народ. Раздолье воли, сила и свобода, страстный порыв к мщению — уже одни эти черты предельно выражают идейную целеустремленность автора.

С. Т. Аксаков в воспоминаниях отмечает, что драма из истории Украины, по словам Гоголя, была «его давнишнее любимое дитя». <sup>1</sup> К сожалению, она была не завершена и наброски ее драматург уничтожил.

В конце 1842 — начале 1843 года вышло в свет четырехтомное издание Сочинений Н. Гоголя. В последний том вошли все его драматургические произведения. Белинский по этому поводу писал: «В литературном отношении нельзя было блистательнее заключиться старому году и начаться новому, как выходом сочинений Гоголя. Дай бог, чтоб это было счастливым предзнаменованием. . .» <sup>2</sup> для всей литературы.

---

<sup>1</sup> С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. Избр. соч. М.—Л., ГИХЛ, 1949, стр. 509.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 659.

Преодолевая трафаретные традиции фарса и водевиля, используя творческий опыт работы над «Ревизором» и продолжая идти по пути глубокого реалистического раскрытия характеров, Гоголь создал новый образец социально-бытовой комедии — «Женитьбу».

В «Женитьбе», вопреки традиционным представлениям, Гоголь начисто снял тему любви. Его героям не свойственна любовь как большое человеческое чувство, с такой силой отраженное в народной лирике. Любви и страсти не показано. Традиционный комедийный прием соревнования женихов пародирован. Пародирована и благополучная развязка — жених сбежал. Движущая причина произведения — выгодная женитьба.

Понятия «жених», «невеста», «семья» в представлении гоголевских героев не только лишены какого-бы то ни было общественного смысла, но противостоят ему, как основанные на самых примитивных чувствах, стяжательских расчетах, обывательски-мещанском цинизме.

Яичница, чиновник-экзекутор, заходит в дом невесты как бы по пути, в перерыв между работой («... я человек должностной, мне некогда»). «Вот за что не люблю сватаний, — говорит он, — пойдет возня: сегодня нельзя, да пожалуйста завтра... А ведь дело дрянь, ничуть не головоломное». Он тщательно проверяет по списку, потребованному от свахи, приданое. Невеста для него как человек вне окружающих ее материальных ценностей не существует. Анучкин, пехотный офицер, по определению свахи, — немецкая «штука», ищет в невесте прежде всего знания французского языка, хотя сам иностранным языком не владеет. Его никчемная натура, лишенная здравых понятий о жизни, заражена страстью подражания высшему обществу, о котором он имеет самые отдаленные и превратные представления. Жевакин, лейтенант в отставке, в женщине видит прежде всего красивую вещь — «розанчик этакой», а его понятие о девичьей красоте раскрывается в откровенном признании: «большой аматер женской полноты». Кочкареву вовсе не нужна жена: «Эк невидаль... без нее-то разве я не мог обойтись?» — говорит он. Но он все же женился и, сам ни во что не веря, расписывает Подколесину все мещански-обывательские «прелести» женитьбы: «...ты просто ни себя, ничего не узнаешь: тут у тебя будет диван, собачонка, чижик какой-нибудь в клетке, рукоделье... и вообрази, ты сидишь на диване и вдруг к тебе подсядет бабечка хорошенькая эдакая и ручкой тебя», У Подколесина же

понятия о семье и браке вовсе не идут дальше представления о том, что это не то, что «Эй, Степан, подай сапоги». Его приготовления к женитьбе начинаются с пошивки хорошего фрака и покупки первого сорта ваксы. Кочкарев знает, на каких струнах натуры Подколесина надо играть, когда советует Агафье Тихоновне: «Будьте посмелее... Эдак поворотите как-нибудь бровями или, потупивши глаза, так вдруг и срезать его, злодея, или выставьте ему как-нибудь плечо, и пусть его, мерзавец, смотрит!»

Все настроения женихов прекрасно обобщаются в образе мыслей свахи, которая, как хорошая торговка, старается с наибольшей для себя выгодой сбыть продающуюся «вещь». «На то и товар, чтобы смотреть»,— говорит она о невесте. «Как рафинат! Белая, румяная, кровь с молоком, сладость такая, что и рассказать нельзя. Уж будете вот по этих пор довольны (показывая на горло)». И в свете всех этих мыслей, чувств, настроений героев величайшей профанацией звучат слова Кочкарева о любви и браке: «Дело христианское, необходимое даже для отечества».

В «Женитьбе», как и в «Ревизоре», Гоголь к изображению и критике героев подходит с позиций высоких понятий чести, гражданственности. Полное опошление этих понятий особенно резко раскрывается в ранней редакции монолога Подколесина: «Посудите сами. Я...кто таков я? Я— коллежский ассессор, экзекутор гражданской палаты: служил, старался изыскать отечеству пользу...сторожей держал в чистоте...Для чего мне нужна жена? Для того, чтобы подобно как всякий гражданин, ну служил, старался, приносил пользу отечеству... Для того, чтобы вкусить жизнь беззаботную». Антигражданственность является почвой, на которой процветает пошлость героев, их «бесчеловечье».

«Женитьба» претерпевала большие изменения в связи с разработкой Гоголем современной темы не только в петербургских повестях, но и в «Мертвых душах».

Кочкарев сродни многим гоголевским героям. Это человек, лишенный каких бы то ни было серьезных интересов, но полный здоровья и неумной, бьющей через край энергии, которую он растрчивает на пустопорожние разговоры или буйство, на игру в карты и сплетни, на интриги и разного рода грязные похождения. Многообразные проявления этого характера Гоголь показывает в образах Собачкина, поручика Пирогова, майора Ковалева, Хлестакова. Но более всего Кочкарев близок забияке Ноздреву, «в некотором отношении историческому человеку»,



участие которого в любом деле никогда не обходится без какой-либо «истории». В сумасбродном стремлении Кочкарева во что бы то ни стало женить Подколесина раскрывается все существо этой энергичной и в то же время пустой, пошлой и озорной натуры.

Неуемное желание Кочкарева женить Подколесина, исходящее только из прихоти интригана-бездельника, выступает в комедии как предельное воплощение пошлости, носителями которой являются все герои «Женитьбы». «Не упрямясь, душенька, женись теперь», — уламывает Кочкарев своего приятеля. — «Только не конфузься: я тебя женю так, что и не услышишь»; «...если не хочешь для себя, то для меня по крайней мере»; «ведь изо рта выманят кус».

Кочкарев противопоставляет слабовольному и апатичному Подколесину. Но их характеры являются крайними проявлениями одной и той же сущности — праздно-паразитической животной жизни, лишенной духовных интересов. Подколесин представляет собою одну из разновидностей породы бездельников, воплощенной в образах Манилова, Тентетникова и др. Столкновение кипящего энергией Кочкарева со слабовольным апатичным Подколесиным создает экспозицию комедии, и возникшая коллизия характеров образует внутреннюю пружину произведения, сила которой возрастает в борьбе Кочкарева с другими претендентами на руку героини. Конфликт пошляков на почве самой пошлости позволил драматургу нарисовать мрачную и жуткую картину современной ему действительности.

Изображая современный быт, Гоголь приходит к большим художественным обобщениям. В этом отношении особый интерес представляет образ Подколесина.

Характер Подколесина, помещика-дворянина, а по службе чиновника, раскрывается глубже и всестороннее, нежели характеры других героев, в результате чего этот образ как бы выходит за пределы того непосредственного творческого задания, которым определяется комедия.

Среди всех персонажей «Женитьбы» Подколесин резко выделяется стремлением к покою, боязнью каких-либо изменений в установившейся привычной жизни, которая протекает в холостяцкой квартире с крепостным слугой Степаном. «Он-то, пожалуй, андворный советник и петлицу носит, да уж на подъем куды тяжел, не выманишь из дома», — метко подмечает главную особенность натуры Подколесина Фекла.

В Подколесине иногда начинает просыпаться чувство неудовлетворенности своей жизнью и службой. «Что я значил, что я

делал? — говорит он. — Жил, жил, служил, ходил в департамент — обедал, спал — словом, был в свете самый препустой и обыкновенный человек». В этих словах героя заключена большая правда о себе. Но он от этой правды бежит, ибо она тревожит его покой, грозит какими-то изменениями в жизни. Даже мысль о женитьбе страшит его. Это и обуславливает внутреннюю инертность Подколесина, его сопротивление каким бы то ни было новшествам.

За кажущимся, по сравнению с другими героями, некоторым «благородством» натуры Подколесина («ну, да как же... вдруг сказать сбоку-припеку: «Сударыня, давайте я на вас женюсь») никакого положительного идеала, отличающего его от окружающих, нет. И его прыжок в окно нельзя расценивать как событие хотя и «необычайное», но все же говорящее в пользу героя, то есть как решительное бегство от пошлого брака, от мира Кочкаревых, Яичниц, Жевакиных и Купердягиных. Подколесин бежит не от пошлости, а к себе домой, на свой диван, к привычной жизни с крепостным Степаном, неразлучным спутником его жизни, лени и никчемных мечтаний.

Без Степана Подколесин не может жить. Поэтому в его доме и ощущается та специфическая атмосфера, которую через ряд лет с большой силой воссоздаст И. А. Гончаров в романе «Обломов».

Революционный демократ Н. А. Добролюбов решительно разоблачал обломовщину как явление паразитическое, выросшее на почве крепостничества — «Захар и еще 300 Захаров». С этой точки зрения раскрываются и характерные черты гоголевских образов. Известно, что герой Гончарова, выросший на крепостнической почве, откровенно признавался: «Я не знаю, что такое барщина, что такое сельский труд, что значит бедный мужик, что богатый». Не более осведомленными в подобных вопросах оказываются и герои «Женитьбы». «Вот вы сказали мужик: что мужик? как он? так ли совершенно, как и русский мужик, широк в плечах и землю пашет или нет?» — спрашивает Яичница. И Жевакин отвечает: «Не могу вам сказать: не заметил, пашут или нет; а вот насчет нюханья табаку, так я вам доложу, что все не только нюхают, а даже за губу-с кладут».

Так в «Женитьбе» Гоголь сумел отразить нарастающие в живой действительности новые типические явления, которые встречали его решительное осуждение. Этим и объясняется большое внимание писателя к типам увальней, лежебоков, небокопителей, что в свою очередь послужило Добролюбову основанием для включения в галерею обломовцев гоголевского Тентетникова.

Знаменательно, что, всесторонне разоблачая обломовцев, Добролюбов не счел возможным обойти и их любовные похождения. «В отношении к женщинам, — писал он, — все обломовцы ведут себя постыдным образом. Они вовсе не умеют любить и не знают, чего искать в любви... Трусость у всех этих господ непомерная!»<sup>1</sup> Эти слова вполне можно отнести и к Подколесину.

«Женитьба» замечательна также тем, что в ней Гоголь раскрывает характернейшие черты бытовых связей и взаимоотношений дворянства и купечества. Если своими «Записками замоскворецкого жителя» А. Н. Островский, образно говоря, открыл новую «страну», воспроизведение жизни которой во всем ее разнообразии и характерности займет центральное место в его творчестве, то можно сказать, что первую художественную разведку в эту неизведанную область русского быта и нравов сделал Гоголь в «Женитьбе». Еще Н. Г. Чернышевский в 1856 году отметил, что у Островского в показе купечества «очень немного прибавлено к тому, что указано уже Гоголем».<sup>2</sup>

Яркий образ патриархального русского купца перед зрителем предстал уже в «Ревизоре». В «Женитьбе» Гоголь вводит нас в атмосферу его быта и домашней жизни, в которой ему дышалось полной грудью, где он действовал как подлинный хозяин.

Типические черты, нашедшие выражение в образах купеческой невесты Агафьи Тихоновны Купердягиной, ее тетки Арины Пантелеймоновны и свахи Феклы, настолько метко схвачены и выявлены Гоголем, что с тех пор они закрепились в драматургии, как бы предопределив сам аспект изображения этой среды.

Все поведение Агафьи Тихоновны, мечтающей о муже-дворянине («хоть и собой-то невзрачен, да был бы дворянин»), томно вздыхающей («такое несчастное положение девицы, особливо еще влюбленной») и гадающей о выборе мужа на бумажках — все это ярчайшим образом характеризует то, что, говоря словами Белинского, «на мещанском языке называется амуричься». В этом виде тип Купердягиной, появившись как правдивое отражение черт купеческой обывательски-мещанской среды, оказался прародителем многочисленных образов русской драматургии.

Вводя зрителя в быт купечества, Гоголь верным глазом художника улавливает характерные настроения этой среды, выявляет и намечает складывающиеся противоречия, тающие

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, 1935, стр. 20—21.

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 3, 1947, стр. 47.

в себе основы столкновений и драм. В этом отношении сцена спора Арины Пантелеймоновны с Феклой по поводу дворянства и купечества представляет знаменательное явление. «Да что с них, с дворян-то твоих? — говорит Арина Пантелеймоновна. — Хоть их у тебя и шестеро, а, право, купец один станет за всех. . . Разносилась с дворянином, а дворянин также гнет шапку».

Ярким, жизненно убедительным предстал перед зрителями «Женитьбы» колоритнейший образ свахи, заговорившей на сцене своим языком, предельно раскрывающим ее натуру, специфический образ мыслей, ее профессиональные качества. «Да, такой великатыс! А к воскресенью-то как наденет шелковое платьице — так вот те Христос, так и шумит. Княгиня просто!»; «каменный дом в Москвитинской части о двух этажах, уж такой прибиточный, что истинно удовольствие. . . пивной погреб тоже большое общество привлекает. Два деревянных хлигера», — так наглядно и убедительно сваха расписывает достоинства невесты и ее приданое.

В «Женитьбе», как и в «Ревизоре», нет положительных героев, и даже все упоминаемые лица отрицательны. Петухов «был веселого нрава. Бывало, ему ничего больше, покажешь эдак один палец — вдруг засмеется, ей-богу, и до самого вечера смеется. . . в эскадре все были с престранными фамилиями: Помойкин, Ярыжкин, Перепреев. . . черт на крестинах что ли был»; «в сенате есть еще брат. . . сутяги такого свет не производил: с родной матери последнюю юбку снял, безбожник».

Во всех образах новой комедии Гоголя выявляется своеобразие жизни определенных социальных слоев России. В «Женитьбе», как и в «Ревизоре», драматург мастерски воплощает свою творческую установку: «Дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам! . . .» В частности, герои «Женитьбы» говорят тем же самобытным русским языком, который показателен и для «Ревизора», и этот язык «помогает» Гоголю раскрыть внутреннюю природу героев. «Да вот ведь улика налицо», — говорит Кочкарев, указывая на сваху, — «. . . известно, что за птица». Эта реплика, с одной стороны, типична для Кочкарева, с другой — метко характеризует сваху. Фекла же, в полном соответствии со своим характером, не менее метко отвечает Кочкареву: «У людей только чтобы хлеб отымать, безбожник такой! В такую дрянь вмешался». Для характеристики внутреннего существа Кочкарева замечание свахи исключительно метко. Но не менее точно оно раскрывает и натуру свахи, считающей своей монополией «такую дрянь»,

Комедии Гоголя как бы взрывали жанры легковесных фарсов и водевилей, прокладывая путь критическому реализму. В «Женитьбе», как и в «Ревизоре», «фарсовые» элементы проявляются как стремление в максимальной степени выявить духовную убогость и пошлость героя.

Кочкарев, например, чтобы избавить Агафью Тихоновну от женихов, предлагает ей сказать: «Пошли вон, дураки!» А далее, сам признаваясь в том, что за это могут «плюнуть в глаза», говорит: «Да что ж за беда. Ведь иным плевали несколько раз, ей-богу! Я знаю тоже одного: прекраснейший собою мужчина, румянец во всю щеку; до тех пор егозил и надоедал своему начальнику о прибавке жалованья, что тот наконец не вынес — плюнул в самое лицо, ей-богу! «Вот тебе», говорит, «твоя прибавка, отвяжись, сатана!» А жалованья, однако, все-таки прибавил».

Так остросатирически обрывается «фарсовый» по началу диалог. И за внешней абсурдностью предложения Кочкарева, за внешней, кажущейся на первый взгляд надуманной, комичностью звучит полная реалистической оправданности тема мелкой, ничтожной и убогой личности, не только не сознающей всей глубины своего падения, но покорно, в условиях николаевского режима, принимающей «плевки» жизни.

«Сколько юмора, какой язык, какие характеры, какая типическая верность натуре!» — восхищался Белинский. «Но, увы, — писал он, — словно нетопыри прекрасным зданием, овладели нашею сценой пошлые комедии с пряничною любовью и неизбежною свадьбою!.. Смотря наши комедии и водевили и принимая их за выражение действительности, вы подумаете, что наше общество только и занимается, что любовью, только и живет и дышит, что ею! И какую любовь — бескорыстною, без всякого расчета...»<sup>1</sup>

Гоголевский подход к изображению быта прокладывал путь критическому реализму в драматургии. Он основан исключительно на верности натуре, беспощадном следовании правде жизни.

В «Женитьбе» Гоголь не затрагивает вопросов социально-политического характера. Уже в «Ревизоре» он нашел драматургические средства изображения героев в такой типической обстановке и духовной атмосфере их бытования, что сами явления «быта» приобретали определенный социальный смысл, во многом объясняющий психологию, «душу» героев. Но художествен-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 576.

ное воплощение этого быта явилось плотью от плоти социального мира, породившего его, и дает зрителю все основания для заключений социально-политических.

Показывая бытовые взаимоотношения, всю нелепость и нравственную низость обыденных представлений своих героев, Гоголь создает картину мрачной, консервативной, жуткой своей инертностью жизни, прочно укрепившейся в самих формах быта. Образы комедии довольно статичны. Характеры не развиваются, и процесс их формирования стоит где-то за пределами комедии, в самой действительности, породившей их, действительности отвратительной, безобразной и страшной в своей инертности. Особенно следует отметить, что, раскрывая духовное убожество дворян-чиновников обломовского типа, городских слоев обнищавшего дворянства, мелкого чиновничества и торгового сословия, Гоголь сумел уловить и впервые в русской драматургии показать мещанские нравы городских обывательских кругов — среды невежественной и косной, чуждой интеллектуальной жизни, далекой от общественных интересов, среды, не только приспособившейся к гнусной действительности, но и сроднившейся с ней, представляющей крепкий оплот реакции.

В Александринском театре первое представление «Женитьбы» состоялось 9 декабря 1842 года (Кочкарева играл И. И. Сосницкий, Подколесина — А. Е. Мартынов), а на сцене московского Большого театра 5 февраля 1843 года (Кочкарева играл В. И. Живокини, Подколесина — М. С. Щепкин, Анучкина — Пров Садовский).

## 12

Время замысла одноактной комедии «Игроки» точно не установлено. В сентябре 1842 года, отправляя рукопись для печати, Гоголь пояснил, что «черновые листы» пьесы были «давно» написаны. Не подлежит сомнению лишь то, что они были написаны в Петербурге до отъезда автора «Ревизора» за границу, а вероятнее всего в 1834—1835 годах.

В 30—40-е годы жажда приобретения капитала посредством игры была велика. В «Игроках» она предстает перед зрителем не как проявление порочных страстей, присущих отдельным индивидуумам, а как порождение общественной среды, воспитавшей героев. Драматург и тут показывает моральное разложение дворян и чиновничества, для которых гражданских обязанностей не существует.

«Человек принадлежит обществу»,— с циническим лицемерием говорит один из героев. Другой наигранно протестует: «Принадлежит, но не весь». А тем временем третий предлагает: «А что, господа, покамест спор о священных обязанностях, не засесть ли нам в банчик?» — что охотно всеми принимается.

Смысл жизни героев выражен словами авантюриста Ихарева, совершившего, как видно из пьесы, не одно крупное мошенничество: «В свете нужна тонкость... Этак прожить, как дурак проживет, это не штука: но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель!»

Вот это «искусство» жить, характерное для паразитических слоев общества, и показывает писатель.

В среде игроков свои обычаи, своя мораль, свои нормы поведения. Карточная игра для них — профессия, требующая большой выучки и мастерства. Это «тот же труд», «выработанная копейка», — заявляет Ихарев, — «а труд должен быть вознагражден».

Гоголь рисует картину деятельности шулеров-авантюристов как типическую. Их преступные махинации возможны не только потому, что страсть к азартной игре широко распространена, но и потому, что они находят, когда надо, и соответствующую поддержку со стороны власти имущих.

Гоголь писал матери в 1834 году, что разыскивать жулика или афериста — «напрасный труд, потому что сама полиция за 500 рублей укажет ему, куда бежать». Надо думать, что именно в силу этого убеждения драматург жульнические проделки героев тесно связывает с деятельностью чиновничества. Едкими сатирическими красками, с большой психологической глубиной писатель раскрывает образ чиновника Замухрышкина:

З а м у х р ы ш к и н. . . Известное дело — служим.

У т е ш и т е л ь н ы й. Ну, а доходов по службе этих, знаете, разных... а просто, много ли берет?»

З а м у х р ы ш к и н. Конечно, сами посудите, с чего ж и жить?»

У т е ш и т е л ь н ы й. Ну, что, как в приказе у вас, скажите откровенно, все хапуги?»

З а м у х р ы ш к и н. Ну, что! Вы уж, я вижу, смеетесь! Эх, господа!.. Ведь вот тоже и господа сочинители все подсмеиваются над теми, которые берут взятки; а как рассмотришь хорошенько, так взятки берут и те, которые повыше нас...

Так Гоголь, раскрывая сущность героев, вместе с тем показывает и типическое окружение их. Поэтому правда жизни, которая находит отражение в его комедии, как бы сама собой ло-

мает старые затасканные водевильно-комедийные драматургические шаблоны. Переодевание и неузнавание действующих лиц, введение в пьесу подставного лица — эти заштампованные ремесленниками-драматургами «приемы» оказываются ненужными Гоголю. «Подставные» лица, действующие в гоголевской комедии под масками помещика Глова, его сына и чиновника Замухрышкина — авантюристы или подкупленные ими проходимцы, то есть характерные представители определенной социальной среды, и появляются они вследствие применения определенных методов, «приемов» жульничества, появляются так же естественно и закономерно, как крапленые карты в руках шулера. Знаменательно, что, разоблачая проделки шулеров, Гоголь вместе с тем разоблачает и «добродетельного» героя охранительной дворянско-помещичьей и буржуазно-обывательской литературы.

Когда на сцене появляется авантюрист Крыницин в образе старика помещика Глова, зритель (как и Ихарев) не только не знает, но и не подозревает, что это подкупленный компанией Утешительного жулик. Когда Глов уговаривает шулеров не заниматься карточной игрой, то перед зрителем (как и перед Ихаревым) предстает образ самого популярного по тем временам добродетельного героя охранительной литературы: «Поверьте, в жизни нашей есть столько удовольствий, столько обязанностей, так сказать, священных. Эх, господа, послушайте старика! Нет для человека лучшего назначения, как семейная жизнь... Да после этого на карты смотреть не захочешь». Именно так уговаривала помещиков — расточителей, тунеядцев, не «добропорядочных» дворян, в том числе и картежников, охранительная и особенно болгаринская литература, призывая их к добродетельной жизни. В силу этого образ Глова рождает симпатии тех, кого услаждала подобная литература. Зритель не может не болеть за судьбу героя и хочет облегченно вздохнуть, узнав, что старик Глов благополучно уезжает. Но зритель опять с тревогой начинает следить за происходящим, когда появляется младший Глов. Досадуя на мальчишку, попавшего в сети шулеров и проигрывающего состояние добродетельного папаши, зритель считает, что добродетель должна все же восторжествовать, ждет соответствующего финала. Но вместо наказания порока он узнает, что добродетельного Глова вообще не существует, что «добродетель» — это маска, за которой было скрыто лицо авантюриста. Таким же подставным лицом, деклассированным дворянином оказывается и молодой Глов: «Я был благородный человек, — говорит он о себе, — поневоле стал плутом. Меня



обыграли в пух, рубашки не оставили. . . За три тысячи я взялся участвовать, провести и обмануть тебя». Вслед за тем оказывается, что и под маской чиновника Замухрышкина действовал авантюрист. Порок не только остается, но он торжествует. Добродетели нет, есть одни пройдохи, продажные души, волки, дерущиеся из-за лакомого куска.

На частной теме из жизни игроков-шулеров Гоголь по сути дела раскрывает самую сущность общества, породившего их, общества, где каждый стремится к добыванию личных благ, действуя «с тонкостью, с искусством», так, чтобы «обмануть всех и не быть обмануту самому». Именно в силу этого вся житейская философия игроков подтверждает практику Сквозника-Дмухановского, который тридцать лет «мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уд. . .» Но Ихарев, как и Сквозник-Дмухановский, остается сам обманутым, ибо обманом живет вся их среда. «Игра не смотрит ни на что, — говорит Утешительный. — Пусть отец сядет со мною в карты — я обыграю отца. Не садись! здесь все равны».

Комедия «Игроки» своей содержательностью противостояла пустым развлекательным пьескам и водевилям.

Некоторые современники говорили, что «положение России» Гоголь в «Игроках» раскрыл «так ужасно, что нельзя иметь духу смеяться».<sup>1</sup> Вот почему Белинский писал, что «драматические опыты Гоголя представляют собою какое-то исключительное явление». «После повестей Гоголя с удовольствием читаются повести и некоторых других писателей, — говорит он, — но после драматических пьес Гоголя ничего нельзя ни читать, ни смотреть на театре».<sup>2</sup>

## 13

Жанровые сцены «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок», созданные на основе материалов, оставшихся от незаконченной комедии «Владимир третьей степени», убедительно говорят о широте охвата драматургом характернейших явлений жизни и тенденциях, которые могли получить развитие в его драматургии.

Прежде всего подчеркнем, что сцены должны рассматриваться как самостоятельные оригинальные произведения, а не как

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 52. М., 1952, стр. 648.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 83.

более или менее завершенные остатки неиспользованного материала. Рассматривая их в этом аспекте, следует сказать, что по своим жанровым особенностям они примыкают к «Женитьбе» и при всей их специфичности идут в русле той литературы, которая начала развиваться в 40-х годах, получив название физиологического очерка. Белинский не случайно назвал их «живыми картинами разных слоев и сфер русского общества».<sup>1</sup> И показательно, что Гоголь, как новатор, оказывается первым из драматургов в попытке сделать подобные «очерки» для театра.

Сцены знаменательны и в плане творческих поисков Гоголя-драматурга, поисков, определивших его эволюцию.

В 1833 году, прекратив работу над «Владимиром третьей степени», как бы оставив в стороне важную знать и высший свет Петербурга (предметы особого внимания цензуры), являвшиеся главной мишенью критики, Гоголь в решении задачи создания комедии с «правдой и злостью» пошел особым путем. Рисуя картину жизни воображаемого провинциального города, он в «Ревизоре» обрушился злой критикой на «тылы» чиновно-бюрократического правления, показывая в ярких и убедительных образах характерных, можно сказать, самых массовых его представителей, хозяйничавших на широких просторах страны и державших народ цепкими лапами крепостничества. Создав на этом материале убедительнейшую картину всего правления, он одновременно с публикацией и постановкой «Ревизора» печатает в «Современнике» скромно названную сцену «Утро делового человека», но с внушительным подзаголовком — «Петербургские сцены». В этом виде сцена появилась как прекрасное дополнение к «Ревизору»; она давала совершенно определенное — хотя и на узком материале — представление о столичном чиновничестве, так или иначе руководящем Сквозниками-Дмухановскими. Расширению картины деятельности столичного чиновничества послужила в дальнейшем и сцена «Тяжба». «Отрывок», или, как Гоголь в письмах прямо его называет, «Сцены из светской жизни» появляется в 1842 году вообще как единственное его произведение, посвященное изображению великосветских кругов. Во всем этом нельзя не видеть стремления Гоголя охватить все сферы жизни, показать наиболее полно и всесторонне картину «гадкой» России.

В «Утре делового человека» драматург мастерски и метко раскрывает характернейшие черты николаевской бюрократии, воспитанной палочным режимом:

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 663.

Иван Петрович (между тем читает). «..Господину управляющему...» Это что значит? У вас поля по краям бумаги не ровны. Как же это? Знаете ли, что вас можно посадить под арест... .

Шрейдер. Я говорил об этом Ивану Ивановичу: он мне сказал, что министр не будет смотреть на эту мелочь.

Иван Петрович. Мелочь! Ивану Ивановичу хорошо так говорить. Я сам тоже думаю: министр, точно, не войдет в это. Ну, а вдруг задумается?..

Шрейдер. Я осмелился только потому, что г. министр... .

Иван Петрович. Позвольте, позвольте! Это совершенная истина, я с вами не спорю ни на волос. Так, министр на это никогда не посмотрит и не вспомнит даже про это. Ну, а вдруг... . Что тогда?

Шрейдер. Я перепису. (Уходит.)

В сцене «Тяжба» перед зрителем опять возникает исключительно колоритная картина борьбы за наследство между помещиком-степняком и столичным чиновником:

Бурдюков. Позвольте; вот этот мошенник брат — он на это хоть черту в дядьки годится, вот и подъехал он к ней... . Вона! Замечайте, замечайте! Переехал к ней в дом, живет и распоряжается, как настоящий хозяин. Да вы слышите ли это?

Пролетов. Слышу.

Бурдюков. То-то! Да. Вот занемогает тетушка, отчего — бог знает, может быть, он сам и подсунул ей чего-нибудь. Мне дают уже знать стороною. Замечайте! Приезжаю: в сенях встречает меня эта bestия, то есть брат, в слезах так весь и заливается, и растаял, и говорит: «Ну, говорит, братец, навеки мы несчастны с тобою: благодетельница наша... .» — «Что, отдала богу душу?» — «Нет, при смерти».

После смерти тетки брат «ничего и говорить не может: страданья, отчаянья такие, что люли только», — продолжает Бурдюков. Когда же вскрыли завещание, уже подделанное братом, то выяснилось, что младший получает «три юбки и всю рухлядь, помещающуюся в амбаре», а богатство переходит Бурдюкову-старшему.

Приведенные сцены по целому ряду ассоциаций ведут читателя к Салтыкову-Щедрину, создавшему бессмертный образ Иудушки Головлева.

Иной мир раскрывается перед зрителем в сцене «Лакейская». Это мир барской прислуги, для изображения которой драматург применяет другие методы. Тут нет острокомической ситуации, нет и той «злости», которая толкала писателя на создание образов Бурдюковых, Пролетовых, Закатищевых и им подобных. Звучат лишь тона мягкой иронии: «Эх ты, житье, житье! вставши да за вытье!» — говорит один из слуг. Надо думать, что эта народная поговорка и определяет отношение автора к данной среде.

Но исключительно большой интерес в плане эволюции взглядов и метода Гоголя представляет сцена «Отрывок». В основу ее положен тот эпизод «Владимира третьей степени», в котором показывалось столкновение пошлой великосветской барыни с ее либерально настроенным сыном Михаилом Повалищевым («...все это от рылеевских стихов...»). Но в сцене «Отрывок» Повалищев появляется уже как представитель молодого поколения дворян, опошляющихся в великосветской среде и профазирующих заветы Чацких:

Марья Александровна. Ну, так! я вот как будто предчувствовала. Послушай, перестань либеральничать...

Миша. Ах, маменька, но когда и в чем я был не послушен вам... Вы мне велите ехать туда, куда бы мне смерть не хотелось ехать,—и я еду, не показывая даже и вида, что мне это тяжело. Вы мне приказываете потерпеть в передней такого-то, и я трусь в передней такого-то, хоть мне это вовсе не по сердцу... Вы, наконец, велите мне переменить службу—и я переменяю службу, в тридцать лет иду в юнкера; в тридцать лет я перерождаюсь в ребенка, в угодность вам, и при всем том вы мне всякий день колете глаза либеральничеством...

В приведенном диалоге раскрывается вся никчемность Повалищева, его полное подчинение требованиям и нравам большого света. Именно против этих нравов горячо выступал герой Грибоедова, и именно как «вольность» квалифицировал его поведение Фамусов:

Чацк и й

У покровителей зевать на потолок,  
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,  
Подставить стул, поднять платок.

Фамусов

Он вольность хочет проповедать!

При анализе «Владимира третьей степени» было отмечено, что после крушения этого замысла Гоголь уже больше не делал попытки изобразить индивидуального положительного героя дворянина.

Белинский в 1847 году, отвергая «нелепое» обвинение в том, что отсутствие положительных героев у Гоголя есть следствие «оскорбительного понятия о России», доказывал правильность позиции автора «Ревизора» и «Мертвых душ». Подлинно «благородных» людей, писал он, в России много, но они находятся «в прямом противоречии с тою общественною средою, в которой они живут», а потому их правдивого изображения «не пропустит цензурная таможня». Если же писатель изобразит их как людей,

которые находят поддержку со стороны господствующего общества, то он пойдет по пути искажения истины, и подобное изображение, говорит Белинский, «цензура пропустит со всею охотою, какими бы негодьями ни был обставлен этот идеальный герой повести, ибо он один выкупает с лихвою наши общественные недостатки».<sup>1</sup>

Данный исключительно правильный вывод Белинского, характеризующий положение всей натуральной школы, совпадает с гоголевской позицией, на которую писатель встал уже после «Владимира третьей степени». Подлинные герои — герои одиночки могут вызвать большое сочувствие, но они неминуемо обречены на гибель в своих столкновениях с господствующей средой: «Ну, да: вам бы хотелось, чтобы сейчас выскочил рыцарь, прыгнул через какую-нибудь пропасть, сломил бы себе шею...» — метко отвечает один из героев Гоголя на вопрос, почему в «Ревизоре» автор не вывел «хоть одного честного человека».

И показательно, что когда Гоголь отступил от этой позиции и во втором томе «Мертвых душ» вновь сделал попытку изобразить положительных героев из дворянской и помещичьей среды, он потерпел полное поражение.

## 14

Ранний черновой набросок «Театрального разезда» относится к 1836 году и является попыткой драматурга дать ответ на враждебную критику «Ревизора». Однако осуществить свой замысел Гоголь смог только в 1842 году, когда его творческие позиции были закреплены и развиты созданием «Мертвых душ», последней, наиболее совершенной редакцией «Ревизора», «Женитьбы».

Строя «Театральный разезд» на обобщении и теоретическом осмыслении литературной и театральной критики по поводу «Ревизора», драматург вывел свое сочинение за пределы ответа на эту критику. Он подчеркивал, что «Театральный разезд» применим ко всякой комедии, «задирающей общественные злоупотребления», что это произведение «очень важно» и должно восприниматься как «заключительная статья» всего собрания сочинений. И действительно, «Театральный разезд» явился подлинной декларацией писателя, творческим документом, рас-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 460.

крывающим гоголевское понимание сущности общественной комедии и задач, стоявших перед драматургией и театром в борьбе за интересы отчизны. Белинский писал, что в этой пьесе Гоголь «является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славою, сколько поэтом и социальным писателем». В ней «содержится глубоко осознанная теория общественной комедии и удовлетворительные ответы на все вопросы... возбужденные «Ревизором» и другими произведениями автора».<sup>1</sup>

Поскольку теория общественной комедии, как сказано, разрабатывалась в условиях острой идеологической борьбы 1836—1842 годов (начало теории заложено в «Петербургских записках»), ее основы раскрываются драматургом в органической связи с борьбой за общенародные интересы, пронизаны глубоко социальными мотивами, обосновывающими и утверждающими ее.

Для Гоголя, провозгласившего, что писатель обязан «смотреть глазами народа» и выставлять зло жизни на «всенародные очи», мнение читателей и зрителей о произведении являлось решающим. Комик, говорит он, «подлежит суду всех; над ним каждый зритель уже имеет право, всякого званья человек уже становится судьей его». Вот почему автор новой комедии — сам Гоголь — «желал бы вдруг переселиться в ложи, в галереи, в кресла, в раек, проникнуть всюду, услышать всех мнения и впечатления...»

Длинную вереницу персонажей, людей самых различных званий, начиная от тех, что носят «армяки», и кончая чиновником, занимающим государственную должность, проводит драматург через сени театра. Тут высказываются представители всех сословий, всех социальных групп, раздаются «голоса» толпы, слышится «голос в народе». И, предоставляя право слова врагам и друзьям новой комедии, опираясь на мнения прогрессивной части зрителей, толпы, народа, автор «Ревизора» отстаивает свои позиции, обосновывает теорию общественной комедии.

Ни одного из положительных персонажей «Театрального разезда» нельзя назвать настоящим — в общепринятом смысле слова — положительным героем. Но все в целом они представляют ту общественную силу, которая защищает «Ревизора», разделяет идейную целеустремленность автора, находит в нем своего мыслящего соотечественника, выступившего в защиту интересов всего общества, нации.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 663.

Главная черта положительных персонажей заключается в том, что они вместе с автором «Ревизора» хотят знать «мнение народное» и оно для них оказывается решающим в оценке общественной комедии:

Господин А. Признаюсь... но мне самому тоже невольно представился вопрос: а что скажет народ наш глядя на все это?

Очень скромно одетый человек. Что скажет народ? (*Посторонивается, проходят двое в армяках.*)

Синий армяк (*серому*). Небось, прыткие были воеводы, а все поблбднели, когда пришла царская расправа! (*Оба выходят вон.*)

Очень скромно одетый человек. Вот что скажет народ, вы слышали?

Голоса, враждебные «Ревизору», направлены против народного мнения:

Голос в народе. Что ж, коли подлец, то и подлец. Не будь подлецом, то и не будут над тобой смеяться.

Красивый и плотный господин (*говорит с жаром невзрачному и низенькому*). Нравственность, нравственность страждет, вот что главное!

Третий господин. За эдакие вещи и в Сибирь посылают.

Очень скромно одетый человек зло и едко высмеивает тех, кто боится «мнения народного»: «они воображают, что народ только здесь, в первый раз в театре, увидел своих начальников; что если дома какой-нибудь плут-староста сожмет его в лапу, так этого он никак и не увидит, а вот как пойдет в театр, так уж тогда и увидит. Они, право, народ наш считают глупее бревна, глупым до такой степени, будто бы он уже не в силах отличить, который пирог с мясом, а который с кашей».

Вторая характернейшая черта «Театрального разъезда» заключается в том, что отрицательные персонажи считают вредным и общественно недопустимым подвергать в комедии всеобщему осмеянию какие-либо явления, входящие в круг государственной деятельности: «...что за предмет для насмешки: злоупотребления и пороки?» «Это уже некоторым образом касается правительства», «это не предмет для комедии». Напротив, положительные герои не только отстаивают право писателя на изображение со всей «правдой и злостью» уродств общественной, государственной жизни, но и право автора говорить о правительстве. Этим правом пользуются и они сами, высказывая свои впечатления о спектакле.

Положительные персонажи воодушевлены «Ревизором», восхищены тем, что «есть перо, которое не укусит обнаружить

низкие наши движения, хотя это и не льстит национальной нашей гордости». На реплику одного из героев, зачем выставлять дурное,— Господин Б. отвечает: «Зачем? странный вопрос... Зачем один отец, желая исторгнуть своего сына из беспорядочной жизни, не тратил слов и наставлений, а привел его в лазарет, где предстали перед ним во всем ужасе страшные следы беспорядочной жизни? Зачем он это сделал?» И в заключение он произносит слова, с исключительной глубиной раскрывающие тяжесть положения страны, всю тревогу передовой части общества: «Нет нужды до того, что она (болезнь.— П. Ш.) может взорваться и обнаружиться такими симптомами, когда уже всякое лечение поздно...»

В свете последней реплики, характеризующей положение страны, очень важно понять высказывания положительных персонажей о правительстве.

Прежде всего необходимо отметить, что и в этом центральном вопросе исходным для героев Гоголя является «мнение народное», заключающееся в том, что царь, правительство имеют силы для уничтожения зла, изображенного в «Ревизоре». Чиновники — подлецы, но как ни притки эти воеводы, они все побледили, когда пришла царская расправа,— таков общий главный смысл народного мнения. Народ воспринимает сообщение о приезде ревизора как предвестие грядущей царской расправы. Царская расправа должна состояться! — вот во что верит и чего хочет народ. И главные вопросы, волнующие положительных персонажей Гоголя, заключаются в том, оправдаются ли ожидания народа? В этом аспекте они прежде всего и говорят о правительстве. Причем в своих высказываниях они исходят из представлений об идеальном правительстве, которое обязано действовать в соответствии с нуждами и интересами страны, нации, народа.

Отвечая на вопрос, почему наши комики «никак не могут обойтись без правительства», которое «непрерывно явится, точно неизбежный рок в трагедиях у древних», то есть на вопрос, связанный с финальной сценой «Ревизора», один из героев говорит: «В груди нашей заключена какая-то тайная вера в правительство». Но не твердое убеждение, исключающее сомнения в том, что данное николаевское правительство уничтожит зло, изображенное в «Ревизоре», а лишь «тайная вера», лишь теплящаяся где-то надежда, что это, может быть, и совершится,— вот что определяет речь героя. Точно оправдываясь, почему эта «тайная вера» еще существует, он говорит: «Что же? тут нет ничего дурного...» И все остальные слова героя вновь звучат



лишь как надежда, как желание и вместе с тем скрытый призыв к правительству, чтобы оно в конце концов оправдало «тайную веру» в него, оправдало чаяния народа. «...Дай бог,— говорит он,— чтобы правительство всегда и везде слышало призвание свое— быть представителем провидения на земле, и чтобы мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступления». Таков смысл высказывания героя, не находящего реальной основы для защиты современного николаевского правительства.

В связи с этим подчеркнем, что в «Театральном разъезде», как и в «Ревизоре», Гоголь не дает ни одного факта, свидетельствующего, что правительство ведет борьбу с изображенным злом (а ведь со времени появления комедии прошло шесть лет!), и эта характернейшая черта еще раз свидетельствует о подлинном содержании финальной сцены «Ревизора», ее исключительной глубине и художественной правде, закрепляющей объективно революционную сущность комедии.

Страстно звучит речь Очень скромно одетого человека,—речь, построенная драматургом с большим мастерством, полная, как кажется, благих пожеланий монарху, но по существу призывающая его и гражданство к таким действиям, которые могли бы привести к последствиям совершенно нежелательным для реакционного николаевского правительства.

Непосредственно отпавляясь от мнения народа — «Прыткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа» — и считая, что самим фактом разрешения «Ревизора», этим ярким показом правды «всем в очи», как говорит герой, правительство уже как бы пошло на борьбу со злом, изображенным в комедии, начинает осуществлять ее (за что он называет правительство благородным), герой утверждает: «Да разве это не очевидно ясно, что после такого представления народ получит более веры в правительство?» Так, оттеняя, что вера народа в монарха недостаточна, герой предлагает для укрепления ее давать больше представлений, подобных «Ревизору», а народу рекомендует «отделить» правительство, встающее на путь благородной борьбы со злом, от его «дурных исполнителей», «от не понимающих требований правительства», сосредоточивает внимание на «не желающих ответствовать правительству», которое якобы само уже призывает к этой борьбе, разрешив «Ревизора». От практического выполнения подобных рекомендаций, адресованных монарху и народу и направленных на борьбу с «лихими воеводами» — Сквозниками-Дмухановскими, Держимордами, Шпекиными,— действовавшими на необъятных просторах русского

государства, вряд ли поздоровилось бы николаевскому реакционному правительству. Но Очень скромно одетый человек заверяет, что все это надо сделать в интересах самого правительства. «Пусть он (народ.— П. Щ.) видит,— говорит он,— что благородно правительство, что бдит равно над всем его недремлющее око, что рано или поздно настигнет оно изменивших закону, чести и святому долгу человека, что поблднеют перед ним имеющие нечистую совесть». Все это обращено к будущему, все звучит как скрытое обращение к правительству, как совет монарху ответить делами на ожидания народа, ибо в противном случае болезнь может «взорваться и обнаружиться такими симптомами, когда всякое лечение поздно».

В итоге можно сказать, что в «Театральном разезде» с большой силой отражается глубокая тревога передовой части общества за будущее страны, положение которой все более и более ухудшается и может привести к государственной катастрофе, если правительство не пойдет навстречу чаяниям народным и не проведет каких-либо серьезных общественных преобразований.

Так, в речах положительных персонажей, передовых представителей разных сословий, звучат гражданские, общенациональные, общенародные идеи. И в своем заключительном монологе Гоголь, безгранично верящий в силу разума человеческого, воспринимающий все прогрессивное как выражение народного ума, отмечает: «...езде блеснул этот твердый, ясный русский ум!» «И в сем благородном стремленьи государственного мужа! — говорит он.— И в сем высоком самоотверженьи забившегося в глушь чиновника! И в нежной красоте великодушной женской души!.. И в простом верном чутье народа!»

Все в целом характеризует главные, ведущие воззрения автора «Театрального разезда». И во всем этом нельзя не увидеть прекрасного образного выражения гоголевского понятия национальности и народности.

Необходимо подчеркнуть, что «мнение народа», раскрываемое в «Театральном разезде», вера народа в «царскую расправу» со всеми подлецами-чиновниками объективно отражает иллюзии наивного монархизма, которые были свойственны крестьянству не только в XVIII веке, но вплоть до начала XX века. Несомненно, что эти настроения крестьянства в какой-то мере отражаются и в приведенных выше речах героев, в их «тайной вере», что, может быть, чаяния народные сбудутся. Вряд ли можно сомневаться и в том, что царистские иллюзии крестьянства содействовали сохранению веры самого Гоголя в возможность

осуществления просвещенной монархии, которая была бы способна вывести страну из бедствий. Но при всем этом Гоголь — великий художник правды — в «Театральном разезде», как и в «Ревизоре», не искажает ее в угоду николаевскому правительству. Именно здесь он в заключительном монологе утверждает, что «честное, благородное лицо» его комедии не правительство, но смех. Показать царю и его приближенным, что государственная болезнь может привести к «взрыву», напомнить об их священной обязанности быть гражданами, действующими только в интересах отчизны, — все это, несомненно, входило в задачу автора «Театрального разезда». Отметим, что даже после того, как Гоголь в «Выбранных местах» провозгласил принцип «божественности» самодержавия, и тогда он продолжал мечтать о необходимости такой книги, которая дала бы «урок и государям и подданным».

И несомненно, не о вере в николаевское правительство, а о недоверии к нему свидетельствуют знаменательные слова автора «Мертвых душ»: «Где же тот, кто умел бы нам сказать... всемогущее слово *вперед*», которого «жаждет повсюду на всех ступенях стоящий, всех сословий и званий и промыслов русский человек».

В самой постановке этого вопроса, полного большой гражданской тревоги, исторических предчувствий и ожиданий, с громадной силой выражается настоятельная потребность в вожде народа, способного на основе положительной программы объединить все «гражданство» страны, бросить народу клич, повести его на борьбу за общенациональные интересы. Это и дало основание Добролюбову даже в условиях революционной ситуации 1859—1861 годов напомнить слова автора «Тараса Бульбы», «Ревизора», «Мертвых душ», «Театрального разезда»: «Кто же, наконец, сдвинет... с места этим всемогущим словом «Вперед!», о котором так мечтал Гоголь и которого так давно и томительно ожидает Русь? До сих пор нет ответа на этот вопрос ни в обществе, ни в литературе».<sup>1</sup>

## 15

Гоголь «в лучших своих созданиях очень близко подошел к народной точке зрения...» — писал Добролюбов.<sup>2</sup>

Время публикации последней редакции «Ревизора», выхода

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, 1935, стр. 31.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1, 1934, стр. 244.

в свет «Мертвых душ», создания «Театрального разезда» — кульминационный период творчества великого писателя. Но одновременно это был период, когда противоречия между просветительскими убеждениями Гоголя и всем историческим ходом событий достигали своего предела, обуславливая шаткость его позиций, колебания, нерешительность, что привело писателя к изданию в начале 1847 года реакционной книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

«Вся русская земля взывает о помощи», — писал Гоголь в этой книге. Все должны знать, что Россия «точно несчастна... несчастна от грабительств и неправды, которые до такой наглости еще не возносили рог свой», несчастна «от бесчестных плутов, продавцов правосудия и грабителей, которые, как вороны, налетели со всех сторон клевать еще живое наше тело и в мутной воде ловить свою презренную выгоду».

Трудно, конечно, не узнать в подобных высказываниях того Гоголя, который кровно ненавидел и жестоко преследовал в своем творчестве социальное зло, автора «Ревизора», предупреждавшего в «Театральном разезде», что государственная болезнь может «обнаружиться такими симптомами, когда всякое лечение поздно». Однако осмысление тяжелого положения России, всех ее «страхов и ужасов», в свете учения православной церкви, утверждение якобы «божественной» власти самодержавия, проповедь нравственного совершенствования в духе христианства как единственного пути «спасения» страны от царящего в ней «зла» — все это характеризовало новые, глубоко ошибочные позиции, на которые встал Гоголь. Последние нашли свое отражение и в «Развязке Ревизора», написанной в 1846 году. В этой сцене драматург предлагал реалистическую картину «Ревизора» переосмыслить как «душевный город», в котором «бесчинствуют» олицетворенные в образах чиновников «наши страсти», и советовал каждому «сделать ревизовку» своей души.

Весь реакционный смысл «Выбранных мест» с исключительной силой был раскрыт Белинским в его известном письме из Зальцбрунна (июль 1847 года), которое, по существу, явилось политическим документом — программой революционной демократии того времени.

Демократическая Россия решительно отвергла и «Развязку Ревизора». Великий мастер сценического воплощения гоголевских образов М. С. Щепкин писал по этому поводу Гоголю: «...не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти: нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие живые люди, между которыми я взрос, почти

состарился... Нет, я их вам не отдам!.. не отдам пока существую».<sup>1</sup>

Идейный кризис Гоголя обуславливался глубокими историческими процессами, происходившими в России и западноевропейских буржуазных странах.

Дальнейшее обострение классовых противоречий в русском обществе, рост крестьянских волнений, развитие демократических настроений, которые все полнее и громче звучали в выступлениях Белинского, вместе с тем непрекращающееся наглое и развязное хозяйничание в стране помещиков и чиновников, как бы нарочито, по мнению Гоголя, продолжавших разжигать негодование «многочисленного класса народа», твердый курс реакционной правительственной политики — все это, как считал писатель, предвещало трагическую историческую развязку, которая может потрясти русское государство и привести его к падению. «Время беспутное и сумасшедшее», — писал он. «Делаются такие вещи, что кружится голова, особенно когда видишь, как законные власти сами стараются себя подорвать и подкапываются под свой собственный фундамент».

Вместе с тем и буржуазный Запад, приобретший, по меткому определению самого Гоголя, «физиономию банкира», не вызывал у него симпатий, ибо для него в равной мере не были приемлемы ни русские, ни западноевропейские «приобретатели» Чичиковы, «кулаки» Собакевичи, Сквозники-Дмухановские с Ляпкиными-Тяпкиными, Шпекиными, Держимордами. И те и другие подвоились им под общую формулу «бесчеловечья», «пошлости пошлого человека». «Мертвечина: человек в них выветрился до того, что и выеденного яйца не стоит», — так великий гуманист, всю жизнь борющийся за торжество высокого званія Человека-гражданина, писал о буржуазных странах. Наряду с этим, Гоголь видит, что жизнь западных стран также сопровождается бесконечной ожесточенной борьбой партий, политическими потрясениями государств, беспрестанной сменой правительств. И он продолжает думать, что лучшей жизни человечество может и должно достигнуть силою разума, убеждений, реформами, без общественных потрясений и кровопролитий. Именно в «Выбранных местах» он восхищается деятельностью Петра I, величие которого видит прежде всего в том, что «крутой поворот всего государства» был произведен «одним человеком — и притом самим царем». Подобный переворот,

---

<sup>1</sup> Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. М., 1952, стр. 202.

отмечает Гоголь, «обыкновенно на несколько лет обливает кровью потрясенное государство, если производится бореньями внутренних партий». Однако все события в России и на Западе развивались вопреки убеждениям Гоголя. Все это и предreshает обращение писателя к религии, которая, как показалось ему, может спасти человечество от бедствий.

Следует подчеркнуть, что новые взгляды Гоголя в значительной мере обуславливались длительным пребыванием его вдали от родины. К тому же обстоятельства сложились так, что именно в этот период на писателя усилилось влияние помещичье-крепостнической идеологии через Шевырева, Плетнева, Жуковского, Погодина, в то время как, например, с Белинским у него почти не было связи.

Письмо Белинского произвело на Гоголя сильное впечатление, хотя он был психологически подготовлен к нему рядом сообщений из России, свидетельствовавших о провале «Выбранных мест», так как слухи о реакционных идеях книги начали распространяться до ее выхода в свет. И уже при получении первых известий об этом драматург решает не публиковать «Развязку Ревизора». Плетневу, которому была доверена ее публикация, он в декабре 1846 года писал: «...надобно приостановить как печатанье, так и представленье «Развязки»; «...если, к счастью, еще не отдана в цензуру рукопись, то удержи ее под спудом у себя...употребив елико возможные меры к тому, чтобы она не пошла во всеобщую огласку». О том же он пишет и других, знавших о «Развязке Ревизора».

В ответе Щепкину по поводу «Развязки» Гоголь сообщал: «В этой пьесе я так неловко управился, что зритель непременно должен вывести заключение, что я из «Ревизора» хочу сделать аллегорию». И он пишет «Дополнение к Развязке», в котором снимает утверждение, будто в «Ревизоре» изображена не реальная жизнь, а «душевный город». Однако и в этом виде «Развязка» не была принята передовой общественностью, и драматург ее при жизни не опубликовал.

После длительных и тяжелых раздумий над письмом Белинского Гоголь приходит к выводу, что он «упустил из виду *современные дела*». «Как мне нужно узнавать многое из того, что знаете вы и чего я не знаю», — признался он великому критику. Он писал: «... я не знаю вовсе России», «многое изменилось в ней с тех пор, как я в ней не был...».

Мучительное осознание своего трагического заблуждения характерно для Гоголя в последние годы жизни. «И вообразил я себе, что я достигнул высших степеней и открыл вещь

неизвестную», — вспоминал он в 1848 году о своих настроениях периода написания «Выбранных мест». «Возле меня не было в это время такого друга, который бы мог остановить меня... Я так был уверен, что я стал на верхушке своего развития и вижу здраво вещи».

В апреле 1848 года Гоголь прибыл в Россию, чтобы никогда уже не покидать родину. Тут он продолжил работу над вторым томом «Мертвых душ». Однако в Москве он попал в среду реакционеров, поборников «православия, самодержавия и народности», которые, цепляясь за «Переписку», пагубно влияли на его тревожное мучительное состояние. Все это доводит писателя до тяжелого нервного расстройства. И, очевидно, осознав, что произведение не получается таким, каким хотела бы видеть его любимая им Русь, что ему все же не удастся создать героев, «которые были бы истинно нужны нынешнему времени», Гоголь в ночь с 11 на 12 февраля 1852 года сжег рукопись второго тома «Мертвых душ».

## 16

Художник «творит творенье свое в поученье людям» — вот исходная позиция автора «Ревизора» в определении задач писателей, с порога отмечающая все и всяческие взгляды на искусство как на игру воображения, искусство чистой формы или «забаву и игрушку праздных ленивцев». В полном соответствии с этой позицией находятся гоголевские определения театра как «кафедры» и спектакля как «урока» гражданского воспитания, создающегося драматургом, режиссером, актерами. И следует подчеркнуть, что и эти гоголевские определения также не допускают воззрений на театр как на место простого развлечения, ухода от действительности в мир оторванной от жизни фантазии, грез или надуманных приключений.

Театр в его «высшем» значении, театр, в котором наряду с современными пьесами должны идти «во всем блеске все совершеннейшие драматические представления всех веков и народов (Шекспир, Мольер, Гете, Шиллер, Бомарше, Лессинг и др.), автор «Ревизора» принципиально отделяет от «карикуры» на театр — «от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам и... мишурно великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса и разврату сердца». «Театр и театр — две разные вещи, — говорит Гоголь, — равно как и восторг самой публики бывает двух родов». Одно дело, «восторг от того, когда... какой-нибудь певец расщекочет музыкальное ухо человека»,

и иное дело «от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке». В подлинном театре «живым представлением высокого подвига человека весь насквозь просвежается зритель и по выходе из театра принимается с новой силой за долг свой, видя подвиг геройский в таком его исполнении».

Насколько гоголевское определение театра соответствовало самым лучшим гражданским традициям литературы, убедительно свидетельствует хотя бы высказывание Герцена: «Сцена... есть парламент литературы, трибуна, пожалуй, церковь искусства и сознания. Ею могут разрешаться живые вопросы современности, по крайней мере обсуживаться, а реальность этого обсуживания в действии чрезвычайна».<sup>1</sup>

К писателю Гоголь предъявляет высокие гражданские требования. «Нужно, чтобы в создание его,— пишет Гоголь,— жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его». Этого можно достигнуть только тогда, если писатель «приобретет полное познание земли своей и своего народа... воспитается как гражданин своей земли и как гражданин всего человечества...»

Исходя из идеи гражданского служения художников слова своей родине, Гоголь утверждает принцип идейной содержательности искусства, говорит о главенствующей роли идеи в произведении. «Правит пьесой идея, мысль: без нее нет в ней единства». «Значительность поэзии повествовательной или драматической,— пишет он,— увеличивается по мере того, когда поэт стремится доказать какую-нибудь мысль», и, наоборот,— значение произведения снижается, если «автор теряет из виду... сильную мысль, подвигающую его на творчество».

Еще в 1834 году Гоголь писал, что искусство XIX века «выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». Тема большой социальной значимости, «сильная мысль» — главные признаки комедии, которая уже «в самом начале... была общественным народным созданием».

Чтобы решить общественную тему, драматург должен уметь «вывести законы действий из нашего же общества», — писал Гоголь. Он должен «заметить общие элементы нашего общества, двигающие его пружины». Надо найти общую, а не частную завязку, ибо произведение должно «вязаться само собою, всей своей массою, в один большой общий узел. Завязка должна об-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. 2, 1954, стр. 61, 227.



нимать все лица... коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой: течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Гоголь считает, что частная завязка для общественной комедии непригодна. Развивая ее, «неминуемо должно пожертвовать всем прочим»: «Все то, что составляет... значение комедии общественной, непременно исчезает».

Следует отметить, что, говоря о внутренней организованности, слитности, единой целенаправленности всех компонентов драматургического произведения, Гоголь вместе с тем ставит проблему ансамбля актерской игры — ансамбля спектакля. «Нет выше того потрясения, — пишет он, — которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре».

Опора на действительность, стремление вывести законы комедии из самой жизни общества составляют, можно сказать, основу гоголевской теории общественной комедии. Все это обуславливает раскрытие правды жизни в произведении, без которого подлинного искусства нет. «Жизнь я преследовал в ее действительности», — писал Гоголь. По его собственным словам, у него «только и выходило хорошо, что было взято из действительности».

Требуя от произведения прежде всего отражения правды жизни, великий реалист вместе с тем считал веселость, смех проявлением самой сущности комедийного жанра. «Недоросль» и «Горе от ума», по его мнению, замечательны именно тем, что в них «раны и болезни нашего общества» «беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». У Фонвизина и Грибоедова «огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила... насмешки». И автор «Ревизора» следует этой традиции. «Что комедия без правды и злости!» — восклицает он. Злость писателя, сила его «негодования» по поводу безобразных явлений общественной жизни определяет силу сатиры, смеха. Поэтому общественная комедия должна быть полна «злости! смеху! соли!».

Однако не смех ради смеха, не веселость ради веселости преследует автор «Ревизора». Комедия общественная, «высокая» должна осмеивать то, что «достойно осмеяния всеобщего», должна производить смех «глубокостью своей иронии», раскрывать то, что «внутренно смешно»; должно смеяться не над кривым носом, а над кривыми душами. Таким смехом в «Ревизоре»

«поражено... лицемерие, благопристойная маска, под которой является низость и подлость, плут, корчащийся рожу благонамеренного человека».

Подлинная художественность, по мнению Гоголя, не противоречит и не исключает тенденциозности. Драматург видел меньше достоинств в произведении, если в нем «слишком просвечивает одна главная идея». Но он учил, что писатель для доказательства главной идеи должен «призвать в действие живые лица, из которых каждое своей правдивостью... служит доказательству его мысли». Тогда изображаемое кажется читателю и зрителю «естественным... между тем как внутренне двинуто логическим выводом ума». Гоголь утверждает, что такое «сочинение живое, драматическое, кипящее перед очами всех, становится с тем вместе в высшей степени дидактическое и есть верш творчества...»

Идя вслед за Пушкиным, утверждавшим, что «дух времени требует преобразования и на сцене драматической», Гоголь решал важнейшие вопросы современной драматургии, театра.

Для Пушкина проблемы искусства и литературы были неотделимы от проблемы «судьбы народной». Именно синтетическое решение этих проблем находит свое отражение в творческих принципах народной драмы «Борис Годунов». Успешное решение этих же проблем на волнующем материале современности определило непреходящее значение эстетических взглядов Гоголя и его драматургии.

В гоголевском понимании проблемы национальности и народности театра находят воплощение многие чаяния Пушкина. Утверждение Гоголя, что комедия «в самом начале... была общественным народным созданием», явившееся исходным и определяющим в его эстетических воззрениях и творческой практике, совпадает с основным тезисом Пушкина: «драматическое искусство родилось на площади». Последнее полностью соответствует гоголевскому определению народности — «смотреть глазами всего народа», выставлять изображаемое «на всенародные очи».

Автор «Бориса Годунова» призывал драматургов вернуть драме ее истинное значение, как зрелища для народа, стремился к тому, чтобы театр перестал быть «поприщем, чуждым нашим нравам», отказался от наречия «модного, избранного, утонченного», вернулся к языку «общепонятному». И думается, что эти требования поэта к современному театру находят в творческой деятельности Гоголя свою реализацию. Его комедии как бы всем своим существом отвечают на вопросы, волно-

вавшие Пушкина: «Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?»

Пушкин, разрабатывая принципы реалистической драматургии, утверждал, что «драма представляет ему (народу.— П. Щ.) необыкновенное истинное происшествие». И нельзя не заметить совпадения этого тезиса гениального поэта с гоголевским требованием такой «естественности» изображаемого, чтобы оно все казалось «живым естественным случаем, недавно случившимся». Стремясь к всестороннему творческому воплощению этого принципа, автор «Ревизора» и «Женитьбы» настолько тщательно мотивирует поведение героев, так глубоко разрабатывает ситуации, сцены, диалоги, что на его произведениях поистине можно демонстрировать законы реалистической драмы, сформулированные Пушкиным: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», «Правдоподобие положений и прав диалога — вот настоящие законы трагедии».

Драматургия Гоголя создавала основу для развития русского демократического театра, национальной школы реалистического актерского искусства. К тому же, стремясь утвердить принципы реалистической драматургии на сцене, Гоголь в своих статьях и письмах давал актерам и театральным деятелям указания и советы, которые вошли ценнейшим вкладом в разработку вопросов театральной эстетики и сценического мастерства. Уже первое издание «Ревизора» он сопровождал примечательными, важными для постановщиков и актеров-исполнителей указаниями — «Характеры и костюмы», что для того времени было совершенно необычно. Его «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» и «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» являются подлинно режиссерскими документами, утверждающими сценический реализм. Вот почему К. С. Станиславский, даже спустя десятилетия после смерти автора «Ревизора» и «Женитьбы», говорил: «Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, — за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, — у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. «Искусство», 1948, стр. 549.

Грибоедову и Гоголю, говорил Щепкин, «я обязан болѣе всех; они меня силою своего могучего таланта... поставили на видную ступень в искусстве».<sup>1</sup> Так о себе мог сказать и И. И. Сосницкий, явившийся, наряду со Щепкиным, первым исполнителем роли Городничего. Драматургии Гоголя многим обязан А. Е. Мартынов, вслед за Щепкиным возглавивший направление критического реализма в актерском искусстве. Она дала благодарнейший материал для совершенствования мастерства таких прославленных актеров, как П. М. Садовский, С. М. Шумский, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, В. П. Далматов, М. Г. Савина, М. Н. Ермолова и многие другие. Как драгоценнейшее наследие, вошедшее в мировую сокровищницу искусства, комедии Гоголя продолжают жизнь и на советской сцене.

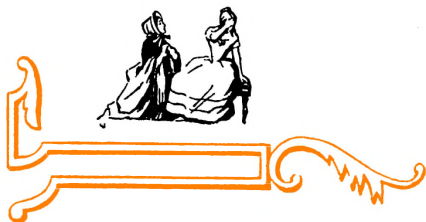
*П. Т. Щипунов*

---

<sup>1</sup> Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма, стр. 302.







И. С. ТУРГЕНЕВ

1 8 1 8 ~ 1 8 8 3







Судьба драматургического наследия Тургенева весьма своеобразна.

Тургенев выступил как драматург в 40-е годы прошлого века, еще начинающим писателем. Все пьесы Тургенева написаны до выхода в свет отдельного издания «Записок охотника» и до создания его первого романа «Рудин» — приведений, которые выдвинули его в число крупнейших русских писателей.

Если не считать ранней юношеской драмы в стихах «Стено», которую сам писатель назвал «рабским подражанием байроновскому Манфреду», до нас дошло десять законченных драматических произведений Тургенева. В 1843 году была опубликована «Неосторожность», в 1846 году — «Безденежье». Наиболее интенсивно работает Тургенев как драматург в 1848—1850 годах. В эти годы им написаны главные драматические произведения: «Где тонко, там и рвется» (1848), «Нахлебник» (1848), «Холостяк» (1849), «Завтрак у предводителя» (1849), «Месяц в деревне» (1850), «Провинциалка» (1850), «Разговор на большой дороге» (1850). К этому же времени относится ряд других драматических замыслов писателя, о которых мы можем судить чаще всего лишь по названиям или перечню действующих лиц («Компаньонка», «17 номер», «Жених», «Друг дома» и др.). Более подробными сведениями мы располагаем о «Вечеринке», видимо, законченной, но не дошедшей до нас пьесы.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> О неосуществленных замыслах Тургенева см. в примечаниях к кн.: И. С. Тургенев. Собр. соч. в двенадцати томах, т. 9. М., ГИХЛ, 1956. См. в этом же томе публикацию двух ранних незавершенных произведений Тургенева-драматурга: «Искушение святого Антония» (1842) и «Две сестры» (1844).



Последняя — десятая, законченная пьеса Тургенева «Вечер в Сорренте» была впервые опубликована после смерти писателя. По имеющимся данным, написана в 1852 году.

Современники отнеслись к драматургии Тургенева довольно прохладно. Признавая литературные достоинства драматических произведений писателя, критика, однако, решительно отказала им в сценичности, а их автору в наличии «драматургического дарования». Мнение это было настолько устойчивым, что постепенно с ним согласился и сам Тургенев, отказавшийся с начала 50-х годов продолжать свои драматургические опыты. В предисловии к первому изданию своих «Сцен и комедий» Тургенев писал: «Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении».

Не поколебалось это мнение о драматургии Тургенева и в 1870—1880-е годы, хотя ряд его пьес с большим успехом ставился на сцене в России и Европе.

Интерес критики к драматургии Тургенева возник несколько позже — в конце XIX — начале XX столетия, в связи с утверждением на сцене МХТ драматургии Чехова, которая во многом была воспринята современниками как продолжение театра Тургенева. В это время критика впервые отдала должное Тургеневу-драматургу, смелому новатору, предшественнику чеховского театра.

Однако, отдавая дань новаторству Тургенева-драматурга, либерально-буржуазная критика вместе с тем всеми средствами стремилась вытравить общественно-политическое содержание из пьес Тургенева. Именно в это время складывается представление о Тургеневе-драматурге, как о писателе интимно-лирического или интимно-бытового жанра. Так, Кугель писал, что главная прелесть тургеневского театра состоит в склонности писателя к «сладкой грусти».<sup>1</sup> «Оттенок сентиментальности и чувственности, мягкости и гуманности, страх трагического и предпочтение элегии ужасу жизни — основные черты тургеневского творчества», — уверял эстетствующий критик.<sup>2</sup> «В пьесах Тургенева, — писал другой критик в «Ежегоднике императорских театров», — отразилась жизнь домашняя, интимная, семейная и личная с ее маленькими радостями и печальями, повсе-

<sup>1</sup> «Театр и искусство», 1903, № 48, стр. 913.

<sup>2</sup> Там же.

дневными «серенькими» заботами и тревогами, удачами и неудачами».<sup>1</sup> Аналогичные мысли высказывались многими журналами и многими критиками. Так, в 1911 году, в связи с возобновлением «Месяца в деревне» на сцене МХТ, критик Вас. Сахновский писал: «Что же можно взять от Тургенева театру? Разве только обвеять нас ароматом тургеневского стиля, зрительно облечь его в точную времени форму?.. Может быть, действительно «литературность» его письма сковывает живое чувство актера? А может быть, можно театру и актеру прозревать дальше — до той глубины, где читаются уже только живые чувства, без «литературных» слов».<sup>2</sup>

К сожалению, и после Октябрьской революции некоторые исследователи не сразу порвали с традициями буржуазно-либеральной критики в оценке тургеневской драматургии и поэтому мало сделали для выяснения ее исторического своеобразия, ее значения в истории русского театра и русской литературы. По-прежнему трактуя пьесы Тургенева как произведения, лишенные глубокого общественно-исторического содержания, игнорируя их социальный смысл, критики интересовались преимущественно «жанровыми» источниками драматургии Тургенева. При этом трактовка исследователей тургеневской драматургии зачастую подкреплялась безосновательными ссылками на зависимость Тургенева от различных течений в зарубежной литературе. В результате драматургия Тургенева нередко сводилась к различным «заимствованиям». Между тем сущность и особенность ее нельзя понять, если подходить к ней внеисторически, не учитывая той социально-исторической обстановки, которая вызвала ее к жизни. Здесь же ключ к пониманию ее идейного и стилистического своеобразия, таящего в себе секрет неувядающей жизненной силы. Современное истолкование тургеневской драматургии неразрывно связано с ее всесторонним историческим исследованием. К этому и направлены усилия советских литературоведов и театроведов, посвятивших свою деятельность изучению тургеневского наследия.

## 1

40-е годы, когда Тургенев выступал как драматург, характеризуются особенно напряженной борьбой различных литератур-

---

<sup>1</sup> «Ежегодник императорских театров», вып. XIV, сезон 1903/04 г., стр. 37.

<sup>2</sup> «Студия», 1911, № 7, стр. 9.

ных течений, непосредственно отражавшей общественно-политическую борьбу этого времени.

Поражение декабристов в 1825 году, жестокое подавление Николаем I революционного движения ознаменовали наступление в стране черной крепостнической реакции. Однако ни разгром декабристского революционного движения, ни жестокий террор николаевского самодержавия не могли прервать исторического процесса развития русского освободительного движения. На протяжении всего царствования Николая I из года в год растет и ширится стихийное движение закрепощенных крестьянских масс. Правительство, которое, по замечанию Белинского в «Письме к Гоголю», хорошо знало, сколько помещиков «ежегодно режут» крестьяне, не могло не считаться с этой страшной для него силой. Беспощадно подавляя крестьянские волнения, оно пыталось бороться с угрозой крестьянского восстания и идеологическими средствами.

Николаевское самодержавие всячески стремилось к тому, чтобы отвлечь внимание русского народа от реальной действительности, затуманить его сознание вымышленной реакционно-утопической идеей о мирном и благополучном процветании России. Эту неблагоприятную задачу и взяли на себя такие реакционные писатели, как Булгарин, Греч, Кукольник и другие. Реакционную роль в этих условиях играли и такие писатели-романтики, как, например, Бенедиктов, которые, отвлекая своих читателей от реальных интересов и нужд России и русского народа, тем самым способствовали николаевской политике. Белинский справедливо считал сущностью этой школы, получившей наименование «ложновеличавой», «вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни».<sup>1</sup> К «ложновеличавой школе» принадлежал по своей манере письма в известной мере и Марлинский, хотя идейное содержание его творчества резко от нее отличалось.

Однако так же как не могло самодержавие пресечь крестьянские волнения, оно было не в силах сдержать и развития революционной идеологии. В 30—40-е годы складывается новое поколение революционеров во главе с таким выдающимся революционным деятелем и мыслителем, как Белинский, которого В. И. Ленин назвал «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. под ред. Венгерова, т. X, стр. 396.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 20, стр. 223.

Революционная теория Белинского, окончательно сформировавшаяся в 40-е годы, являлась отражением настроений крепостного крестьянства и была направлена против крепостного права и всех его порождений, а также против русского самодержавия. Общественно-политические воззрения Белинского определили его эстетические и литературно-критические взгляды, обусловили его роль вождя передовой русской литературы 1830—1840-х годов.

В противоположность настойчивому стремлению реакционных писателей увести читателя от реальной действительности, Белинский требовал, прежде всего, сближения искусства с жизнью. Опираясь на опыт Пушкина, Лермонтова и, прежде всего, Гоголя, Белинский боролся за дальнейшее развитие их реалистических принципов, за «гоголевское направление» в русской литературе, которое получило в ходе литературной борьбы 40-х годов название «натуральной школы». Определяя сущность этого направления, Белинский писал, что к произведениям этой школы «идет... определение искусства — как воспроизведение действительности во всей ее истине».<sup>1</sup> Призывая к «воспроизведению действительности во всей ее истине», Белинский тем самым боролся за обнажение тех вопиющих социальных противоречий, которые пыталась замаскировать и скрыть официальная идеология, противоречий, которые неизбежно должны были, по мысли Белинского, породить идею борьбы против крепостного права и всех его уродливых проявлений в общественной жизни. В соответствии с этим Белинский обращался к русским писателям: «...берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестраивайте ее, а изображайте такую, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оно, а теперь превратилась в общие места, многими повторяемые, но уже никого не убеждающие... Идеалы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумка, не мечты».<sup>2</sup> Эта замечательная материалистическая формула Белинского лучше всего показывает реально-исторические истоки эстетики Белинского, последовательно отстаивавшего интересы закабаленного русского народа.

Борьба Белинского за раскрепощение русского народа и

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., в трех томах, т. III. М., ГИХЛ, 1948, стр. 781.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 406.

порожденное этой борьбой требование сближения искусства с действительностью способствовали сплочению вокруг Белинского всех прогрессивных писателей.

Это были люди разные по своему художественному дарованию. Наряду с такими крупными писателями, как Некрасов, Гончаров, Достоевский, сюда входили и такие второстепенные беллетристы, как Гребенка, Даль и другие, ныне основательно забытые. Не были едины и их политические взгляды. В рядах писателей «натуральной школы» в 1840-х годах мы находим соратников революционного демократа Белинского — Герцена, Огарева, Некрасова, Щедрина и рядом с ними временных попутчиков, вроде умеренных либералов Григоровича, Анненкова, Боткина, Дружинина и других. Однако, несмотря на эту неоднородность политических взглядов, которая позже привела к резкому политическому размежеванию в среде представителей «натуральной школы», в 40-е годы их объединяло отрицательное отношение к крепостному праву, защита просвещения, самоуправления и свободы, борьба против «теории официальной народности» и примыкавших к ней политических течений и, в соответствии с этим, отстаивание провозглашенных Белинским реалистических принципов. В 40-е годы под воздействием Белинского к «натуральной школе» примыкает и Тургенев.

Впервые Тургенев познакомился с Белинским в феврале 1843 года. Вскоре Белинский тепло отозвался в печати о поэме Тургенева «Параша». «Я несколько сблизился с Тургеневым, — сообщал он в письме к Боткину в апреле 1843 года, — это человек необыкновенно умный да и вообще хороший человек. Беседа и споры с ним отводили мне душу. . . Русь он понимает. Во всех его суждениях виден характер и деятельность».<sup>1</sup> «Тургенев очень хороший человек, и я легко сближаюсь с ним. В нем есть злость, и желчь, и юмор. . .» — пишет Белинский в другом письме к Боткину.<sup>2</sup>

Сближение с Белинским имело для Тургенева огромное значение. Белинский помог Тургеневу определить его призвание к писательской деятельности. Под влиянием Белинского складывались в 40-е годы общественно-политические и литературные взгляды писателя. Причем сказалось это влияние гораздо раньше, чем произошло их личное знакомство.

В 30-е годы Тургенев был яростным поклонником позднего эпигонского романтизма, против которого уже тогда вел непри-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Письма, т. II. Спб., 1914, стр. 360.

<sup>2</sup> Там же, стр. 357.

миримую борьбу Белинский. В это время, по воспоминанию самого Тургенева, он «целовал имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским, над книжкой стихов Бенедиктова и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку». Однако, возмущаясь «святотатством» Белинского, в глубине души он чувствовал, что критик прав. Как ни старался Тургенев «заглушить в себе этот внутренний голос... прошло несколько времени», и он «уже не читал Бенедиктова».

Сближение Тургенева с Белинским, начавшееся в 1843 году, продолжается и в последующие годы. «Я виделся с Белинским,— вспоминает Тургенев,— в течение четырех зим — с 1843 по 1846 годы, особенно часто перед январем 1847 года... Общий колорит наших бесед был философско-литературный, критически-эстетический и, пожалуй, социальный, редко исторический».

Влияние Белинского способствовало формированию взглядов Тургенева. Укрепляется его отрицательное отношение к крепостному праву, с ужасами которого он был хорошо знаком по личным наблюдениям с детских лет. Сам Тургенев, признававший умеренно-либеральный характер своих воззрений, старательно подчеркивал свое враждебное отношение к крепостничеству. Объясняя позже в «Литературных и житейских воспоминаниях» причины своего отъезда за границу, Тургенев писал: «Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага за тем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решил бороться до конца — с чем я поклялся никогда не примириться... Это была моя Аннибаловская клятва; и не один я дал ее себе тогда». Самый яркий антикрепостнический очерк из «Записок охотника» «Бурмистр» был написан Тургеневым в 1847 году, в период его встречи с Белинским в Зальцбрунне, где в это время великий критик создал свое знаменитое «Письмо к Гоголю».

В условиях 40-х годов, когда вопрос о конкретных путях и формах ликвидации крепостного права не был еще выдвинут на первый план, объединение всех общественных сил, выступавших против крепостного права, было закономерно. Отсюда тесное сотрудничество с революционным демократом Белинским прогрессивных представителей либерального лагеря, в числе которых был и Тургенев. Когда же в конце 50-х годов встал вопрос именно о путях и формах отмены крепостного права,—

раскол стал неизбежен. Он и произошел, когда Тургенев в 1859 году порвал с революционно-демократическим ядром «Современника».

Сотрудничество Тургенева с вождями революционной демократии, в первую очередь с Белинским, имело огромное значение для писателя, способствовало формированию его прогрессивно-демократических воззрений, наиболее последовательному выражению их в творчестве. В 40-е годы Тургенев не только писатель, примыкающий к гоголевской школе критического реализма, но и активный соратник Белинского в пропаганде основных эстетических принципов этого направления.

Интерес писателя к драматургии проявился рано. В 1837 году, препровождая профессору А. В. Никитенко свои «слабые опыты на поприще русской поэзии», Тургенев упоминает о том, что первым его произведением, написанным в шестнадцатилетнем возрасте, является драматическая поэма «Стено». Тут же Тургенев сообщает и о других своих работах в области драматургии. «Прошлый год,— пишет Тургенев,— был посвящен переводу Шекспирова «Отелло» (который я не кончил — только до половины 2-го акта), «Короля Лира» (с большими пропусками)... в конце прошлого года начата драма, которой первый акт и весь план совершенно кончен...» Этот интерес писателя к драматургии и театру не только не ослаб в 40-е годы, но, несомненно, окреп и упрочился. Тургенев не только пишет в это время пьесы, но и занимается историей и теорией драматургии, а в своих театральные рецензиях высказывает важнейшие литературно-критические положения, характеризующие его как ученика и последователя Белинского.

Тургенев не случайно уделяет такое большое внимание театру. В области театра и драматургии в 40-е годы шла та же борьба, что и в литературе. Однако вести эту борьбу прогрессивному лагерю было особенно трудно. Царское правительство, борясь против проникновения на сцену передовой мысли, помимо общей цензуры установило еще дополнительный кордон в виде специальной театральной цензуры. В этих условиях представители «ложновеличавой школы», пользуясь покровительством и поддержкой цензоров и дирекции, почти безраздельно господствовали на сцене императорских театров.

Во второй половине 40-х годов XIX века школа русского реализма, имевшая в своих рядах таких писателей, как Герцен, Некрасов, Щедрин, Гончаров, Тургенев, Григорович и другие,

прочно завоевала ведущее положение в литературе. Иначе обстояло дело в театре. К началу 40-х годов русский театр располагал произведениями таких великих русских драматургов, как Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь. Однако гениальные творения этих писателей не являлись определяющими в репертуаре русской сцены, где почти безраздельно продолжали господствовать «романтические» и казенно-патриотические драмы и трагедии Кукольника, Полевого, Ободовского и других подобных им драматургов. Реакционно-охранительные по содержанию, пьесы эти были крайне убоги по своим художественным достоинствам. «А русские пьесы,— писал иронически Белинский,— какое разнообразие! Пьесы исторические, пьесы патриотические, пьесы, переделанные из романов, из повестей, пьесы оригинальные, пьесы переведенные, пьесы, переделанные с французского на русские нравы!»<sup>1</sup>

В своих рецензиях Белинский дал уничтожающую оценку этой драматургии. «О, риторика! о, набор слов, взятых и сведенных наудачу из словаря!— восклицал Белинский по поводу одной из таких пьес.— О, герой без образа и лица, без характера и силы, без величия и смысла! О, драма, в которой все говорят — говорят много, длинно, водяно, сентиментально, растянуто, вяло, плохую рубленую прозою и никто ничего не делает! О, драма, в которой нет ни характеров, ни действия, ни народности, ни стихов, ни языка, ни правдоподобия; но в которой много русских слов, ошибок против грамматики и языка, в которой бездна скуки, скуки, скуки!..»<sup>2</sup> Такое положение в русском театре давало основание Белинскому считать, что в России нет еще театра, который отвечал бы потребностям русского общества.

Борясь против засилия в театре «ложновеличавой школы», Белинский ставил перед драматургами те же задачи, что и перед всей русской литературой. «... Драма, какая бы она ни была,— писал Белинский,— а тем более драма из современного общества, прежде всего и больше всего должна быть верным зеркалом жизни современного общества».<sup>3</sup> Это требование Белинского было полностью воспринято Тургеневым и определило содержание его выступлений как театрального критика.

В 1859 году в своей речи о Пушкине Тургенев, рассматривая литературу 30—40-х годов, говорил о появлении в 30-е годы

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 266.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 152.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 271.



«фаланги людей, бесспорно даровитых, но на даровитости которых лежал общий отпечаток риторики, внешности...»

«Люди эти,—характеризовал их Тургенев,—явились и в поэзии, и в живописи, и в журналистике, и даже на театральной сцене. Нужно ли называть их имена? Они в памяти у каждого — и стоит только вспомнить, кому рукоплескали, кого приветствовали в то время, когда вокруг примолкнувшего Пушкина водворилась тишина.<sup>1</sup> Это вторжение в общественную жизнь того, кого мы решились бы назвать *ложновеличавой школой*, продолжалось недолго, хотя отражение ее в сферах, менее подвергнутых анализу критики, чем собственно литературная художественная сфера, не прекратилось и до сих пор. Оно продолжалось недолго,—но что было шума и грома! Как широко разлилась тогда эта школа! Некоторые из ее деятелей сами добродушно признавали себя за гениев. Со всем тем что-то не истинное, что-то мертвенное чувствовалось в ней даже в минуты ее кажущегося торжества — и ни одного живого, самобытного ума она себе не покорила безвозвратно.

Произведения этой школы, проникнутые самоуверенностью, доходившей до самохвальства, посвященные возвеличиванию России во что бы то ни стало, в самой сущности своей не имели ничего русского: это были какие-то пространные декорации, хлопотливо и небрежно воздвигнутые патриотами, не знавшими своей родины. Все это гремело, кичилось, все это считало себя достойным украшением великого государства и великого народа, а час падения приближался».

Быстрое падение «ложновеличавой школы» было определено в первую очередь критической деятельностью Белинского. Активную помощь великому критику в борьбе против виднейших представителей этого ура-патриотического, шовинистического направления в драматургии оказал своими статьями Тургенев.

В своих рецензиях Тургенев подвергает убийственной критике пьесы Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» и Геденова «Смерть Ляпунова» — типичные образцы произведений этой школы. Тургенев отмечает отсутствие в этих пьесах какой бы то ни было жизненной правды, показывает, что читатель, знакомясь с пьесой, все время находится «в области условного, и что до истины тут нет дела никакого», восстает против «злоупотребления патриотических фраз», высмеивает язык этих пьес, писан-

<sup>1</sup> «Эти имена, которые я тогда не решался назвать, вероятно, приходят теперь на уста каждому читателю — имена Марлинского, Кукольника, Загоскина, Бенедиктова, Брюллова, Каратыгина и пр.» (позднейшее примечание Тургенева).

ных или слогом «маленько мужицким», или «языком новейшей французской мелодрамы», вычурность и неточность выражений, страсть к декламации, «иногда довольно удачной, иногда напыщенной, всегда неестественной и однообразной». Решительно возражает Тургенев и против идеи пьесы Кукольника, против его стремления представить Паткуля в роли «вдохновителя, пророка величия России, представителя петровской мысли и силы», в то время как Паткуль, как справедливо пишет Тургенев, «принадлежал к числу тех странствующих второстепенных дипломатов, космополитических государственных людей, которыми тогда полна была Европа». Ничего, кроме оскорбления «чувства истины», такие пьесы не могут вызвать у своих читателей. Подчеркивает Тургенев и эклектический характер подобных пьес, сказывающийся «во множестве заимствований» из самых различных источников, ничего общего между собой не имеющих.

Так же как Белинский, оценивает Тургенев и общее состояние русского театра: «У нас нет еще драматической литературы,— заявляет он,— и нет драматических писателей... Эта жила в почве нашей народности еще не забила обильным ключом». Тургенев ссылается на Белинского, разъяснившего в свое время, почему Фонвизин и Грибоедов не могли создать у нас театра; «что же касается до Гоголя, то он,— пишет Тургенев,— сделал все, что возможно сделать первому начинателю, одинокому гениальному дарованию: он проложил, он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература... Семена, посеянные Гоголем,— мы в этом уверены,— безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях; пройдет время — и молодой лесок вырастет около одинокого дуба...»

Таким образом, опираясь на взгляды Белинского, Тургенев в своих критических статьях активно борется против засилия на сцене русского театра писателей реакционного направления, призывает театр идти по дороге, указанной Гоголем, то есть прежде всего быть самобытным, верно отражать русскую жизнь. Тем самым театр будет удовлетворять возросшему самосознанию русского общества, или, как пишет Тургенев, «потребности созерцания собственной жизни», которая уже «возбуждена в русских — от высших до низших слоев общества».

Прогрессивные общественно-политические взгляды Тургенева, его передовые эстетические воззрения помогли писателю создать в 40-е годы драматургию глубоко оригинальную, новаторскую, которая по праву должна быть отнесена к лучшим достижениям русского реалистического искусства.

Борьба Тургенева с романтизмом «ложновеличавой школы», определившая содержание его критических статей, находит отражение в ряде пьес драматурга, примыкающих по своему содержанию к некоторым его прозаическим и стихотворным произведениям этого же периода.

Эта борьба определила характерные особенности уже первой его завершенной пьесы — «Неосторожность», написанной в 1843 году.

Долгое время исследователи утверждали, что это произведение стоит совершенно особняком в творчестве Тургенева, «вызывает у читателя недоумение полной оторванностью от всего художественного наследия писателя».<sup>1</sup> На первый взгляд, все это действительно так. Тургенев, только что выступивший как автор реалистической поэмы «Параша», произведения из усадебного поместного быта, вдруг переносит нас в Испанию. Пьеса строится на стремительном развитии интриги, исполнена кипучих страстей — мести, ревности, приводящих в финале к кровавой развязке. Гадая над этим «ребусом», некоторые исследователи утверждали, что «Неосторожность» есть типичный сколок с испанского театра, что эту пьесу «можно рассматривать как одно из последних проявлений увлечения молодого Тургенева западноевропейским романтизмом».<sup>2</sup>

Это ошибочное мнение не только игнорировало реальное содержание «Неосторожности», но и весьма положительный отзыв об этой пьесе Белинского. 26 июня 1843 года Белинский сообщает Краевскому: «Драму Тургенева пришлю скоро: славная вещь»; а в письме к Тургеневу говорит: «Драма ваша — весьма и тонко умная и искусно изложенная вещь». Одновременно в письме к Краевскому Белинский вновь утверждает: «*Это вещь необыкновенно умная, но не эффектная для дуры публики нашей, но как вам нечего печатать — то и это благодать божия: благо оригинальная пьеса*».<sup>3</sup> Этот отзыв Белинского дает ключ к правильному пониманию первого драматического произведения Тургенева.

Прежде всего обращает на себя внимание, что пьеса эта опубликована в «Отечественных записках» с пометкой в огла-

<sup>1</sup> М. К. Клеман. Иван Сергеевич Тургенев. Л., ГИХЛ, 1936, стр. 23.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Письма, т. II, стр. 372—375 (курсив мой.— Г. Б.).

лении: «Драматический очерк Т. Л. (автора «Параши»)». Инициалами Т. Л. (Тургенев-Лутовинов) была подписана и «Параша» Тургенева. Следовательно, и автор и редакция считали нужным подчеркнуть, что автор «Параши» и «Неосторожности» — одно и то же лицо. И это не было случайно. В «Параше» Белинский увидел поэму, «проникнутую глубокою идеею, полнотою внутреннего содержания, отличающуюся юмором и ирониею!..»<sup>1</sup> Этот юмор и ирония относились прежде всего к обрисовке героя поэмы — Виктора Алексеевича, новоявленного Печорина, с которого Тургенев снимает тогу какого бы то ни было величия и таинственности. Виктор, пишет Тургенев, метил в демоны, но

Российский бес — и толст и простоват,  
Наружности отменно благородной  
И уж куда какой аристократ!

Поэтому и Виктор при всем его романтическом облике

Был очень дружен не с одним вельможей,  
И падал в прах с смеющимся лицом  
Пред золотым тельцом или быком.

Отсюда дальнейшее развитие образа. Когда герой поэмы женится на Параше, он быстро превращается в обывателя-помещика и, в силу своей внутренней духовной пустоты, не может дать счастья жене, человеку простому, но с богатыми духовными запросами. Таким образом, в «Параше» ирония и юмор Тургенева связаны с окончательным развенчанием так называемого «байронического героя», излюбленного героя романтических поэм начала XIX века.

Весьма положительная оценка Белинским «Неосторожности» объясняется тем, что в ней он увидел ту же идею, только выполненную иными средствами — средствами пародирования романтической драмы (или трагедии) и ее героев. Пародийный характер «Неосторожности» отмечался советскими исследователями творчества Тургенева. «В «Неосторожности», — пишет С. С. Данилов, — Тургенев забавляется неистовыми страстями своих героев, иронизирует по их адресу, пародируя любовь романтиков к испанской сюжетике, пародируя самый жанр романтической драмы и осмеивая свои собственные юношеские увлечения условностями романтического театра. Отсюда в «Неосторожности» мрачная и безмолвная любовь доня Пабло, кровавая сцена убийства им донья Долорес сочетаются с явно гротеск-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. II, 1948, стр. 557.

ными репликами. Следующим образом, например, неистовствует дон Бальтазар, узнав, что в его сад проник дон Рафаэль: «Как... стоп... держи... тррррр!»<sup>1</sup>

Пародийный характер «Неосторожности» определяется не только нарочитым сгущением страстей. Само это сгущение заметно и приобретает характер пародии потому, что в пьесе нет внутреннего стилистического единства, потому, что другие персонажи пьесы написаны отнюдь не в романтическом, а, напротив того, подчеркнута бытовом, подчас комедийном плане. Дон Бальтазар — муж доньи Долорес выведен ограниченным, доверчивым, трусливым и смешным простачком. Совсем не похожа на героиню романтической трагедии или драмы и Долорес — молодая женщина, скучающая со своим старым супругом. Столь же не похож на героя романтической пьесы и дон Рафаэль, повеса, который от нечего делать решил поволочиться за Долорес и, будучи застигнутым доном Пабло, совершенно неожиданно для себя попал в весьма затруднительное и щекотливое положение. Столкновение, с одной стороны, элементов ультраромантических, а с другой стороны, комедийно-бытовых и создает в пьесе ощущение пародии.

Донья Долорес (*лома я руки*). Боже мой! Что вы сделали? что вы сделали? Меня заперли в комнате... Я уверена, что Маргарита нас подслушала и все сказала мужу. Я погибла!..

Дон Рафаэль. Вас заперли? Странно... и меня заперли.

Донья Долорес. Как? и вас заперли? Боже мой, все открыто!..

Дон Рафаэль. Не падайте в обморок, ради бога; мы должны с вами придумать, как нам выйти из этого бедственного положения.

Пародийное сочетание ультраромантических страстей с элементами бытовой комедии особенно ярко проявляется в эпилоге пьесы, где мрачный романтический герой дон Пабло неожиданно предстает перед нами высокопоставленным чиновником, которого секретарь почтительно именует «ваше сиятельство». Превращение романтического героя в чиновника нагляднее всего иллюстрирует родство этой пьесы с «Парашей», с ее романтическим героем, превратившимся в обывателя-помещика.<sup>2</sup>

Характерные особенности второго раннего произведения Тургенева-драматурга — комедии «Безденежье» также опреде-

<sup>1</sup> С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 365.

<sup>2</sup> Пародийное сочетание романтических и комедийно-бытовых элементов стиля заметно и в двух незавершенных ранних произведениях Тургенева — «Искушение святого Антония», «Две сестры».

лены содержанием общественной и литературной борьбы 40-х годов вообще, задачей реалистической реформы русского театра в частности.

Комедийный жанр во время Тургенева был представлен, главным образом, водевилем, почти безраздельно господствовавшим в 40-е годы на сценах императорских театров, наряду с трагедиями и мелодрамами «ложновеличавой школы». Водевиль сознательно поддерживался и культивировался в театре николаевским самодержавием, которое рассматривало его как весьма действенный «социальный громоотвод».

Действительно, если произведения Кукольника и К<sup>о</sup> призваны были, главным образом, к прямой пропаганде идей «официальной народности», то водевиль должен был отвлекать внимание зрителей от важных социальных вопросов, от общественных интересов. В соответствии в этом водевиль в основном пробавлялся различными перипетиями любовной интриги, при построении которой авторы изощрялись в сплетении всевозможных путаниц, недоразумений, переодеваний. Непременным признаком водевиля являлся куплет, как правило,—игривый, а подчас и вовсе фривольный. Об этом жанре кратко, но выразительно сказал в своем «Театральном разезде» Гоголь. «Поезжайте только в театр,—говорит один из персонажей «Театрального разезда».— Там всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу».

Наряду со многими бездарными поставщиками основной массы водевилей, заполнявших сцены театра, были среди водевилистов и талантливые люди, стремившиеся создать идейно и художественно значимые произведения.

Такую попытку сделал и Некрасов, который в первой половине 40-х годов активно выступал как водевилист под псевдонимом Перепельский. Однако все эти усилия не принесли ощутимых результатов. На сцене по-прежнему продолжал господствовать развлекательный водевиль. Показательно в связи с этим, как оценивал водевиль сам Некрасов. В 1847 году в статье «Современные заметки» Некрасов писал, что содержание водевилей «все еще вертится около любви, за которой к концу пьесы непременно следует женитьба. По мнению наших водевилистов, мы только и делаем, что влюбляемся да женимся; других пружин драмы они в нашей жизни не видят, как будто их и не существует. Остроумие наших водевилей также вертится около известных мотивов: куплеты на жен, судей, докторов, рогатых мужей, невест, засидевшихся в девках, друзей, на гибкие спины, тугие

и пустые карманы, подъячих — распеваются почти в каждой пьесе».<sup>1</sup>

В этой своей тираде Некрасов отправляется от известного тезиса Гоголя. Возражая против традиционной любовной завязки, Гоголь утверждал устами «второго любителя искусства» («Театральный разъезд»): «Все изменилось давно на свете. Теперь сильнее завязывают драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

«Безденежье» было опубликовано в 1846 году в десятой книге «Отечественных записок», то есть через два месяца после того, как там же, в «Отечественных записках», была помещена рецензия Тургенева на пьесу Гедеонова «Смерть Ляпунова», статья, в которой писатель наиболее полно высказывал свои взгляды на театр и где он звал русских драматургов идти по пути, проложенному и указанному Гоголем.

Тургенева глубоко не удовлетворяло состояние не только русского, но и зарубежного, в частности французского, театра. Корреспонденции Тургенева, присылавшиеся им в 1847 году из Парижа, рисуют жалкую, убогую картину падения и деградации театрального искусства во Франции, «отданного, — как с горечью пишет Тургенев, — во власть Скриба». Резко отрицательное отношение Тургенева к современной ему, преимущественно развлекательной зарубежной драматургии неизменно сочеталось у писателя с глубоким преклонением перед великими классиками мировой драматургии. Так, рассказывая в одном из писем 1847 года П. Виардо свои впечатления об очередном спектакле в Пале-Рояль, Тургенев говорит: «Было весело, и я много смеялся... Но, бог мой! как все это малокровно, бледно, вяло и жалко в сравнении с тем, что мог бы создать из этого, — я не говорю уже про Аристофана, — но кто-нибудь из его школы!»

Следуя заветам Гоголя, опираясь на его практику, с любовью изучая произведения великих драматургов прошлого, Тургенев мечтает о современной комедии, которая была бы достойна этих классических образцов.

«Ах, чего бы я не дал, — писал Тургенев, — чтобы присутствовать на комедии фантастической, экстравагантной, насмешливой и трогательной, — безжалостной ко всему, что есть слабого

---

<sup>1</sup> Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. IX. М., ГИХЛ, 1950, стр. 552.

и дурного в обществе и даже в самом человеке, заставляющей его смеяться над собственной нищетой,— поднимающейся до великого, чтобы посмеяться и над ним,— поющей похвалу глупости, чтобы ее возвеличить и бросить в лицо нашей гордости... Что не дашь за такое зрелище!»

Было бы ошибкой думать, что Тургенев рассчитывал сам написать такую комедию. Он ставил перед собой более скромную задачу. Имея твердое, отчетливо сложившееся представление о самой природе комедийного жанра, Тургенев рассматривал комедийное начало как начало сатирическое, обличительное, призванное осмеять уродливые общественные явления, все слабое и дурное, что он усматривал в современном ему обществе. Такое представление о комедии шло, конечно, от Гоголя, от гоголевского театра и вполне отвечало тем требованиям, которые предъявлял русской литературе Белинский.

Тургеневу не сразу удалось найти оригинальную и самобытную форму для выполнения своего замысла. «Безденежье» — первая попытка писателя создать оригинальную реалистическую комедию — носит еще следы, с одной стороны, некоторой зависимости от водевиля, а с другой — прямого следования Гоголю.

В центре пьесы молодой дворянин Жазиков, проживающий в Петербурге со своим крепостным слугой Матвеем. Фигура Жазикова, мота и жуира, не была нова в русской литературе. Критикой давно отмечено, что цепь кредиторов, от которых поминутно вынужден спасаться Жазиков,— излюбленный водеvilный прием. В то же время критика считала, что Жазиков и Матвей весьма похожи на гоголевских Хлестакова и Осипа.

Однако, несмотря на то что перед нами, несомненно, еще недостаточно зрелое и самостоятельное произведение, задача состоит в том, чтобы выяснить те его черты и особенности, которые свидетельствуют о попытке автора, пусть и не до конца удавшейся, создать именно оригинальную комедию, найти свои пути продолжения и развития гоголевского начала в драматургии.

Пьеса не случайно названа «Сцены из Петербургской жизни молодого дворянина». Это действительно сцены, напоминающие бытовые зарисовки в духе «физиологических очерков». Комичность пьесы определяется не столько смешными положениями, вызванными бесконечным преследованием Жазикова кредиторами, сколько сатирической заостренностью пьесы, характером самого Жазикова. Жазиков — дворянский недоросль, одна из первых фигур в созданной Тургеневым галерее представителей вырождающегося дворянства. Тургенев рисует Жазикова пустейшим малым, чрезвычайно ограниченным и ничемным, но



с невероятными, хотя и весьма неустойчивыми претензиями. Так, весьма любопытно его стремление щегольнуть «передовой» фразой. На одну минуту решив внять мольбам матери-помещицы и вернуться в деревню, Жазиков говорит: «Одно в деревне, признаться, нехорошо. . . Бедность там какую-нибудь видеть, притеснение. . . с моими идеями неприятно; действительно неприятно». Впрочем, эти «идеи» не мешают ему не платить извозчику, прачке и прочим кредиторам и тут же склониться к мысли, что в деревне «верховая езда, охота, много удовольствий, признаться. . .»

Не лишен Жазиков мыслей и о «серьезной деятельности». С этой целью он на протяжении действия пьесы неоднократно пытается сесть за французскую книжку. Входит подобная «деятельность» и в предполагаемый им план деревенских занятий. Так, он считает необходимым «самому писать что-нибудь: такое новое, такое, что никому еще в голову не приходило. . .»

Комизм пьесы и определяется подобными сценами, ярко и убедительно раскрывающими характер Жазикова. Задавшись целью нарисовать дворянского недоросля, бездельника, «пустейшего малого» с «легкостью мыслей необыкновенной» — типическими чертами изображаемого им социального круга, Тургенев неизбежно вынужден был создать персонаж, представляющий собой в какой-то степени новый вариант Хлестакова.

Жазикову противопоставлен крепостной слуга Матвей. Образ Матвея свидетельствует о народолюбии Тургенева, о его глубоком уважении к закрепощенному русскому народу. Матвей, старый крепостной слуга, во всех отношениях неизмеримо выше своего молодого барина. Это не только преданный и заботливый слуга, но и, в отличие от своего барина, умный, рассудительный человек. Именно в его уста вкладывает Тургенев финальную ироническую реплику, как бы формулирующую основную идею комедии: «Прошло ты, золотое времечко! перевелось ты, дворянское племечко!» Вот почему, несмотря на то что Матвей вовсе не похож на гоголевского Осипа из «Ревизора», человека лукавого и ленивого, объяснения Матвея и Жазикова весьма напоминают сцены объяснения Хлестакова с Осипом. Это происходит оттого, что и в «Ревизоре» и в «Безденежье» крепостные слуги оказываются намного выше своих господ. Тем самым и здесь Тургенев сближает с Гоголем реалистическое выполнение аналогичного творческого задания, сознательное следование гоголевским принципам воспроизведения социальной действительности. В связи с этим о «Безденежье» можно было бы сказать то же, что было сказано Белинским о другом раннем

произведении Тургенева — «Параше». «Многие, — писал Белинский, заключая свой разбор «Параши», — найдут в поэме следы подражания Пушкину и особенно Лермонтову: это не удивительно, ибо живая историческая последовательность литературных явлений всегда смешивается толпою с холодной и бездушной подражательностью. Но люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров родной литературы, проявляя в своих произведениях упроченное ими литературе и обществу, и рабски подражать — совсем не одно и то же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе — бесталанности...»<sup>1</sup>

Справедливость определения Белинским таланта Тургенева, как таланта «жизненно развивающегося», подтверждается всем последующим творчеством писателя. Подтверждают это и комедии Тургенева, написанные им после «Безденежья».

### 3

Первые две пьесы Тургенева, как это было показано, действительно неразрывно связаны с общественной и литературной борьбой 40-х годов. Однако это отнюдь не означает, что они отображают ее сколько-нибудь полно и глубоко. Являясь произведениями еще в значительной степени ученическими, они, естественно, только намечали и те особенности драматургии Тургенева, которые отчетливо проявились несколько позже — в конце 40-х — в самом начале 50-х годов. Для того чтобы понять эти специфические особенности тургеневской драматургии, кровно связанные со всей обстановкой 40-х годов, надо несколько глубже и пристальнее всмотреться в творческие задачи, стоявшие в это время перед Тургеньевым.

Как уже было сказано, важнейшей задачей, которая была поставлена жизнью перед Тургеньевым-драматургом в 40-е годы, являлась борьба против эпигонов романтизма за реалистическую реформу русского театра. Чрезвычайно важно при этом иметь в виду, что вопрос о реализме и романтизме уже самими участниками этой борьбы воспринимался как важнейший общественный вопрос. И дело было не только в том, что приходилось при этом воевать с такими литераторами, как Бенедиктов, Кукольник и другие.

Литературная борьба 40-х годов, расстановка классовых сил

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. II, 1948, стр. 569.

в этой борьбе превращали вопрос о романтизме и реализме в чрезвычайно важную социальную проблему. Таковой она была, в частности, для одного из талантливейших писателей «натуральной школы» — Гончарова, который истолковал ее в своем романе «Обыкновенная история» как проблему дворянского мировоззрения и его крушения. Примерно в таком же плане этот вопрос решается во второй половине 40-х годов и Тургеневым.

Об этом дает отчетливое представление его статья о «Фаусте» Гете в переводе Вронченко (1845). В данный момент для нас важны не сама трактовка Тургеневым «Фауста» и справедливость этой трактовки, а та система взглядов по интересующему нас вопросу, которая высказана здесь писателем. По мнению Тургенева, в «Фаусте» нашла свое отражение целая эпоха в развитии Германии, а вместе с тем и в развитии всего европейского общества — эпоха пробуждения интереса к личности как таковой, личности эгоистической, оторванной от интересов общества. «Фауст»... — пишет Тургенев, — чисто эгоистическое произведение... Последним словом всего земного для Гете (так же как и для Канта и Фихте) было человеческое Я... Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения». «С этой точки зрения, — считает Тургенев, — трагедия Гете является нам самым решительным, самым резким выражением романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже».

Считая, что в основе романтизма лежит индивидуализм, Тургенев утверждает, что романтизм свидетельствует не только об оторванности личности от общества и народа, разобщенности с ними, но и об «автономии человеческого разума и критики», порождающей болезненную и бесплодную рефлексию. Тургенев подчеркивает, что этот апофеоз личности как таковой — лишь определенный этап в развитии общества, который должен быть пройден. Подлинная историческая зрелость общества, как и человека, считает Тургенев, состоит не только и не столько в интересе к личности, сколько в интересе к обществу, народу, от которого личность неотделима. «Мы знаем, — пишет Тургенев, — что человеческое развитие не может остановиться на подобном результате; мы знаем, что краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество...» Вот почему в том, что пишет Тургенев о Мефистофеле, так много полемического задора, критики, даже иронии. «Да, наконец, — замечает он, — Мефистофель далеко не «сам великий сатана»; он скорее «мелкий бес из самых нечиновных». Мефистофель — бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он — воплоще-

ние того отрицания, которое проявляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он — бес людей одиноких и отвлеченных, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философским равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода».<sup>1</sup>

Эта тирада Тургенева и вводит нас непосредственно в круг злободневных вопросов 40-х годов. Нетрудно видеть, во имя чего восстает Тургенев против Фаустов и Мефистофелей. Он восстает против них во имя народных интересов, борется не просто с отвлеченностью романтизма, но с отвлеченностью его от социальных вопросов, от положения нищего и закабаленного народа. Ниже Тургенев говорит об этом еще более прозрачно. «...Нам теперь нужны,— заявляет он,— не одни поэты... мы (и то, к сожалению, еще не совсем) стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью произведения», но «печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время...»

Называя Мефистофеля «мелким бесом из самых нечиновных», Тургенев связывал поднятую им общественную проблему и с кругом литературных тем. Неизбежно возникала в памяти читателей поэма Лермонтова «Сказка для детей», где Лермонтов в шуточной форме высказывал свое новое поэтическое кредо и, в частности, писал, как о прошлом, о своем увлечении гордым образом демона: «...расставшись с прочими мечтами, и от него отделился — стихами». Вспоминал при этом читатель и «Парашу» Тургенева, где также речь шла о «российском бесе» — «толстом... простоватом». Все это дает возможность понять ту конкретную форму, которую принимала у Тургенева вся эта «фаустовско-демоническая» проблематика. Продолжая характеристику Мефистофеля как «мелкого беса из самых нечиновных», Тургенев пишет: «Люди, которые... встречаются с этим демоном, страдают; но их болезненные страдания не возбуждают нашего глубокого участия; притом сколько таких страдальцев, поносившись со своим горем, как с «писаной торбой», внезапно превращаются в добрых и здоровых пошлецов!..» Это и есть, конечно, та самая проблема, которая была поставлена в «Параше» и определила характерные особенности его героя Виктора, превратившегося в «здорового пошлеца».

Вслед за «Парашей» в 40-е годы Тургенев разрабатывает

---

<sup>1</sup> Курсив мой.— Г. Б.

эту тему в ряде других своих произведений: в рассказе «Андрей Колосов» (1844), поэме «Разговор» (1845), повестях «Бретер», «Три портрета», поэме «Андрей» (1846). Во всех названных произведениях Тургенев беспощадно развенчивает дряблость, духовную немощь или примитивный эгонизм своих героев-дворян.

В большинстве этих произведений Тургенев не раскрывает полностью своих общественно-политических идеалов. Лишь в одном — в «Разговоре», не случайно облеченном в условно-аллегорическую форму, он вкладывает в уста старика проповедь гражданственных идеалов («Приличен мужу долгий труд на славном поприще Добра»). В других же, оставаясь в рамках социально-психологической тематики, Тургенев ограничивается тем, что противопоставляет своим болезненным и духовно немощным дворянским персонажам — цельных по своему характеру, духовно богатых людей, вызывающих глубокую симпатию автора. Появление таких персонажей в творчестве Тургенева не случайно, на них он также указывает в своей статье о «Фаусте». Сказав о преходящем значении Фаустов, Тургенев пишет: «Мы идем вперед, за другими, может быть меньшими талантами, но сильными характерами, к другой цели. . .»

Эта цель ясна, о ней Тургенев достаточно четко сказал в той же статье. Речь идет о необходимости решения социальных вопросов, порожденных нищетой и бесправием народа (вспомним упоминание об умирающей семье ремесленника, о восприятии картины с изображением нищего). Вот почему, несмотря на то что в названных выше произведениях Тургенева нет ни слова о русском народе, о крепостном праве, следует помнить, что вся их проблематика, все те социально-психологические вопросы, которые пытается решить в них Тургенев, порождены в конечном счете основным вопросом эпохи — вопросом о крепостном праве и положении русского народа.

Вначале эта социальная подоплека проблемы романтизма и психологии нового героя не находит своего четкого решения в произведениях Тургенева. И в «Параше», и в «Андрее Колосове», и в «Бретере», и в других ранних произведениях, противопоставляя расслабленным, рефлектирующим дворянским персонажам героев жизнеспособных, с цельной, здоровой психикой, писатель находит их в среде того же дворянства. Так построена и комедия «Где тонко, там и рвется». Четкая социальная постановка проблемы нового героя приходит несколько позже. В пьесе «Месяц в деревне» новый герой уже разночинец, всем своим духовным обликом противостоящий дворянской среде. В связи с этим в комедии «Месяц в деревне» со всей остротой встают

те социальные вопросы, которые лишь в какой-то мере подразумеваются в пьесе «Где тонко, там и рвется» и других ранних произведениях.

«Комедия в одном действии», как назвал Тургенев свою пьесу «Где тонко, там и рвется», была закончена им в июле 1848 года. 5 августа 1848 года Герцен писал по этому поводу: «Тургенев написал маленькую пьеску, очень милую, для театра. . .»<sup>1</sup> Сочувственно была встречена пьеса и в кругу «Современника». «Третьего дня, — писал 12 сентября 1848 года Тургеневу Некрасов, — Анненков читал у нас вечером вашу комедию «Где тонко, там и рвется». Без преувеличения скажу вам, что вещицы более грациозной и художественной в нынешней русской литературе вряд ли отыскать. Хорошо выдуманно и хорошо исполнено, — выдержано до последнего слова. Это мнение не одного меня, но всех, которые слушали эту комедию, а их было человек десять. . .»<sup>2</sup> Весьма сочувственно откликнулся несколько позже на пьесу Тургенева друг Герцена Н. П. Огарев. «Сегодня, — писал он в январе 1849 года своей будущей жене, — прочел комедию Тургенева. Тут столько наблюдательности, таланта и грации, что я убежден в будущности этого человека, он создаст что-нибудь *важное для Руси*».<sup>3</sup>

Таким образом, новая комедия Тургенева была положительно оценена революционными демократами Герценом, Огаревым, Некрасовым. Особенно показательным является отзыв Огарева, сумевшего на основании этой пьесы справедливо заключить, что Тургенев «создаст что-нибудь *важное для Руси*».

Такую оценку в передовых кругах не могло получить произведение, отличавшееся лишь «грацией» и «изяществом». Нет сомнения, что современники Тургенева усмотрели в пьесе правильное изображение действительности, что и отличало это произведение от салонных безделок Мюссе, получивших название «драматических пословиц».

Действие пьесы происходит в имении богатой и знатной помещицей семьи. В самом начале пьесы устами центрального персонажа — Горского Тургенев вводит нас в круг действующих лиц, знакомит с их характерами. Тут же из диалога Горского и Мухина мы узнаем и суть драматического конфликта пьесы, — о сложных и на первый взгляд парадоксальных отношениях Горского с дочерью помещицы Либановой — Верой.

<sup>1</sup> «Печать и революция», кн. II, 1926, стр. 81.

<sup>2</sup> «Русская мысль», кн. XII, 1903, стр. 373.

<sup>3</sup> «Русские пропилеи», т. IV, 1917, стр. 70.

Действие пьесы, как видно из ее экспозиции, сводится к своеобразному психологическому поединку двух персонажей, завязка и исход которого определяются не какими-то особыми жизненными обстоятельствами, а только психологией героев. В связи с этим действия в собственном смысле этого слова в пьесе нет. В самом начале комедии мы знакомимся с сюжетной завязкой, в финале узнаем, что план Горского расстроить брак Веры и Станицына не удался, что Вера принимает предложение Станицына; все же действие пьесы оказывается заполненным игрой в карты, бильярд, чаепитием, размышлениями о том, как бы развлечься, и действительно очень тонким и грациозным разговором, однако грациозным не в смысле салонной изысканности, а в смысле его тонкой психологической обоснованности. Это и позволяет Тургеневу достигнуть главного — глубоко и всесторонне раскрыть перед читателем психологический склад и характеры действующих лиц.

Драматический конфликт в пьесе становится возможным потому, что Тургенев сталкивает персонажей, действительно резко противоположных по складу своего характера. В лице Горского перед нами новый вариант героя, наделенного изломанной, рефлектирующей, эгоистической психологией, о которой Тургенев писал в статье о «Фаусте». Горский знает, что слывет за человека «насмешливого и холодного», сам называет себя человеком «темным и запутанным», всегда способным «накуролесить всем, всем на свете и самому себе между прочим». При всем том он умен, молод, не может не ощущать в себе и естественно зарождающегося чувства любви, и поэтического отношения к миру. Однако все это лишь на минуту, чтобы тут же, испугавшись своего чувства, в припадке желчи объявить, что «дружба, семейное счастье, любовь... все эти любезности хороши только как мгновенный отдых, а там давай бог ноги!» Главная его черта — отсутствие какой бы то ни было убежденности, устойчивости в чувствах и поступках, отсутствие понимания того, «чего ему хочется». Он приезжает, чтобы расстроить брак Веры со Станицыным, вновь добивается ее внимания и участия и сразу же пугается этого. Вдоволь «накуролесив» и истощив терпение оскорбленной им Веры, которая в конце концов принимает предложение Станицына, Горский видит, что сделал глупость, что он «разбит... Но как позорно разбит...» Это, конечно, и есть представитель того разряда людей, о которых Тургенев писал: герои эти, «не выходящие из тесного кружка своего милого я», хотя и страдают, но «не возбуждают нашего глубокого участия», «возбуждают в нас лишь преходящее сожаление...»

В противоположность Горскому Вера, являющаяся прообразом знаменитых героинь тургеневских романов, рисуется простой, очень цельной натурой. Вера искренне считает, что отношения между ней и Горским могут быть просты и естественны, и такой — простой и естественной остается на всем протяжении пьесы. «Вы счастливо созданы богом, — говорит ей Горский. — Вы с детства живете и дышите вольно... истина для вашей души — как свет для глаз, как воздух для груди... Вы смело глядите кругом и смело идете вперед, хотя вы не знаете жизни, потому что для вас в жизни нет и не будет препятствий». Вера вполне оправдывает эту характеристику. Она доверчиво относится к Горскому, когда в нем проявляются черты сердечности, искренности; без жеманства и лукавства говорит ему о том, какие чувства он в ней пробуждает. «Я не привыкла ни лгать, ни преувеличивать, — заявляет она Горскому. — Да, вы мне нравитесь — и я чувствую к вам влечение, несмотря на ваши странности, — и... и только. Это дружелюбное чувство может и развиться, может и остановиться; это зависит от вас...» Столь же решительно и просто она умеет отстоять свое достоинство во время злых выходов Горского, столь же мужественно решает соединить свою жизнь со Станицыным, недалеким, но очень простым, искренним, смиренным и сердечным человеком. «Я вам удивляюсь, Вера Николаевна, — восклицает в финале Горский. — Вы прозрачны, как стекло, молоды, как двухлетний ребенок, и решительны, как Фридрих Великий».

Как уже было отмечено, события в пьесе развиваются в обстановке обыденной усадьбной жизни. Люди, окружающие Горского и Веру, заняты в этот день тем же, чем и обычно, — играют в карты, скучают, посильно развлекаются и, в своем большинстве, даже не подозревают о той сложной и напряженной борьбе, которая развивается тут же, рядом с ними. Отсюда естественным фоном для речей Горского и Веры, их объяснений оказываются разговоры обычные и повседневные — о том, как обременился Мухин, о том, что пора бы чай пить, что хорошо бы погулять, да вот дождик пошел, что хозяйке надо удалиться, чтобы отдать хозяйственные распоряжения, и т. д. и т. п. Тургенев проявляет большое мастерство, умело переплетая эти обыденные разговоры с речами персонажей на главную тему, при этом так, что бытовые разговоры действительно остаются лишь фоном, ни на минуту не отвлекая читателей от основного содержания пьесы.

Избегает Тургенев и другой опасности. Если главное внимание сосредоточено на центральных героях, побочные легко



могут превратиться в фигуры мертвые, лишённые какой бы то ни было индивидуальности. В пьесе нет таких персонажей. Каждое из действующих лиц охарактеризовано скупой, но чёткой, представляет собою живой реалистический художественный образ. Особенно легко было обезличить Мухина, который, как это первоначально кажется, нужен Тургеневу в пьесе лишь для того, чтобы Горский мог поведать ему о той обстановке, которая сложилась в доме Либановой. Однако именно роль Мухина лучше всего показывает, как мастерски, как умело лепит Тургенев человеческие характеры в своей пьесе. Не успел Горский рассказать Мухину о своих отношениях с Верой, как тот рядом намеков, реплик, своим таинственно сочувственным видом, разговорами о Горском даёт ей возможность убедиться не только в болтливости Горского, но и довольно ясно представить себе содержание его более чем откровенной беседы с Мухиным. Это обуславливает первое столкновение Веры с Горским вскоре после их утреннего объяснения. В дальнейшем Мухин, которого совершенно неожиданно для него усаживают играть в карты с хозяйкой дома, оказывается героем ряда забавных сцен. Раздираемый любопытством и, видимо, сам весьма заинтересованный Верой, он, принуждённый сидеть за карточным столом, на каждом шагу проигрывает, искренне веселя этим всех окружающих. Таким образом, Тургенев сохраняет за ним, казалось бы, чисто «служебную» роль. Вместе с тем на протяжении действия пьесы весьма отчетливо выявляется и его характер — молодого недалекого помещика, «владельца двухсот душ», фигуры ничем не замечательной и весьма комичной.

Все это показывает, как справедлив был отзыв современников Тургенева. Писатель создал действительно живую, остроумную реалистическую пьесу, в которой раскрыл перед читателем мир богатой помещичьей усадьбы, ее обитателей с их нравами, интересами и характерами. Особое внимание зрителей Тургенев привлек к двум персонажам, характеры которых должны были воспроизвести, по его замыслу, существенные общественные явления современной ему действительности. Пьеса являлась блестящей художественной иллюстрацией к основным положениям статьи о «Фаусте» и органически входила по своей тематике в круг других ранних произведений Тургенева. Вместе с тем в пьесе были намечены темы и характеры, которые нашли свое развитие в последующем его творчестве, и прежде всего в пьесе «Месяц в деревне».

Как уж отмечалось, эта пьеса Тургенева не только продолжала социально-психологическую тематику, намеченную писате-

лем в комедии «Где тонко, там и рвется». Особенность «Месяца в деревне» состоит в том, что здесь Тургенев впервые раскрыл волновавшую его проблему двух поколений (позже тема отцов и детей) именно как проблему социальную. Тургеневу удалось это сделать потому, что конец 40-х годов вообще явился для него периодом быстрого идейного и творческого роста, который происходил под непосредственным влиянием усиления революционного движения в России накануне событий 1848 года, а также под влиянием могучей революционной проповеди В. Г. Белинского. Этот идейный и творческий рост писателя шел, однако, постепенно и отразился в ряде его художественных произведений — очерках из «Записок охотника», а также в его пьесах, работа над которыми явилась непосредственным подготовительным этапом, предшествовавшим созданию «Месяца в деревне».

#### 4

Пьесы Тургенева — «Нахлебник», «Холостяк», «Завтрак у предводителя» наиболее отчетливо и наглядно показывают связь тургеневской драматургии с гоголевским направлением, его проблематикой и образной системой.

Одной из главных идей Белинского, которую он положил в 40-е годы в основу своей критической деятельности, была идея свободы и равноправия человеческой личности, идея, имевшая в обстановке крепостнической России жгучий политический смысл.

Белинский исходил из правильного материалистического представления о том, что человеческие характеры не рождаются готовыми, а складываются под влиянием общественных условий. «Зло, — писал Белинский, — скрывается не в человеке, но в обществе».<sup>1</sup> В связи с этим вопрос о свободе человеческой личности означал для Белинского борьбу против социального устройства, враждебного человеческой личности. «Пора, — писал Белинский в 1841 году, — освободиться человеческой личности, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности».<sup>2</sup> Наиболее четко Белинский высказал это свое требование в знаменитом письме к Гоголю, сформулировав здесь свою политическую программу-минимум борьбы за свободу человеческой личности. России, писал он в этом письме, «нужны

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, 1948, стр. 530.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Письма, т. II, стр. 203.

не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и соре, права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое по возможности их исполнение... Самые живые, современные национальные вопросы в России теперь: уничтожение крепостного права, отменение телесного наказания, введение по возможности строгого выполнения хотя тех законов, которые уж есть».<sup>1</sup>

Будучи революционером-демократом, Белинский не питал никаких иллюзий в отношении правительства и реформ сверху. Он считал, что эти права должны быть завоеваны русским народом. Поэтому одной из главнейших задач великий критик считал пробуждение самосознания русского народа, «пробуждение в народе чувства человеческого достоинства», на каждом шагу безжалостно попираемого самодержавно-крепостническим строем. Пробуждению этого чувства и должна была прежде всего способствовать русская литература, потому что в обстановке политического террора николаевского самодержавия в одной только литературе, по утверждению Белинского, «несмотря на татарскую цензуру», были еще «жизнь и движение вперед».<sup>2</sup>

Борьба передовой русской мысли за пробуждение самосознания русского народа порождала протест передовых русских писателей против всякого рода угнетения и унижения человеческой личности, в какой бы форме они ни проявлялись. В некоторых произведениях этот вопрос в пределах цензурных возможностей ставился прямо как вопрос о крепостном праве. Примером подобных произведений являются «Сорока-воровка», «Кто виноват?» Герцена, известные стихотворения Некрасова, «Записки охотника» Тургенева и другие. Непосредственно примыкали к ним произведения, в которых рисовалась жизнь городской бедноты, мелкого чиновного люда. Это были произведения разного жанра. С одной стороны, так называемые «физиологические очерки» — зарисовки быта и нравов городской бедноты, сделанные с натуры, с другой — произведения, примером которых может служить роман Достоевского «Бедные люди». Однако при всем различии тем, жанров, политической остроты в постановке вопроса всю эту литературу, в которой ставилась проблема «маленького человека», его униженного существования, отличало, по словам Белинского, «страдание, болезнь при

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, стр. 708.

<sup>2</sup> Там же, стр. 712.

виде непризнанного человеческого достоинства, оскорбляемого с умыслом и еще больше без умысла...»<sup>1</sup> Говоря о произведениях Герцена, Белинский выделял в них главное — «мысль о достоинстве человеческого, которое унижается предрассудками, невежеством и унижается то несправедливостью человека к своему ближнему, то собственным добровольным искажением самого себя». <sup>2</sup> Эту характеристику вполне можно принять для определения идей большинства произведений представителей «натуральной школы», в том числе и произведений Тургенева.

Мысль о попоранном человеческом достоинстве, об искажении человеческой личности в условиях крепостного права явилась главной темой «Записок охотника», в которых Тургенев наиболее полно показал свое отношение к крепостному праву, под именем которого он, по его словам, «собрал и сосредоточил все, против чего... решил бороться до конца — с чем... поклялся никогда не примириться». В «Записках охотника» Тургенев рисует нам не только отношения крепостников-помещиков и крестьян, но и иные проявления социального неравенства, угнетения и порабощения человеческой личности. Тема «маленького человека», тяжелой жизни людей зависимых, хотя и не принадлежащих к крестьянскому сословию, находит свое отражение в ряде очерков «Записок охотника». Таков, например, образ Недоплюскина в очерке «Чертопханов и Недоплюскин» — человека робкого, слабого, который много на своем веку послужил «тяжелой прихоти, заспанной и злобной скуке праздного барства».

Тема «зависимого положения», «чужого хлеба», «маленького человека» дает возможность установить органическую связь драматических произведений Тургенева со всем его творчеством второй половины 40-х — начала 50-х годов.

Эта тема определила содержание двух драматических произведений Тургенева, наиболее близких «Запискам охотника», — комедий «Нахлебник» и «Холостяк».

Тургенев написал «Нахлебника» в 1848 году. Однако ни в этом, ни в последующие годы комедия не попала не только на сцену, но и в печать, так как была запрещена вначале театральной, а вскоре и общей цензурой. Пьеса квалифицировалась как «совершенно безнравственная и наполненная выходками против русских дворян, представляемых в презрительном виде». Комедия получила широкое распространение в рукописи и пользовалась большой популярностью в передовых кругах, где ее

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, стр. 809.

<sup>2</sup> Там же, стр. 806.

читали наряду с письмом Белинского к Гоголю и другими бесцензурными произведениями.

Увидел свет «Нахлебник» лишь после окончания царствования Николая, в 1857 году, под названием «Чужой хлеб». Разрешение к представлению на сцене было получено еще позже — в 1861 году.

В центре пьесы трагическая фигура Кузовкина — бедного дворянина, живущего на хлебах в имении Елецких. В обстановке долгих унижений, постоянной зависимости складывался сложный и противоречивый характер Кузовкина, многим напоминающий и характер тургеневского Недоплюскина, и гоголевского титулярного советника Акакия Акакиевича Башмачкина, и бедного чиновника из романа Достоевского — Макара Девушкина. При всем том у Кузовкина есть не только свои индивидуальные черты, как и у каждого из названных выше персонажей, но и некоторые качества характера, которые позволяют считать, что образ тургеневского нахлебника является дальнейшим развитием образа «маленького человека».

Тургенев строит свою новую пьесу так же, как и предшествующие, будучи совершенно свободным от каких бы то ни было шаблонов драматургического письма, применяясь лишь к идейному и художественному замыслу, положенному им в основу данного произведения.

«Нахлебника» Тургенев писал специально для М. С. Щепкина, которого хотел видеть исполнителем роли Кузовкина. «Вся комедия... — утверждал сам Тургенев, — написана более для одной роли» — роли Кузовкина. Характер центрального персонажа пьесы и определил особенности драматической структуры «Нахлебника». Драматург не только стремится наиболее полно раскрыть образ Кузовкина, но и объяснить его, показать, как и в каких условиях он складывался. Отсюда обилие бытовых жанровых сцен в пьесе, на первый взгляд совершенно случайных, однако служащих этой главной цели — раскрытию той обстановки, той социальной среды, которая породила Кузовкина, Недоплюскина и других, подобных им по своей жизненной участи.

Действительно, построение пьесы на первый взгляд парадоксально. Собственно сюжетное развитие ее начинается с заявления оскорбленного Кузовкина о том, что Ольга Петровна, жена крупного петербургского чиновника, является его дочерью. Это происходит в самом конце I действия, совершенно неожиданно не только для Елецкого и Ольги Петровны, но и для зрителя, который оказывается никак к этому не подготовленным. Неожиданно

данно возникшая завязка является одновременно и развязкой. Уже в самом начале II действия мы узнаем, что Кузовкин вынужден, по настоянию Елецкого, покинуть их дом. Таким образом, то, что можно считать сюжетной основой пьесы, падает на самый конец I акта пьесы и на начало II, весь же I акт кажется вовсе не связанным с этой сюжетной линией, а весь II акт может считаться не в меру затянувшейся развязкой, ясной в общих чертах с самого начала. Тем самым, с точки зрения обычного для того времени построения драматического произведения, пьеса Тургенева не выдерживала никакой критики, что и было отмечено рецензентами, видевшими основную слабость пьесы «в недостатке действия и некоторой растянутости...» «Это, — утверждала критика, — в строгом смысле даже не комедия, а больше сцены». Подобное понимание пьесы определило отношение к ней и режиссуры, считавшей возможным поставить не всю пьесу, а лишь ее первый акт.

Против такого отношения к постановке «Нахлебника» решительно выступил уже В. Н. Давыдов. «Я даже не представляю, — передает слова В. Н. Давыдова исследователь его творчества А. Брянский, — как русские актеры не могли, не могут понять красоты второго акта, находя его вялым и бледным, даже как бы ненужным для создания впечатления. Второй акт безусловно сильнее и художественнее первого. Он полон несравненной психологии».<sup>1</sup>

Ошибка критиков, режиссеров и актеров, отбрасывавших II акт пьесы, состояла в том, что они пытались оценить «Нахлебника», как и другие пьесы Тургенева, на основании обычных законов построения драматического произведения, в то время как театр Тургенева требует совершенно иного подхода. «Реальная критика, — писал Добролюбов, — относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетяся из-за того, зачем это овес — не рожь, и уголь — не алмаз...»<sup>2</sup> Если, следуя требованию Добролюбова, попытаться определить «собственную норму» «Нахлебника», то окажется, что отсутствие четкой, разработанной сюжетной линии в этой пьесе означает, что она не была для Тургенева существенной, что задача его в I действии состояла не в том, чтобы дать сюжетную

---

<sup>1</sup> А. Брянский. Владимир Николаевич Давыдов. Жизнь и творчество. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 104.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Избр. соч. М.—Л., ГИХЛ, 1948, стр. 103.

завязку, а в том, чтобы возможно полней и всесторонней раскрыть характер Кузовкина и особенности окружающей его среды. При этом станет понятно, что лишь мгновенное сюжетное обострение в пьесе продиктовано не прихотью автора или его неумелостью, а характером центрального действующего лица, исключающего возможность упорной и длительной борьбы, а следовательно, и создания в пьесе сюжета-интриги, которая бы пролила и организовала ее.

Начало пьесы сразу вводит читателя в обстановку жизни помещичьей усадьбы, а вместе с тем знакомит и с положением в ней нахлебника Кузовкина.

Делает это Тургенев скупой, лаконично, однако чрезвычайно ярко. Так мы узнаем, что для встречи господ к крыльцу усадьбы со сна импровизированный оркестр из крепостных крестьян. На вопрос дворецкого, на месте ли музыканты, управляющий Егор отвечает: «Как же, у крыльца. Дождик накрапывать стал — так они было в официантскую забрались; инструменты, говорят, подмочит. Да я их, признаться, выгнал». Столь же красочна и другая реплика. Лакей Петр вызывает к себе старика портного Анпадиста, на что чей-то голос ему отвечает: «У него десятский сапоги отобрал...» Все это дает возможность понять подлинный смысл ответа управителя Егора на вопрос Елецкого, хорошо ли себя ведут мужики, смирны ли они. «Народ хороший-с, — отвечает Егор, — острастку любит-с».

Эта подлинная обстановка помещичьей усадьбы, намеченная уже в начале I действия, оказывается как бы неким реальным комментарием к лирическим воспоминаниям Ольги Петровны, с умилением, после долгого отсутствия, осматривающей родной дом, сад с той самой акацией, которую она сама посадила в детстве. Признания Кузовкина окончательно разрушают эту усадебную помещичью лирику. Ольга Петровна узнает о диком самодурстве и деспотизме своего отца, о трагической жизненной истории матери. «... Был ваш покойный батюшка, — рассказывает Кузовкин, — крутой человек, такой крутой, что и прости господи!.. на руку тоже маленько дерзок — и когда, бывало, осерчают, самих себя не помнят. Выпить тоже любил». Узнает Ольга Петровна и о том, как жестоко обращался отец с ее матерью, как он третировал ее, а потом и вовсе бросил, усилив при этом свои гонения и притеснения. «Грозный стал такой, что беда!.. И чем ваша матушка более перед ним смирялась, тем он пуще злился». Финалом этой трагедии и явилась измена матери Ольги Петровны, измена в припадке крайнего отчаяния жестоко оскорбленной женщины,

В этой-то обстановке и складывался характер Кузовкина, поселившегося в доме помещика Корина (теперь Елецких) более двадцати пяти лет тому назад, еще до женитьбы покойного Корина на матери Ольги Петровны. «Родился я, — рассказывает Кузовкин, — можно сказать, в бедности, — а потом и последнего куска хлеба лишился, и совершенно, можно сказать, несправедливо... Батюшка ваш покойный... надо мною сжалиться изволил, а то бы я совсем пропал, точно...» Однако эта барская милость досталась Кузовкину дорогой ценой. «...Ведь я — говорит он, — точно у покойника в шутах состоял... Из-под палки, бывало, паясничал, а иногда и сам...»

Робость, приниженность Кузовкина, сознание им своего зависимого положения отчетливо вырисовываются уже в начале действия. Он жметса со своим приятелем бедняком Ивановым в сторонку, старается остаться незамеченным, стусеваться, безропотно выносит полуироническое, полупрезрительное обращение с ним барской челяди. При этом Тургеневу достаточно нескольких штрихов, чтобы полностью раскрыть эту сторону характера Кузовкина и его положения в доме Елецких. Трембинский, дворецкий Елецкого, не успел еще закончить своего очередного, весьма нелестного суждения о Кузовкине и его приятеле Иванове, как Кузовкин «осторожно прикасается плеча Трембинского» и, видя удивленное его лицо, произносит: «Об стену... замарались...»

Таким же робким, приниженным выглядит Кузовкин и в начале сцены издевательства над ним помещика Тропачева в присутствии мужа Ольги Петровны, Елецкого. Однако именно здесь проявляется и новая черта его характера — способность Кузовкина к протесту, к борьбе за свое человеческое достоинство, к борьбе более решительной по сравнению с действиями тех «маленьких людей», которых знала к этому времени русская литература. На первый взгляд эта черта характера Кузовкина неожиданна, однако на самом деле она вполне естественна.

Добролюбов в своей статье «Забытые люди» писал: «...в забитом, потерянном, обезличенном человеке он (автор.— Г. Б.) отыскивает и показывает нам живые, никогда не заглушимые стремления и потребности человеческой природы, вынимает в самой глубине души запрятаный протест личности против внешнего насильственного давления и представляет его на наш суд и сочувствие».<sup>1</sup> Эти слова Добролюбова вполне могут быть отнесены к Тургеневу. Он не только показывает это чувство как

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Избр. соч., стр. 335. (Курсив мой.— Г. Б.)



нечто естественное, но и объясняет нам, что способствовало его созреванию, что помогло Кузовкину найти в себе силы к протесту. «Стар я стал-с, вот что. . . — заявляет Кузовкин. — Ну и отвык тоже. . . Ну, и хозяина тоже давно в доме не было. . . Некому было, эдак, знаете. . .» Последнее и является самым главным. Кузовкин, действительно, последние годы после смерти Корина был избавлен от прямых барских издевательств, отвык от шутовского колпака, успел несколько нравственно распрямиться. Поэтому он и восстает против новой попытки превратить его в шута, да еще со стороны человека, которого он впервые видит и который не имеет, по его мнению, и того относительного права на эти издевательства, какие были у Корина, который в свое время над ним «сжалился», приютил в своем доме. «Что покойный ваш тесть, — говорит Кузовкин Елецкому, — за даровой кусок хлеба, да за старые жалованные сапоги вволю надо мной потешался — так и вам того же надо? Ну да: его подарочки соком из меня вышли, горькими слезинками вышли. . . стыдно, батюшка. . . А еще образованный человек, из Петербурга».

Однако «образованность» петербургского барина Елецкого и помещика Тропачева, бывающего в Петербурге, собирающегося во Францию и вообще «цивилизованного» помещика нового склада, оказывается не лучше, если не хуже дикой необузданности «черноземного» господина Корина — помещика старого склада. Тропачев, сам имеющий постоянного шута и адъютанта Карпачева, не прочь во всей полноте воскресить забавы Корина, которые Кузовкину «горькими слезинками вышли». Что касается Елецкого, то он хотя и позволяет Тропачеву распоясываться лишь до известных пределов, так как его шокируют грубые скандалы, но сам в обращении с Кузовкиным проявляет такое бездушие и придумывает такое издевательство над ним, до которого, конечно, никогда бы не додумался патриархальный Корин. Елецкий не только выгоняет Кузовкина из дому. Он требует, чтобы Кузовкин принял деньги и тем самым признал, что корыстно солгал, объявив себя отцом Ольги Петровны. «Не богат я, Павел Николаич, — заявляет ему Кузовкин, — да подарочек-то ваш больно горек. Уж и так я вдоволь стыда наглотался. . . да-с. Вы, вот, извольте говорить, что мне денег надо; не надо мне денег-с. Рубля на дорогу от вас не возьму». Когда же в конце этого разговора Елецкий уже прямо обещает расправиться с ним, Кузовкин вынужден заключить: «. . .этот барин. . . Ведь он со мной как с собакой говорил, ей-богу. . . словно во мне и души-то нет. . . Еще побьет, пожалуй, под старость. . .»

Таким образом, II акт довершает характеристику дворянской

усадьбы и ее хозяев. В пьесе не только разоблачается страшное прошлое дворянской усадьбы — время господства «угрюмого невежды», время «разврата грязного и мелкого тиранства». Тургенев показывает, что и новое поколение дворян, внешне так не похожих на своих «черноземных» предков, несет ту же дикость, то же попрание человеческой личности, наглый деспотизм, хотя и прикрытый внешней «порядочностью» и «цивилизованностью», но от этого лишь еще более омерзительный. II акт довершает и характеристику Кузовкина, у которого черты приниженности не стерли подлинно человеческих качеств. Здесь раскрывается его самоотверженная любовь к Ольге. Во II действии вновь с еще большей силой проявляется проснувшееся в нем чувство человеческого достоинства, «в самой глубине души запрятанной протест личности против внешнего насильственного давления». В итоге Кузовкин предстает как человек, стоящий по своим духовным качествам неизмеримо выше окружающих его господ.

Все эти особенности пьесы объясняют отношение к ней современников. Примыкая по своему содержанию к лучшим очеркам «Записок охотника», комедия «Нахлебник» была оценена реакционным лагерем как пьеса, «наполненная выходками против русских дворян, представляемых в презрительном виде». В связи с этим она и была запрещена и широко распространялась в списках наряду с другими бесцензурными произведениями.

Запрещение «Нахлебника» глубоко огорчило Тургенева, хотя он и пытался отшучиваться в письмах: «С неделю тому назад, — писал он Краевскому — . . . получил я ваше письмо с известием об окончательном кораблекрушении злополучного «Нахлебника». Мир его праху! «Трудно, — говорит священное писание, — переть против рожна». Особенно огорчило Тургенева, что пьеса не может появиться на сцене при участии М. С. Щепкина.

Тургенев имел серьезные основания связывать замысел своей комедии с именем великого русского актера, основоположника великой школы русского сценического реализма. Щепкин был не только талантливым актером, но человеком передовых убеждений, близким по своим взглядам Белинскому и Герцену. Герцен не случайно вывел Щепкина в одном из своих наиболее ярких антикрепостнических произведений — «Сороке-воровке», воспроизведя его рассказ о трагической судьбе замученной крепостной актрисы Анеты. Именно в силу своих передовых взглядов Щепкин и выступил на сцене реалистом-новатором, оказался талантливейшим проводником гоголевского направления в русском театре. Подчеркивая эту связь Щепкина с передовым направлением русской литературы, Белинский писал: «Торжество его

искусства состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбой простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло».<sup>1</sup> Если вспомнить, что Тургенев сознательно следовал задаче развития гоголевского направления в русской драматургии, станет понятным, что эта ориентация Тургенева на Щепкина имела принципиальное и важное значение, являясь одним из важных звеньев в борьбе Тургенева за реалистическую реформу русского театра.

Претерпев неудачу с «Нахлебником», Тургенев не складывает оружия и пишет новую пьесу, также предназначенную для Щепкина. В апреле 1849 года он направляет ему комедию в трех актах «Холостяк», которая вскоре была опубликована в «Отечественных записках».

Запрещение «Нахлебника» заставило Тургенева в новой пьесе быть крайне осторожным. «В этом произведении, — писал он Краевскому, — цензуре не только нечего вычеркнуть, но, напротив, она должна меня наградить за мою примерную нравственность». Эту особенность комедии отметили и друзья Тургенева. «Далеко уступает она «Нахлебнику», — писал В. П. Боткин. — Заметно, что автор главное имел в виду то, чтоб театральная цензура пропустила ее».

Избегая в новой своей пьесе постановки острых социально-политических вопросов, Тургенев, однако, и здесь остается в кругу проблематики и образной системы «натуральной школы». В центре пьесы судьба «маленьких», простых людей — Мошкина и его воспитанницы Маши. Пьеса, так же как и «Нахлебник», исполнена гуманистического сочувствия к простому человеку, протеста против всего того, что ведет к разобщению людей, к их неравенству. Тем самым пьеса вновь давала благодарный сценический материал для Щепкина, позволяла ему «заинтересовать зрителей судьбой простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий» пожилого петербургского чиновника, коллежского асессора Михаила Ивановича Мошкина.

В «Холостяке» поднимается вновь, хотя и в менее политически острой форме, чем в «Нахлебнике», тема социального неравенства, «чужого хлеба», борьбы за человеческое достоинство.

Вилицкий — жених воспитанницы Мошкина — нерешительный, слабый, самолюбивый человек. Однако источник колебаний

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 261.

Вилицкого не только в этих чертах его характера. Вилицкий беден, чином он еще ниже, чем Мошкин, Машу искренне любит. Он получил некоторое образование (окончил гимназию), и его приятель фон Фонк, молодой чиновник, «состоящий при самой особе министра», прочит ему блестящую будущность. Для достижения этой цели Фонк, воплощающий в себе начала бездушной петербургской бюрократии, считает необходимым следовать определенным правилам. «Человек никогда не должен себя ронять,— заявляет он,— человек должен чувствовать уважение к самому себе, должен отдавать себе отчет во всех своих поступках».

Расшифровывается это требование Фонком весьма просто: человек должен избегать «близких отношений с людьми низшего круга. . . стараться как можно более знакомиться с людьми высшими». Таким «низшим кругом» Фонк считает Мошкина и его семью. Связав себя с этим кругом, Вилицкий, по мнению Фонка, испортит себе карьеру. «В обществе, Петр Ильич,— говорит фон Фонк,— все готовы принять чиновника деятельного, скромного, с образованием; а, будучи однажды принят в хорошем обществе, он со временем может заключить выгодную партию, особенно, когда он одинок и не имеет никаких неуместных семейных связей».

Эта философия не прельщает Вилицкого. Он пока чужд честолюбивых мыслей и «готов,— по его собственным словам,— весь век прожить в домашнем кругу». Однако слова Фонка успели отравить отношение Вилицкого к Мошкину и Маше. Самолюбие Вилицкого уязвлено. Фонк, при всей его чопорной сдержанности, почти открыто смеется над нравами семьи Мошкина, и Вилицкого страшит перспектива стать посмешищем для всего департамента, где он служит. Вилицкий страдает и мучается, когда видит, как теряется Мошкин в присутствии его друга Фонка, как смешны и нелепы провинциальный помещик, друг Мошкина — Шпундик, тетка Маши — Пряжкина, которую все время только «пучит со страху», как робка и неловка сама Маша. Тем самым, не принимая еще цинично-эгоистической сословной философии молодого бюрократа фон Фонка, Вилицкий, будучи человеком мнительным и нерешительным, оказывается практически во власти этой философии. Первоначально его мучает сознание своего долга перед Машей. Между тем их отношения уже решительно испорчены, и он в конце концов формально сообщает о своем отъезде и съезжает с квартиры, скрыв свой новый адрес.

Мошкин и Маша убиты отказом Вилицкого не только потому, что попрано чувство первой искренней любви девушки, но

и потому, что этот отказ обнажил ложное, двусмысленное положение Маши, живущей «на хлебах» у чужого человека. «Ведь я, все-таки, вам чужая, Михайло Иванович,— говорит Маша.— Все скажут: он отказался, ну, что ж такое? Она ведь воспитанница, приемыш; даром хлеб ест. Ее взяли, а теперь, вот, бросили — что ж из этого? . . . Поделом ей! . . . Даровой хлеб, знать, вкусен. А работать ей, видно, не хочется! . . . Вы поймите, Михайло Иванович, мое положение. Я вас люблю больше, чем кого-нибудь на свете; но что же делать? До сих пор я еще могла жить у вас, а теперь. . . Мне теперь невозможно остаться; право, невозможно. За что же я буду презрение носить, посудите сами?» Мошкин пытается успокоить Машу, отговорить ее от принятого решения. Однако это ни к чему не приводит, так как и сам он давно обеспокоен всем тем, о чем говорит ему сейчас Маша. Поэтому его возмущение против поступка Вилицкого напоминает уже известную нам попытку протеста «маленького человека» против несправедливости в отношении человеческой личности. «Я вам покажу, милостивый государь, погодите,— восклицает он, получив письмо Вилицкого,— я вам не позволю насмехаться над нами. . . Вишь, он думает, что за Машу некому заступиться, так и того — расхотелся. Ан вот и ошибся. . . не на того наскочил, брат. Да, я даром что старик, я его на дуэль вызову! . . . А не то на колени брошусь перед ним. . . Сжался, скажу, над несчастной сиротой; за что, скажу, за что зарезал? Помилуй!» Этот гнев, протест, это отчаяние вызваны, конечно, не только поступком Вилицкого, а ощущением того трагического положения, в котором находится Маша. Мошкин смутно понимает, что главная беда в тех господствующих взглядах и представлениях, которые сложились в обществе и делают таких бедняков, как Маша, людьми беззащитными, не имеющими права рассчитывать на какое бы то ни было уважение в них человеческой личности.

Тема «чужого хлеба» раскрывается тем самым в «Холостяке» с новой стороны. Положение «маленького», зависимого человека, «нахлебника» тяжело и безысходно даже тогда, когда приютивший его человек всей душой, со всей самоотверженностью стремится сделать ему добро. И это потому, что господствующие взгляды общества, основанные на социальном неравенстве, в корне отрицают свободу, независимость и равноправие людей. Что касается Елецких, Тропачевых, то они — лишь наиболее полное и отчетливое выражение античеловеческих, несправедливых порядков крепостнической России, против которых выступает Тургенев.

Такая постановка вопроса исключала, разумеется, возмож-

ность счастливой развязки комедии. И действительно, счастливый финал — лишь некая иллюзия счастья для Маши, а в связи с этим и для самого Мошкина. Мошкин, конечно, чувствует это в глубине души, вот почему его слова в конце пьесы так похожи на заклинание. Мошкин как бы старается и себя и окружающих убедить в том, во что сам в глубине души не верит и не может верить: «А Маша будет счастлива. В этом я клянусь перед богом! Слышите — вы свидетели. Она будет счастлива! Она будет счастлива!» Талантливый актер должен был бы произносить эти слова в тоне, который хотя бы отдаленно напоминал попытку Мошкина уверить Машу, что ее отношения с Вилицким «еще можно устроить», что «надежду терять не нужно» и что «все будет хорошо».

Таким образом, хотя Тургенев и приспособил свою комедию к требованиям цензуры, ослабив ее обличительную тенденцию по сравнению с «Нахлебником», он отнюдь не изменил своих взглядов. В основе новой пьесы лежала все та же антикрепостническая идея, все та же гуманистическая борьба Тургенева за человеческое равенство и свободу.

По своим художественным особенностям эта пьеса ближе всего к «Нахлебнику». Как и в «Нахлебнике», главная задача здесь — обрисовать социальную среду, социальные характеры. В связи с этим Тургенев вновь отказывается от сложных сюжетных перипетий. Весь I акт служит тому, чтобы познакомить читателя с характерами действующих лиц, показать, как естественно возникает у Вилицкого чувство малодушного стыда, неловкости перед своим приятелем фон Фонком за свою невесту, Мошкина и весь его домашний круг. В этой сцене Тургенев вновь, как и в пьесе «Где тонко, там и рвется», проявляет свое исключительное мастерство в построении диалога. Обычная беседа, в которой нет ни одной условности, рисует простого и сердечного добряка Мошкина, простую, милую Машу, показывает, как они теряются и конфузятся в присутствии чопорного, сухого фон Фонка, как мучительно переживает Мошкин нерадивость своей кухарки, неловкость своего слуги и т. п. Столь же полно вырисовывается здесь и характер Вилицкого, ничего не выдающего, кроме того, что семья его невесты производит невыгодное впечатление на фон Фонка, так как не проявляет той самой «образованности», «блестящего воспитания», на которые претендует сам фон Фонк. Именно в этом полном и мастерском раскрытии характеров в обычной бытовой обстановке и состоит подлинная завязка пьесы, которой посвящен I акт. Последующие акты также представляют собой ряд бытовых сцен, главный интерес

которых — в дальнейшем раскрытии и развитии характеров действующих лиц, а вместе с тем и в той драматической коллизии, которая с неизбежностью приводит действующих лиц к внешне счастливой, а по существу печальной развязке в финале III акта.

Серьезная попытка Тургенева создать комедию обличительную и вместе с тем веселую, «фантастическую» и в то же время предельно правдивую, развивающую гоголевские традиции и противостоящую господствующему жанру водевиля, относится к 1849 году. В этом году Тургенев заканчивает «Завтрак у предводителя», предназначая его для десятой книжки «Современника» за 1849 год. Однако пьеса, разделив судьбу «Нахлебника», была запрещена к печати. На сцене, а позже (в 1856 году) в печати комедия появляется приспособленной к требованиям цензуры, урезанная и изуродованная.

«Завтрак у предводителя» имел в первой редакции подзаголовок: «сцена из уездной жизни». Действительно, перед нами вновь сцена, вернее, ряд последовательно дополняющих друг друга сцен из провинциальной дворянской жизни, своими общими очертаниями хорошо знакомых читателю по «Запискам охотника» и другим произведениям Тургенева.

Сюжетная основа пьесы — попытка прекратить тяжбу двух помещиков — брата и сестры, которые никак не могут поделить между собой доставшееся им в наследство имение. Помещичья тяжба, попытка примирения спорящих с целью полюбовного улаживания конфликта — бытовое, обыденное явление помещичьей жизни, воспроизведенное до этого Гоголем в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». О помещичьей тяжбе упоминает и Тургенев в «Нахлебнике» (см. рассказ Кузовкина о дележе Ветрова). Колоритную сцену помещичьего передела, во многом напоминающую «Завтрак у предводителя», находим мы в очерке из «Записок охотника» — «Мой сосед Радилов».

Избранный Тургеневым сюжет оказался исключительно благоприятным для реалистической зарисовки быта и нравов провинциального дворянства, раскрывающего в немногих сценах свое подлинное и весьма неприглядное лицо.

В центре комедии — наиболее удавшийся Тургеневу образ помещицы Кауровой. Госпожа Каурова является главным препятствием к успешному разделу имения. Уже в начале пьесы ее характеризуют как женщину крайне бестолковую и упрямую. В то же время сама она склонна считать себя человеком сми-

ным, податливым. «Я, вы знаете, Николай Иванович,— обращается она к предводителю Балагалаеву,— я на все согласна. Я человек смиренный. . . Я не прекословлю, Николай Иванович; где мне! Я вдова беззащитная: на вас одних надеюсь. . .»

Острый комизм ситуации и сводится к тому, что «беззащитная» и «на все согласная» Каурова уже с первого своего появления на сцене предстает такой упрямой, вздорной и тупоголовой сутягой, которую невозможно склонить ни к какому решению. Попытки добиться толку от Кауровой, неизменно неудачные и каждый раз доводящие миротворцев до полного отчаяния и остервенения, и составляют серию комических сцен.

Однако комизм пьесы определяется не только тупоголовостью и сутяжничеством госпожи Кауровой. Дело в том, что госпожа Каурова, как постепенно выясняется, не так-то уж глупа и весьма себе на уме. Мало того, дворяне, выступающие в роли миротворцев и свидетелей, и сами мало чем отличаются от нее. Вот почему почти каждое явление пьесы заканчивается скандальным острокомическим взрывом или приводит к самой границе такого взрыва, причем виновниками очередного столкновения оказываются постепенно почти все главные действующие лица пьесы.

В целом картина получается не только весьма комичная, но и весьма выразительная. Тургенев явно и открыто предает осмеянию дворянское общество, которое все — от госпожи Кауровой до предводителя дворянства — оказывается своекорыстным, некультурным, ограниченным, зараженным духом сутяжничества, с чрезвычайной легкостью утрачивающим даже внешние признаки «благовоспитанности», которой так кичилось дворянское сословие.

Как и в других своих произведениях, Тургенев создает в пьесе яркие, полнокровные характеры. Индивидуальные особенности большинства персонажей пьес Тургенева проявляются в первых же их репликах. Более того, поскольку Тургенев строит свое произведение не как комедию положений, а как комедию характеров, динамичную, исполненную острых комических ситуаций, — он идет по пути сознательного выделения определенных индивидуальных черт характера своих героев, явно следуя в этом за Гоголем. Так, почти у каждого персонажа появляется свой «задор», своя ярко выраженная индивидуальная страсть, которая и ведет к комическим эффектам и столкновениям в пьесе. Такова Каурова с ее тупоголовостью, которая не мешает ей быть и сутягой и себе на уме — новый вариант гоголевской Коробочки, таков Алупкин — грубый солдафон, скандалист и сутяга — своеобразная помесь Собакевича с Ноздревым,



таковы Балагалаев и Пехтерьев с их соперничеством за «честь» предводительства местным дворянством и т. д.

Таким образом, как и в выше разбираемых произведениях Тургенева, специфические художественные особенности пьесы и принципы построения сценических характеров в ней оказываются определенными конкретным идейным и художественным замыслом писателя, руководствующегося при этом лишь общими принципами «натуральной школы», а не устоявшимися законами построения драматического произведения.

## 5

«Комедия в пяти действиях» — «Месяц в деревне» является дальнейшим развитием тем, идей и драматургических принципов, которые были впервые осуществлены Тургеневым в комедии «Где тонко, там и рвется», а позже значительно углублены в период работы над циклом пьес 1848—1849 годов.

«Месяц в деревне», имевший первоначально заглавие «Студент», был предназначен для «Современника», о чем Некрасов поспешил известить читателей еще в одиннадцатой книжке «Современника» за 1849 год. Закончив работу над пьесой в апреле 1850 года, Тургенев вскоре отправил ее в Петербург, однако опубликовать комедию в этом году не удалось, так как она была запрещена цензурой. Пьеса была напечатана в «Современнике» лишь в 1855 году, но в совершенно изуродованном цензурой виде. Тургенев смог восстановить и опубликовать текст комедии лишь в 1869 году в шестом томе Сочинений И. С. Тургенева.

Как уже упоминалось, «Месяц в деревне» непосредственно связан с кругом тех проблем, которые ставила перед Тургеневым общественно-историческая обстановка 40-х годов. В пьесе проявился тот же интерес драматурга к особому психологическому складу, который он считал характерным для дворянской интеллигенции своего поколения. Однако здесь эта проблема решается гораздо отчетливее, чем в пьесе «Где тонко, там и рвется», именно как проблема социально-психологическая. Тем самым Тургенев имеет возможность затронуть в новой пьесе более широкий круг вопросов, чем раньше, полнее высказать свои мысли и взгляды. Именно этим-то и объясняются те цензурные гонения, которым подвергалось это произведение.

Столкновение персонажей, обусловленное прежде всего их различной социальной психологией, определяет развитие действия в пьесе. В связи с этим центр тяжести вновь переносится

на раскрытие психологии действующих лиц, которые отчетливо размежевываются в пьесе, оказываются принадлежащими к различным социальным лагерям. В соответствии с этим «Месяц в деревне», как и пьеса «Где тонко, там и рвется», наполнена бытовыми сценами и картинками, на фоне которых развивается борьба-интрига, представляющая собой цепь переплетающихся «психологических поединков».

Никакого события не происходит в имени помещика Ислаева, когда начинается I действие «Месяца в деревне», за тем лишь исключением, что в доме вот уже месяц как живет нанятый воспитателем на время каникул студент Беляев, молодой человек 21 года. Вся пьеса посвящена выяснению и объяснению тех взаимоотношений, что сложились у персонажей пьесы к началу действия, а также раскрытию тех внутренних причин, которые обуславливают последующее развитие сюжета.

В новой своей пьесе Тургенев отказывается от четких и исчерпывающих разъяснений сложившихся и складывающихся отношений между действующими лицами, как это было им сделано в пьесе «Где тонко, там и рвется». Зритель вынужден сам делать на этот счет заключения, всматриваясь в ход действия, прислушиваясь к речам и репликам действующих лиц, улавливая в них подчас еле заметные проявления душевных волнений, мыслей и чувств персонажей, пока все это не находит своего объяснения в последующих сценах произведения. Такое построение пьесы не случайно и объясняется прежде всего тем, что сами действующие лица не сразу понимают свое душевное состояние или вынуждены его гадать по разным причинам, а порою даже бороться с теми чувствами, которые их буреваят. Рисую так героев пьесы, Тургенев достигает еще более глубокого раскрытия их внутреннего мира.

Исследователи драматургии Тургенева, пытавшиеся объявить пьесу «Месяц в деревне» подражанием «Мачехи» Бальзака, считали основным в пьесе «бальзаковскую» тему «соперничества матери и падчерицы» (у Тургенева воспитанницы). Однако если у Бальзака это действительно основная тема, то у Тургенева она является производной от другой, главной, лежащей в основе его произведения.

До появления Беляева жизнь в доме помещика Ислаева текла ровно, гладко, по давно установившемуся руслу. Сам Ислаев — добродушный помещик-степняк, «простой человек», как он сам себя называет. Что касается его молодой и горячо любимой им жены Наталии Петровны, то она коротала свой досуг с близким приятелем Ислаева, другом дома — Михайлом Алек-

сандровичем Ракитиным. Ракитин любит Наталью Петровну, хотя их отношения и не выходят за рамки сердечной дружбы. Проводя время с Ракитиным, относясь к нему дружески и участливо, Наталья Петровна в глубине души неудовлетворена и этими отношениями и самим Ракитиным. И это не случайно, так как Ракитин является, по мнению Тургенева, новой разновидностью дворянской интеллигенции 40-х годов, отличающейся рефлексией, мелочным эгоизмом, вялостью чувств, отсутствием цельного, сильного характера. Появление Беляева в доме обострило чувство неудовлетворенности Натальи Петровны. Ракитин расценивается ею как типичный представитель всей их среды — нездоровой, лишенной жизненных сил и молодости. Наталью Петровну раздражает, когда Ракитин пускается в рассуждения о природе. Эти рассуждения представляются ей искусственными, жеманными. Ей кажется, что Ракитин «волокится» за природой, «как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой. . .» «Только вот в чем беда, — заявляет ему Наталья Петровна, — мне иногда кажется, что она никак не могла понять, оценить ваших тонких замечаний, точно так же, как крестьянка не поняла бы придворных учтивостей маркиза; природа гораздо проще, даже грубее, чем вы предполагаете, потому что она, слава богу, здорова. . . Березы не тают и не падают в обморок, как нервические дамы». «. . . Оба мы с вами не слишком здоровы, — говорит Наталья Петровна обидевшемуся на эти слова Ракитину. — Мы оба стары, очень стары». В соответствии с этим и отношения между Натальей Петровной и Ракитиным оцениваются ими же самими как «болезненные. . . чахоточные отношения».

Тургенев не только определяет социальный круг, которому свойственна эта преждевременная духовная дряблость, но и пытается найти ей объяснение. Правда, вскользь, не останавливаясь на этом, Тургенев устами той же Натальи Петровны утверждает, что причина этой преждевременной старости в ненормальных условиях их социальной среды, пагубно сказывающейся на воспитании подрастающей молодежи. Так, Наталья Петровна признается, что она «никогда не была молода. . .», «с самого. . . детства — до сих пор». Она рассказывает, что отец ее был тяжелым человеком, которого все боялись. «Следы этой робости, этого долгого принуждения, — говорит она, — может быть, до сих пор не исчезли совершенно».

Чувство, которое внезапно пробуждается в Наталье Петровне к Беляеву, и определяется, прежде всего, ее глубокой неудовлетворенностью своим социальным кругом, его нездоровой

атмосферой. В Беляеве она увидела то здоровое начало, о котором она так истосковалась в душной обстановке изломанных отношений, вялых чувств, бездеятельности, обстановке, отравленной воспоминаниями о тяжелых нравах грубого барского самодурства и спеси, лишивших ее детства и молодости. «Этот человек меня заразил своей молодостью»,— говорит она о Беляеве. Но он привлекает Наталью Петровну не только своей духовной молодостью. Она прекрасно понимает, что сама его духовная молодость свидетельствует о том, что он человек иного мира. «О нем нельзя судить по тому,—говорит она Ракитину,— что... наш брат сделал бы на его месте. Ведь он нисколько на нас не похож, Ракитин».

Беляев действительно является пришельцем из совершенно другой социальной среды, определяющей такие черты его характера, поведения, психологии, которые привлекают к нему внимание не только Натальи Петровны, но и других действующих лиц пьесы. Неравнодушна к Беляеву служанка Катя, Коля в восторге от своего воспитателя, быстро сближается с Беляевым Верочка.

Образ Беляева — первая серьезная попытка Тургенева нарисовать представителя разночинно-демократической интеллигенции и поставить ряд проблем, которые найдут свое полное выражение лишь много лет спустя в романе «Отцы и дети», в образе разночинца Базарова.

Как уже отмечено, Беляев — разночинец, детство его прошло в бедности, в «очень маленьком домике». Воспитанием его никто не занимался. «Отец мой по соседям ездил... по делам-с. Или хотя и не по делам, а... Он через них, можно сказать, хлеб свой добывал. Через свои услуги»,— говорит Беляев.

Беляев учится в Москве и, очевидно, живет очень бедно. Так, он признается, что из нужды сделал перевод романа Поль-де-Кока «Монфермельская молочница», факт, заимствованный, очевидно, Тургеневым из биографии юноши Белинского. Учится Беляев, скорее всего, на естественном факультете. Он умеет, например, делать римские свечи. Его взгляды на литературу в какой-то мере предвещают в зародыше взгляды Базарова. На предложение Ракитина почитать стихи он отвечает, что «до стихов не охотник». Зато он интересуется критическими статьями — «вот те меня забирают»,— говорит он Ракитину. Любопытно и последующее его замечание, указывающее, что он человек, придерживающийся радикальных взглядов. На вопрос Ракитина, почему его увлекают критические статьи, он отвечает: «Теплый человек их пишет...» Это, конечно, смягченный,

из цензурных соображений, намек на Белинского. На принадлежность Беляева к радикальному лагерю указывает и его замечание о романах Жорж Занд. Высказывая сожаление, что он не знает французского языка, Беляев замечает: «Жорж-Санда я бы желал по-французски прочесть». Романы Жорж Занд пользовались исключительной популярностью в передовых демократических кругах 40-х годов.

Как указано, интерес Натальи Петровны к Беляеву определяется тем, что они принадлежат к различным социальным кругам. Однако та же разница в социальном положении приводит неизбежно и к осложнению их отношений. Объясняя Наталье Петровне, почему он не мог подумать о сближении с ней, Беляев говорит: «Вспомните, кто вы и кто я!.. Взгляните на меня.. этот старый сюртук, и ваши пахучие платья.. Помилуйте!» Эта социальная рознь прорывается и в отношении Натальи Петровны к Беляеву, несмотря на ее страстное желание сблизиться с ним. Когда он заявляет, что не может остаться более в их доме, в Наталье Петровне сразу просыпается барыня:

Наталья Петровна (*вспыхнув*). Вы бы, кажется, могли подождать, чтобы я вам отказала.. (*Встает*.)

Беляев еще молод, неопытен, взгляды его еще не оформились окончательно, он подчас теряется, временно сам увлекается Натальей Петровной. Однако окончательное решение покинуть дом Ислаева определено тем, что мир, куда случайно попал Беляев, чужд и враждебен ему. «Мне душно здесь,— говорит он Вере,— мне хочется на воздух.. Кружить голову богатым барыням и молодым девушкам не мое дело».

Социальная рознь проскальзывает и в отношениях между Беляевым и Ракитиным. Такова реплика Ракитина в ответ на вопрос Натальи Петровны, обращенный к Беляеву, почему тот не был в саду. «Алексею Николаичу нельзя было идти в сад..— иронически замечает Ракитин.— Он сегодня новый сюртук надел». Эти слова Ракитина служат поводом к ответной реплике Беляева, тоже весьма характерной и заставляющей Ракитина смеяться:

Беляев (*слегка вспыхнув*). Конечно, ведь он у меня только один, а в саду, пожалуй, изорвать его можно.. Ведь вы вот что хотите сказать?

Введение в пьесу социальных мотивов значительно углубило раскрытие психологии представителей молодого поколения 40-х годов. Теперь Тургенев, противопоставляя два типа человеческой психологии, показывает, что за всем этим скрывается клас-

совое размежевание молодого поколения. В свое время, в 1845 году, Тургенев не только декларировал свое неприятие эгоистического сознания представителей дворянской интеллигенции 40-х годов, но и провозгласил устремление вперед «за другими, может меньшими талантами, но сильнейшими характеристиками, к другой цели. . .» В своих ранних произведениях он находил эти более сильные характеры в той же дворянской среде. Теперь Тургенев в поисках героев, лишенных черт эгоистического антиобщественного сознания, способных откликнуться на запросы своего времени, то есть способных к восприятию идей освободительного движения 40-х годов, выходит за рамки дворянского класса. Люди, лишенные жизненных духовных сил, — это представители образованного дворянства. Героем пьесы впервые становится представитель разночинной демократической среды — студент Беляев.

Связь образа Беляева с героями предшествующих произведений Тургенева и вместе с тем углубление и переосмысление этих образов в период написания «Месяца в деревне» отчетливо прослеживаются, как это уже было отмечено в работах о драматургии Тургенева, при знакомстве с первыми вариантами комедии. Тургенев называет Беляева в начале своей работы над пьесой Андреем Колосовым, имея в виду героя уже упоминавшейся повести 40-х годов. Затем появляются имена: Алексей Сатин (Сашин), Бел., Б., то есть имя героя начинает ассоциироваться у Тургенева с представителями кружка Станкевича (Сатин, Белинский), отсюда же появление в биографии Беляева черт, совпадающих с фактами биографии юноши Белинского. В конечном же варианте образ Беляева определяется как образ юноши-разночинца, не имеющего лично никакого отношения к Белинскому и его кругу, но связанного с ним идейно, увлекающегося его статьями.

Тургенев не мог, конечно, прямо говорить в пьесе о судьбах русского освободительного движения. Многого он еще и не понимал в это время. Намек на эту тему можно усмотреть лишь в том осторожном раскрытии взглядов Беляева, о которых шла речь выше. Однако основная тема пьесы — столкновение представителей двух лагерей поколения 40-х годов — явилась непосредственным отражением процесса «полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении» (Ленин), который лишь начался в 40-е годы. Позже, в начале 60-х годов, когда процесс этот получит свое полное развитие, Тургенев отразит его в романе «Отцы и дети».

В пьесе поднимаются и другие острые социальные вопросы,

ведущие нас к проблематике как последующих произведений Тургенева, так и произведений рассматриваемого периода — к проблематике «Записок охотника» и примыкающих к ним пьес конца 40-х годов.

Социальное неравенство определяет сложные отношения Натальи Петровны и ее воспитанницы Верочки, существа зависимого, которая каждую минуту может быть поставлена в унижительное положение. Наталья Петровна ревнует Беляева к Верочке, подозревая, что они взаимно симпатизируют друг другу. Первое, что приходит ей в голову в связи с этим, — избавиться от Верочки под благовидным предлогом, выдав ее замуж за глуповатого пожилого помещика Большинцова.

Наталья Петровна женщина умная, образованная, отнюдь не напоминаящая барынь-помещиц, самочинно расправляющихся со своими домашними. Наталью Петровну тяготит и мучает это решение, ее почти молчаливый сговор с доктором Шпигельским насчет устройства свадьбы Верочки с Большинцовым. Тем показательнее, что все это не мешает ей поступать так, как на ее месте поступила бы и более примитивная барыня-помещица — «милостивица» и «благодетельница». «До чего я дошла? — восклицает она. — Что это я делаю? Я бедную девочку хочу выдать... за старика!.. Подсылаю доктора... тот догадывается, намекает...»

Верочку Тургенев считал бледным лицом и был искренне удивлен, когда М. Г. Савиной удалось создать, исполняя эту роль, глубокий сценический образ. Однако к этому были все основания, так как Верочка нарисована Тургеневым сложно и правдиво. Ведь ею руководит не только чувство любви к Беляеву, но и чувство гордости, стремление отстоять свое собственное достоинство и независимость. Постигшие ее душевные испытания, острое ощущение своего зависимого положения от Натальи Петровны, а не только чувство ревности преобразуют ее, превращая по ходу действия из наивной девушки-подростка в зрелого самостоятельного человека. Это стремление к независимости и побуждает Верочку к твердому решению покинуть дом Натальи Петровны, а в связи с этим и к единственному доступному осуществлению этого намерения — согласию на брак с Большинцовым. Таким образом, перед нами новый вариант того социального конфликта, который определил содержание как «Нахлебника», так и «Холостяка».

Глубже понять социальную подоплеку пьесы, определяющую в конечном счете сюжетное развитие комедии, помогает анализ образа доктора Шпигельского,

У Тургенева доктор— умный и зоркий соглядатай всего того, что делается в усадьбе, человек глубоко ненавидящий и презирающий весь тот дворянский круг, в котором он вынужден вращаться.

Шпигельский скуп, но выразительно говорит о своей молодости. «Вы тоже, чай, в детстве не на золоте ели,— обращается он к гувернантке Лизавете Богдановне, которой делает предложение,— а все-таки вы, голубушка, не можете себе представить, что такое настоящая, заматерелая бедность. . .» Бедность, зависимое положение, тяжелая борьба за существование выработали сложный и противоречивый характер доктора. Он горд и не хочет лгать и притворяться в разговоре со своей будущей женой «не только из-за пятнадцати, изо ста тысяч». Но людям чуждым и враждебным ему он готов «из-за куля муки низенько поклониться». «Чужому-то,— говорит он,— я зубы скалю, а внутренне думаю: экой ты болван, братец, на какую удочку идешь. . .» Его отношения с враждебным ему лагерем приобрели характер постоянной, обычно скрытой борьбы, хотя он и не прочь «где можно, без большой опасности. . . их. . . на смех поднять». Умеет он и постоять за себя в трудных случаях. «Они меня,— говорит он о дворянах,— даже, могу сказать, побаиваются; они знают, что я кусаюсь. Однажды, года три тому назад, один господин, черноземный такой, сдуру за столом взял, да мне в волосы редьку воткнул. Что вы думаете? Я его в ту же минуту и не горячась, знаете, самым вежливым образом вызвал на дуэль. Черноземного от испуга чуть паралич не хватил; хозяин извиниться его заставил — эффект вышел необыкновенный».

Это постоянное состояние войны, в которой находится Шпигельский с окружающим его помещичьим миром, продиктовано осознанием им социальной розни, розни глубокой и непримиримой, в какой бы завуалированной форме она ни выражалась. Когда Лизавета Богдановна сообщает ему, что Наталья Петровна почему-то недовольна им, Шпигельский отвечает: «В самом деле? Видно, барыням не по нутру, коли у нашего брата глаза зрячие. Делай по-ихнему, помогай им — да и притворяйся еще, что не понимаешь их. . .» «Ух, эти мне барыни! И улыбаются-то они вам, и глазки эдак щурят, а на лице написана гадливость. . . Брезгуют они нами, что ты будешь делать!»

Следует при этом учесть, что в варианте комедии, подготовленном Тургеневым для собрания сочинений 1869 года, социальная характеристика Шпигельского оказалась значительно смягченной, по сравнению с текстом комедии 1850 года, так и не увидевшим света. Насколько эта первая характеристика



Шпигельского была острее принятой Тургеневым в 1869 году, показывает следующий пример. В тексте 1869 года Шпигельский говорит Лизавете Богдановне о своей бедности кратко: «...Вы, голубушка, не можете себе представить, что такое настоящая, заматерелая бедность...» В первоначальном же тексте Шпигельский рассказывал об этом так: «Вы до двенадцатилетнего возраста не бегали босиком по улицам, не прятали, трясясь от холода, промерзших рук в рукава худой рубашонки, у вас мать, впрочем добрейшая женщина, не носила солдатской шинели, которую ей на память оставил один приятель; вы не ждали ее возвращения с алчностью волчонка... Вы... да что и говорить!... А потом, когда по милости благодетеля, которого, вы легко поймете почему, я надеюсь ненавидеть до конца дней моих, когда я попал в Москву, вступил в университет...»<sup>1</sup>

Приведенные примеры показывают, что в образе Шпигельского Тургенев с особой остротой и силой обнажил главную пружину, организующую все действие пьесы, проблему социального неравенства, социальной розни и социальной борьбы, в связи с чем основной конфликт в пьесе приобрел отчетливый политический смысл, а давно наметившаяся и определившаяся в творчестве Тургенева социально-психологическая тема впервые оказалась раскрытой во всей ее остроте и сложности.

Если образы Верочки и Шпигельского непосредственно связывают «Месяц в деревне» с «Записками охотника» и рядом примыкающих к ним пьес, то в образе Ислаева, как и в образе Беляева, Тургенев намечает некоторые мотивы и темы своих произведений 50—60-х годов.

Как известно, Тургенев в своих последующих произведениях, в частности в «Рудине», склонен был противопоставлять «лишним людям», представителям бездеятельного поколения дворянской интеллигенции 40-х годов, дворян, отказавшихся от бесплодной мечтательности и занявших практической деятельностью в своих усадьбах. В этом отношении и интересен образ мужа Наталии Петровны помещика Ислаева. Ислаев честен, прост, сердечен, деятелен и в этом смысле выгодно противопоставит Ракитину и Наталье Петровне. Недаром Наталья Петровна, обращаясь к Ракитину, говорит об Ислаеве: «Он за все принимается с слишком большим жаром... слишком старается. Это недостаток. Как вы думаете?»

---

<sup>1</sup> См. «Тургенев и круг «Современника». Неизданные материалы 1847—1861», «Academia». М—Л., 1930, стр. 258. Письмо Д. Я. и Е. Я. Колбасиных Тургеневу от 31 августа 1856 года.

Важно, что до занятий хозяйством были у Ислаева и другие интересы, о которых он глухо упоминает в разговоре с Ракитиным. «Я человек положительный,— говорит Ислаев,— рожден быть хозяином — и больше ничем. Было время — я о другом мечтал; да осекся, брат! Пальцы себе обжег — во как!» Можно лишь догадываться, что имеет в виду здесь Ислаев, однако все эти его черты, несомненно, предвещают в какой-то мере таких тургеневских героев, как Лежнев в «Рудине» и Литвинов в «Дыме».

Таким образом, комедия «Месяц в деревне» оказывается не только органически связанной с общественно-исторической обстановкой и всем творчеством Тургенева 40-х годов, но и наиболее отчетливо намечает пути к последующим произведениям писателя, к романам и повестям второй половины XIX века.

Комедия «Месяц в деревне» явилась итоговым, наиболее значительным драматургическим произведением писателя. Здесь с наибольшей полнотой и глубиной была раскрыта та социально-психологическая тема, которая была намечена Тургеневым в комедии «Где тонко, там и рвется», а также в ряде других его произведений 40-х годов. Здесь же наиболее глубоко и остро Тургенев разработал тему социального неравенства, «чужого хлеба», определившую до этого содержание таких пьес, как «Нахлебник» и «Холостяк». Тем самым комедия «Месяц в деревне» оказывалась произведением, в котором Тургенев наиболее последовательно осуществил критику дворянского крепостнического строя в России. Отсюда близость этого произведения «Запискам охотника» — вершине и подлинному итогу всего творческого развития писателя на протяжении 40-х годов. Вместе с тем именно в «Месяце в деревне» Тургенев наиболее полно и художественно совершенно осуществил свои новаторские драматургические принципы, выработанные им в 40-е годы.

## 6

К периоду работы Тургенева над «Месяцем в деревне» относится ряд других драматургических замыслов писателя. Сохранившиеся записи Тургенева, а также упоминания в письмах позволяют установить, что Тургенев задумал в это время ряд новых пьес. К ним относятся «Компаньонка», «Жених», «17 номер», «Судьба», «Друг дома», «Вечеринка», «Вор». Однако, как уже отмечалось, эти замыслы так и остались незавершенными. После окончания «Месяца в деревне», в конце

1850 года, он пишет для В. В. Самойловой одноактную комедию «Провинциалка», в конце 1850 — начале 1851 года сценку для Садовского «Разговор на большой дороге». К началу 1852 года относится последняя пьеса Тургенева — «Вечер в Сорренте», которую Тургенев так и не опубликовал при своей жизни и только незадолго до смерти передал М. В. Савиной.

Таким образом, несмотря на большое количество драматургических замыслов, Тургенев пишет после «Месяца в деревне» лишь три драматические миниатюры, после чего вовсе оставляет работу для театра, если не считать либретто для опереток П. Виардо, написанных им в конце 60-х годов, которых он никогда не издавал и не включал в собрание своих сочинений. «С 1851 года, — сообщал Тургенев Стасюлевичу в 1871 году, — я ничего не писал для театра, и вряд ли напишу что-нибудь в этом роде. Это не по моей части».

Нет сомнения, что главной причиной, вынудившей Тургенева отойти после 1850 года от драматургической деятельности, явились цензурные гонения. Полное запрещение «Месяца в деревне», вскоре после запрета «Нахлебника» и «Завтрака у предводителя», создавало у Тургенева впечатление, что писать пьесы на острые социальные темы безнадежное дело, что, работая для театра, надо не столько думать о художественном воплощении своего идейного замысла, сколько о приспособлении к свирепым требованиям цензуры. Между тем он имел гораздо большую свободу в своих очерках и рассказах, которые цензура пропускала, пока что не улавливая в них антикрепостнического смысла. Все это и побудило Тургенева отойти от театра и сосредоточить свои главные усилия в области прозы. Как установлено в критической литературе, ряд его драматургических замыслов позже оказался использованным им в различных повествовательных произведениях.

Из числа пьес, написанных Тургеневым после «Месяца в деревне», наиболее значима комедия «Провинциалка».

Комедия в одном действии «Провинциалка» была написана Тургеневым в конце 1850 года и опубликована в первой книге «Отечественных записок» за 1851 год. По сравнению с «Нахлебником», «Завтраком у предводителя» и «Месяцем в деревне» новая комедия была гораздо менее остра, социально-обличительный пафос был в ней явно приглушен. Очевидно, повторилась уже знакомая нам по «Нахлебнику» и «Холостяку» история. Цензурные гонения, которым были подвергнуты «Завтрак у предводителя» и «Месяц в деревне», заставили Турге-

нева в этой комедии быть гораздо более сдержанным и осторожным. Однако все это не означало измены Тургенева как своим общественно-политическим, так и литературным взглядам. Продолжая оставаться на прежних позициях, драматург, как и при написании «Холостяка», стремится найти такой жизненный материал для «Провинциалки», который позволил бы ему создать произведение, с одной стороны, правдивое, реалистическое, с другой — гарантированное от цензурного запрета.

По выходе в свет «Провинциалки» в современной, враждебной Тургеневу критике раздавались голоса, утверждавшие, что новое произведение писателя представляет собой водевиль, без всякого к тому основания выдаваемый автором за комедию. В этой оценке справедливо лишь одно, — как и в «Завтраке у предводителя», Тургенев вновь пытается противопоставить господствующему водевилю комедию, которая могла бы поспорить с водевилем по своей веселости и в то же время была бы лишена всех тех отрицательных черт, которые были присущи водевилю как чисто развлекательному жанру.

Как и в «Завтраке у предводителя», Тургенев, следуя совету Гоголя, решительно отказывается в «Провинциалке» от любовной завязки. Более того, своей комедией Тургенев как бы иллюстрирует уже приводившееся суждение Гоголя: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место...» В соответствии с этим в комедии появляется на этот раз явно выраженная сюжетная интрига: Дарья Ивановна, жена провинциального чиновника Ступендьева, решила обольстить престарелого жуира графа Любина и с его помощью получить для своего мужа место в Петербурге. При этом, как и в других своих пьесах, Тургенев не прибегает здесь ни к каким сюжетным хитросплетениям, сценическим эффектам. Перед нами вновь не комедия положений, а комедия характеров, столкновение которых и порождает острую сценическую интригу. Однако, поскольку Тургеневу опять важно прежде всего нарисовать человеческие характеры, их социальную психологию, эта борьба вновь приобретает форму психологического поединка и главным в пьесе оказывается не разнообразие сюжетных ходов, а мастерски построенный диалог.

Активной, действующей силой, ведущей стремительное развитие сюжета пьесы, является «провинциалка» — Дарья Ивановна Ступендьева, новый образ «воспитанницы» в творчестве Тургенева.

Дарья Ивановна воспитывалась в имении богатой помещицы — своей «благотельницы» Катерины Дмитриевны, матери

графа Любина. Размышляя о предстоящем разговоре с графом, Дарья Ивановна говорит: «...для него — я все-таки провинциалка, жена уездного чиновника, бывшая воспитанница богатой барыни, которую потом кое-как пристроили... а он, он знатный человек, в чинах, богатый...» Совершенно трезво оценивая свое положение, Дарья Ивановна решает, как и Верочка («Месяц в деревне») и Маша («Холостяк»), бороться за изменение своего положения. Однако цели, методы и средства борьбы Дарьи Ивановны совсем иные, чем у Верочки и Маши.

«И чего я прошу? чего добиваюсь? — размышляет Дарья Ивановна. — Самой безделицы. Для него дать нам возможность приехать в Петербург, сыскать нам там место — безделица. А Алексей Иванович всякому месту будет рад... Неужели ж я и этого не добьюсь?» Однако, судя по дальнейшим ее рассуждениям, планы Дарьи Ивановны не столь скромны и не столь уж жизненно необходимы. «Победа! победа! — восклицает Дарья Ивановна, пленив старого волокиту графа. — *(Останавливается перед зеркалом, глядится и проводит обеими руками по своей талии.)* Мое бедное деревенское платьице, я скоро расстанусь с тобой, прощай!.. Ты мне сослужило службу. Я тебя никогда не брошу; но в Петербурге уж я тебя надевать не стану. *(Охорашиваясь.)* Мне кажется, на этих плечах не стыдно лежать и бархату...» Эта мечта о бархате не пустая фраза. Дарья Ивановна проявляет такое искусство, такую решительность, такую ловкость и пренебрежение к тому, какими средствами дается ей победа, что нет сомнения, она добьется своего и в будущем.

Образ бывшей воспитанницы, жены небогатого провинциального чиновника, мечтающей о Петербурге и бархате, поставившей себе целью любыми средствами добиться этого, свидетельствует о том, что Тургенев глубоко вникал в те социальные процессы, которые происходили в его время. Дарья Ивановна — это одна из разновидностей тех мелких хищников, вышедших из среды разночинного люда, которые в своем стремлении завоевать место под солнцем не брезговали никакими средствами. Такая трактовка темы «маленького человека» найдет позже свое различное отражение в творчестве Островского («Доходное место», «Волки и овцы»), Достоевского («Преступление и наказание»). О драме рядового разночинца, перед которым обыденная жизнь открывает два пути — или зависимо, униженного существования, или «благонравной чичиковщины», с большой силой рассказывает позже в «Молотове» и «Мещанском счастье» Помяловский.

Таким образом, вновь рисуя образ воспитанницы, Тургенев,

как и прежде, говорил о социальном неравенстве и его влиянии на человеческий характер, только вместо «забитого человека» перед нами предстал оперирующийся хищник.

Рисуя Дарью Ивановну человеком, который не брезгует никакими средствами для достижения поставленной цели, Тургенев далек, однако, от прямолинейного осуждения своей героини. Ее незаурядная энергия, находчивость, выдержка, острый ум, женская обаятельность не случайно подчеркнуты Тургеневым. Ему явно симпатичны все эти качества героини, свидетельствующие о ее жизненных силах. В ней нет главного, по мнению Тургенева, отрицательного качества — черт холопского раболепия. Правда, она умышленно льстит графу. В разговоре она сознательно уменьшает его возраст, заранее решает прийти в восторг от его музыкальных сочинений и т. д. и т. п. Однако все это делается с постоянным сознанием превосходства умного человека, который легко дурачит своего противника. Умение соблюсти свое достоинство проявляется у Дарьи Ивановны уже в самом начале пьесы, когда она предлагает своему мужу заставить лакея графа снять шляпу. Подлинное отношение Дарьи Ивановны к графу особенно ярко проявляется в финале их объяснения, когда старый волокита, опустившийся перед ней на колени, никак не может встать на ноги и вынужден просить помощи вошедшего мужа. Тут Дарья Ивановна, до этого с трудом удерживавшая смех, рискуя испортить всю свою затею, «глядит на графа, на мужа и с звонким хохотом бросается в кресла».

Отсутствие в Дарье Ивановне черт холопства, умение отстаивать свое достоинство и подчеркивается Тургеневым.

Пробуждение в зависимом человеке черт угодничества Тургенев показывает, раскрывая психологию Миши, дальнего родственника Ступендьева. Миша весь поглощен стремлением послужить своей благодетельнице, с тем, однако, чтобы она и за него не забыла замолвить словечко. Его отношение к графу подчеркнуто подобострастное. Есть у него и своя жизненная философия «благомыслящего человека», твердое представление о том, что хорошо, что плохо. Когда Ступендьев, замечаящий, что граф волочится за его женой, спрашивает у Миши: «Что ты думаешь... это... это приятно? приятно это — а? для мужа, то есть?» — Миша спокойно отвечает: «Для мужа ничего-с». «Граф человек важный, — поясняет свою мысль Миша, — с влиянием, знал Дарью Ивановну с детства — как же этим не воспользоваться, помилуйте-с? Да после этого вам бы просто стыдно было показаться на глаза всякому благомыслящему человеку». Это упоминание о философии «благомыслящего

человека», на мнение которого уверенно ссылается Миша, также свидетельствует о большой социальной зоркости Тургенева. Здесь он привлекает внимание читателя к новой большой социальной теме, которая позже даст богатейший материал не только для Островского, но и для многих юмористических рассказов Чехова 80-х годов.

Провинциальный пожилой чиновник Ступендьев по своему характеру представляет также новую оригинальную трактовку образа «маленького человека». Было бы ошибкой видеть в нем лишь фигуру пожилого и ревнивого мужа молодой жены. Образ его гораздо сложнее. По своему характеру это человек робкий, неуравновешенный, при этом хотя и недалекий, но прекрасно сознающий превосходство своей жены, которая, по его мнению, «образованная женщина, очень, очень образованная женщина». Нерешительность Ступендьева проявляется главным образом в том, что, с одной стороны, он привык подчиняться всем стоящим в чем-нибудь выше его, в том числе и жене, с другой стороны, он еще весьма далек от полного восприятия той жизненной философии, которую Миша считает присущей людям «благомыслящим». Иначе говоря, чувства чести и человеческого достоинства в нем еще не совсем потеряны, а вместе с тем для него не исключена возможность и протеста, то есть черт действительно отделяющих его от людей «благомыслящих». В связи с этим все его поведение и есть колебание между внутренним стремлением к протесту во имя своего человеческого достоинства и привычной робостью, привычкой подчиняться.

Чувства, которые пробуждают в Ступендьеве стремление к противодействию своей жене, к «бунту», смутны, противоречивы и неопределенны, как противоречив и его характер в целом. Он не может примириться с тем, что его «дурачат», и дурачит прежде всего его жена. Пусть она очень образованная, негодует Ступендьев, «да какая же нужда меня, меня-то дурачить? Оттого, что я не получил воспитания?» Однако рядом с этим его мучают сомнения и по практическим вопросам. Так, он не верит, что граф действительно может дать ему место в Петербурге и что жена на самом деле рассчитывает на это. «Говорит там о месте в Петербурге — ну что за вздор? Ну, можно ли этому поверить? Как бы не так! Граф этот сейчас даст мне место. Да, и наконец-то, сам-то он разве такая сильная птица — дела его совершенно плохи. . .» Это уже, конечно, уступка Мишиной философии, попытка взглянуть на дело с точки зрения «благомыслящих» людей.

Таким образом, комедия Тургенева «Провинциалка» свидетельствует о том, что писатель продолжал твердо стоять на позициях гоголевской школы русского критического реализма и сумел воспроизвести в своем новом произведении важные социальные явления, создать правдивые реалистические характеры. Что же касается степени остроты постановки социально-политических проблем в данной пьесе, то необходимо учитывать следующее: Тургенев взял в своей комедии не конфликт между обездоленными и их угнетателями, а одно из его следствий — общественное явление в какой-то мере производное и поэтому политически менее острое. В связи с этим комедия оказалась беспрепятственно допущенной к представлению и принятой к постановке на сцене как московского, так и петербургского театров.

Одним из характерных явлений «натуральной школы» были нарочито безыскусные зарисовки различных сторон быта — так называемые «физиологические очерки», которые подчас имели форму небольших бытовых сценок. Так возник особый жанр небольших «драматических сцен». Чаще всего они предназначались для чтения с эстрады, однако были среди них и пьесы, написанные для театра. Таковы пьесы Некрасова «Осенняя скука», «За стеной». Первая является переделкой главы из романа Некрасова и Панаевой «Три страны света», произведенной самим Некрасовым. Это бытовая сценка, рисующая совершенно ошалевшего от безделья и скуки помещика, который пытается коротать время, придумывая все новые издевательства над своей дворней. Вторая представляет собой часть четвертой главы повести Некрасова «Тонкий человек». Здесь воспроизводится разговор, который слышат за стеной два персонажа повести — Грачев и Тросников. Разговор этот опять-таки рисует бытовую сценку — попытку сватовства хозяина деревенского постоянного двора. Перед нами выжига, кулак, который расценивает свою женитьбу как очередное коммерческое предприятие.

К этому жанру непосредственно примыкает и одноактная пьеска Тургенева «Разговор на большой дороге», названная им «сценой». Это путевой разговор помещика Аркадия Артемьевича Михрюткина, его кучера Ефрема и слуги Селиверста.

«Разговор на большой дороге» посвящен великому русскому актеру П. М. Садовскому. Прекрасный знаток народного быта, прославившийся позже как первоклассный исполнитель ответственных ролей в пьесах Островского, П. М. Садовский обратил на себя внимание Тургенева мастерскими импровизациями народных сцен, правдивой, реалистической игрой.



О своем впечатлении при встрече с Садовским Тургенев писал в 1851 году: «Вчера я давал прощальный обед своим друзьям. . . Среди других был один комический актер, человек большого таланта, Садовский; мы умирали со смеха, слушая импровизированные им сценки, диалоги из крестьянской жизни и пр. У него много воображения, а правдивость игры, интонаций и жеста такая полная, какой я раньше никогда не встречал. Нет ничего более приятного, чем искусство, ставшее природой».

«Разговор на большой дороге» и был предназначен для репертуара П. М. Садовского, творческие интересы которого совпадали с новаторскими устремлениями Тургенева-драматурга.

Тургенев делает своего читателя свидетелем бытовых дорожных разговоров — о достоинстве лошадей, впряженных в тарантас, о том, что лакей Селиверст, не торгуясь, заплатил трактирщице, о том, какой сон приснился кучеру Ефрему и т. д. и т. п. Ленивый дорожный разговор прерывается размовками барина и кучера, сетованиями барина на свое тяжелое положение. При всем том, как и в других своих пьесах, Тургенев в ходе этих подчас ничего не значащих разговоров умеет нарисовать яркие и запоминающиеся человеческие характеры, полунамеками воспроизвести довольно полную и выразительную картину жизни помещицкой усадьбы.

Помещик Михрюткин — жалкое, рефлектирующее и бесхарактерное существо, как выясняется из разговора, склонен был, по выражению Селиверста, «дурачиться сверх мер человеческих», в результате чего ему угрожает полное разорение и опека. Это и приводит его в отчаяние, тем паче, что в городе он ухитрился без толку извести последние свои денежки, очевидно проиграв их в карты. «Уж теперь мне от опеки не отвертеться. . . шалишь! Уже теперь, — сетует Михрюткин, — меня приберут — вот как приберут». Не меньший страх испытывает Михрюткин и перед своей женой, которая, по всему видно, является настоящей грозой в доме.

Внешне разговор барина и его слуг носит довольно патриархальный характер. Барина в один голос утешают и Селиверст и Ефрем. Селиверст при этом усматривает причину несчастий своего барина в том, что «люди в городе живут бесчуживные. . . Экие черти, право, согрешил я, грешный», — говорит он барину. Ефрем тоже старается, как может, утешить хозяина и рассказывает ему о помещике Финтреблюдове, который «на что уж был важный барин», а кончил тем, что все имение «про-

дали сукциону». «А вас,— заявляет Ефрем,— может быть, господь и помилует, и все так обойдется».

Однако вся эта патриархальная идиллия немедленно разлетается в прах, как только Селиверст и Ефрем убеждаются, что барин их крепко уснул. Вначале кажется, что недоброе отношение к барину проявляет лишь его лакей Селиверст, только что клявшийся до этого в своей верности Михрюткину. Именно он, убедившись, что барин спит, упрекает Ефрема в том, что тот очень увлекся в своих попытках утешить барина: «Однако, ты, я вижу, хорош гусь. Чего соловьем распелся?» Не принимает Селиверст и того объяснения Ефрема, что барин молод и что надо же его кому-нибудь наставить: «Ну его,— замечает Селиверст.— Вишь, вздумал нянчиться!..» «Впрочем, ты,— возражает Ефрем Селиверсту,— известное дело. Ты... Для тебя, что барин, что чужой человек — все едино». «А тебе, небось, нет?» — язвительно спрашивает Селиверст, и Ефрем ничего не отвечает на это. Однако ответ Ефрема становится ясен из последующего. Он переводит разговор на предполагаемую опеку и прежде всего интересуется, будет ли при опеке хозяйничать по дому госпожа, которой побаивается и сам Михрюткин. «По дому,— отвечает Селиверст,— распорядиться будет». «Так какой же в эфтом толк? — замечает Ефрем.— Хороша твоя опека — нечего сказать... Еще пуще осерчает, чего доброго».

Этот весьма выразительный разговор и является наиболее полным выражением идейной сущности пьесы — нового антикрепостнического произведения Тургенева, также непосредственно примыкающего по своему содержанию к «Запискам охотника».

Совсем иную картину представляет собой одноактная пьеса Тургенева «Вечер в Сорренте». Произведение это не случайно не было предназначено Тургеневым к печати. Это всего лишь небольшой психологический этюд на любовную тему, лишенный какого бы то ни было серьезного идейного содержания, правда, сделанный рукой большого мастера. Однако как ни филигранна отделка пьесы, как ни совершенно здесь искусство передачи тончайших колебаний душевного состояния героев,— пьеса от этого не переставала быть всего лишь изящной безделкой, то есть таким произведением, которое, особенно в этот период, было совершенно чуждо самим основам тургеневского творчества.

Обзор драматургического наследия писателя показывает, что театр Тургенева отразил в себе важнейшие социальные вопросы его времени, что особенности драматургии Тургенева продиктованы и объясняются русской жизнью, общественной и литературной борьбой 40-х годов.

Как отмечено выше, по своим политическим взглядам Тургенев был либералом. «Я,— говорил он в 1879 году,— всегда был и до сих пор остался «постепеновцем», либералом старого покроя в английском династическом смысле, человеком, ожидающим реформ только свыше, принципиальным противником революции». Именно поэтому, как указал В. И. Ленин, «ему претил мужицкий демократизм Добролюбова и Чернышевского».<sup>1</sup>

Однако в 40-е годы, когда складывалась драматургия Тургенева, взгляды писателя, формировавшиеся под воздействием Белинского, были наиболее радикальными, наиболее близкими левому крылу просветителей.

Враждебное отношение писателя к крепостному праву и его различным уродливым проявлениям в общественной жизни определило идейное содержание драматургии Тургенева. Правда, он не мог сколько-нибудь полно высказать свои взгляды. Цензура зорко стояла на страже интересов николаевского самодержавия. Однако и в этих трудных условиях Тургеневу удалось создать пьесы, отличающиеся гуманистическим пафосом, утверждающие права человека на свободу и независимость, исполненные протеста против различных проявлений социального неравенства, глубокой симпатией к простому «маленькому» русскому человеку, стремлением показать его несомненное духовное превосходство над представителями вырождающегося русского дворянства. Гуманистический пафос драматургии Тургенева, народность и обусловили ее жизненную силу.

Художественные особенности театра Тургенева неразрывно связаны с его идейным содержанием. Специфические формы драматургии Тургенева также были продиктованы общественно-литературной борьбой 40-х годов и положением современного ему русского театра. Этим объясняется и та ее особенность, которая сразу бросается в глаза,— ее жанровое разнообразие,

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 27, стр. 244.

которое производит на первый взгляд впечатление какой-то пестроты и полного отсутствия внутреннего единства.

Отсутствие жанрового единства в драматургии Тургенева естественно. Борясь за реалистическую реформу русского театра, Тургенев должен был экспериментировать, искать новые сценические формы, которые отвечали бы его идейным замыслам и общим эстетическим установкам. Важно при этом подчеркнуть, что Тургенева меньше всего интересовали форма и жанр как таковые. В своих пьесах он, несомненно, руководствовался прежде всего стремлением к «воспроизведению действительности во всей ее истине», что делало для него чуждым соблюдение каких бы то ни было традиционных условностей, в том числе и жанровых. Смелость и значимость тургеневской эксперимента как раз и состоят в том, что он стремился сбросить стеснительные узы разнообразных узаконенных приемов драматургического письма, решительно отказывался исходить из жанровых и иных норм, стремился поставить драматургическую форму «на свое место», смело подчиняя ее идейному замыслу произведения, задаче правдивого воспроизведения жизни и человеческих характеров. «Жанровое разнообразие» драматургии Тургенева оказывается тем самым явлением производным и столь же естественно возникающим в системе «натуральной школы», как и «жанр» «физиологического очерка», по сути дела отрицавшего жанровую условность.

При таком подходе к драматургии Тургенева открывается возможность увидеть то, что объединяет его пьесы, кажущиеся столь разнохарактерными, и объединяет не только идейно, но и стилистически, раскрыть их общие специфические признаки, неповторимое своеобразие тургеневского театра.

Формулируя основные особенности драматургии Тургенева, следует прежде всего указать на отсутствие в ней сложной запутанной интриги, естественное развитие действия в рамках обыденных жизненных отношений на столь же обыденном бытовом фоне. Эта особенность весьма часто подчеркивалась и самим Тургеневым подзаголовками — «сцена», «сцены». Тургенев склонен был объяснить это своими индивидуальными особенностями, указывая на отсутствие у него воображения, в силу чего он якобы и должен был точно следовать наблюдаемой им натуре. «Сочинять,— говорил И. С. Тургенев,— я никогда ничего не мог. Чтобы у меня что-нибудь вышло, надо мне постоянно возиться с людьми, брать их живьем. Мне нужно не только лицо, его прошедшее, вся его обстановка, но и малейшие житейские подробности... Настоящего воображения у меня никогда не

было...»<sup>1</sup> «В моих произведениях,— писал Тургенев 2 декабря 1882 года,— я постоянно опираюсь на жизненные данные, стараясь только случайные явления, по мере сил, возводить в типы». То, что это была определенная творческая позиция писателя, показывают и воспоминания Мопассана, по словам которого, Тургенев требовал, чтобы романисты прежде всего «воспроизводили жизнь, ничего кроме жизни, без интриг и запутанных приключений»<sup>2</sup>, и отзыв Тургенева об «Отверженных» Гюго: «Какая это ложь! — восклицал он.— Везде ложь, от начала до конца все фальшиво, все высказанные чувства от первого до последнего... Нет, в нашей литературе вы этого не найдете. Наш вымысел беден, мы часто скучны, но мы не настолько отделяемся от жизненной правды, как французы».<sup>3</sup>

Истоки этой позиции Тургенева ясны. Она определена прослеженной выше борьбой Тургенева с романтизмом «ложновеличавой школы», с тем направлением, которое Белинский называл «риторическим», и совпадала с эстетическими положениями великого критика. Ключ к пониманию истоков этой особенности драматургии Тургенева — в уже приводившихся словах Белинского, писавшего, что «натуральной школе» «идет... определение искусства — как *воспроизведение действительности во всей ее истине*».<sup>4</sup> В соответствии с этим «натуральная школа,— говорит Белинский,— следует... правилу: возможно, близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности не составляет в ней всего, но есть первое ее требование, без выполнения которого уже не может быть в сочинении ничего хорошего».<sup>5</sup>

Именно отсюда, из требования наиболее близкого сходства с действительностью, не исключаяющего, по мнению Белинского фантазии художника, «вновь воссоздающего мир», а не копирующего его, и возникло требование «простоты» и «естественности», жизненной правдивости в архитектонике художественного произведения, в противовес надуманности и вычурности сочинений «риторических» писателей, требование, опиравшееся на творчество Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

<sup>1</sup> П. Боборыкин. Тургенев дома и за границей. «Новости», 1883, № 177, стр. 1.

<sup>2</sup> Г. де Мопассан. Воспоминания. «Исторический вестник», 1883, № 11, стр. 446.

<sup>3</sup> А. Луканина. Мое знакомство с И. С. Тургеневым. «Северный вестник», 1887, № 2, стр. 58.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, стр. 781. (Курсив мой.— Г. Б.)

<sup>5</sup> Там же, стр. 783.

Отсюда стремление Тургенева к правдивому воспроизведению на сцене быта как реальной обстановки действия, отказ от интриги как неперменного условия построения драматического произведения, от определенного количества актов, обязательной разбивки их на явления и т. п. Вместо всего этого Тургенев считает для себя обязательным применение таких художественных средств, которые способствовали бы полному раскрытию идеи произведения, такого построения сценического действия, которое в каждом отдельном случае подсказывается темой пьесы и характерами действующих лиц. Отсюда и возникают такие разновидности драматургии Тургенева, как, с одной стороны, «Где тонко, там и рвется», с другой — «Завтрак у предводителя», или существенные различия в построении таких сходных по теме пьес, как «Нахлебник» и «Холостяк». Этим же объясняется и стирание в театре Тургенева граней между драмой и комедией, включение в комедию драматических моментов в соответствии с тем, как это подсказывает ему в каждом отдельном случае правда жизни.

Однако отсутствие во многих пьесах Тургенева интриги не означало отсутствия в них драматического действия. Позже, в 80-е годы, Чехов скажет о принципах драматургического письма: «Сюжет должен быть нов, фабула может отсутствовать». Это, конечно, и есть тот реалистический драматургический принцип, основы которого были заложены Тургеневым. Отказываясь от фабулы — интриги в обычном понимании этого слова, строя подчас свои пьесы как ряд бытовых сцен, Тургенев отнюдь не отказывался от драматического действия. Он хорошо понимал, что в основе его лежит драматический конфликт, отражающий то или иное противоречие самой действительности. При этом совершенно не обязательно, чтобы этот конфликт, а вместе с тем и драматическое действие приобрели характер борьбы-интриги. Задача писателя состоит не в том, чтобы придумать во что бы то ни стало цепь более или менее острых сюжетных ходов, а в том, чтобы жизненно правдиво и естественно раскрыть содержание драматического конфликта, показать его социальный смысл, то есть его жизненную основу, коренящуюся в противоречиях самой действительности.

Ставя своей главной целью правдивое воспроизведение противоречий действительности, Тургенев отказывается от традиционной условности и в обрисовке характеров действующих лиц. Следуя лучшим образцам русской реалистической драматургии, он стремится к тщательной индивидуальной характери-

стике своих персонажей, к созданию не условных сценических масок, а социальных типов, типичных характеров. Это и дает возможность Тургеневу-драматургу поднимать реальные социальные вопросы своего времени.

Тем самым построение драматического конфликта, воспроизводящего важные противоречия действительности, оказывалось у Тургенева неразрывно связано с созданием типических характеров.

Жестокое преследование царской цензурой важнейших произведений Тургенева-драматурга — лучшее тому доказательство.

Строя свои произведения не на основе условной интриги, а на основе столкновения типических характеров, Тургенев, естественно, обращает особое внимание на психологию своих героев, которая и является подлинной пружиной действия в его пьесах.

В общей своей форме интерес к психологии действующих лиц также был обусловлен стремлением к большей правдивости, «воспроизведению действительности во всей ее истине». Писатель считал своей задачей показать настоящие человеческие чувства, те реально-психологические внутренние «пружины» поступков действующих лиц, которые определяют их жизненное поведение.

Поскольку психологический анализ приобретал решающее значение в драматургии Тургенева, специфические особенности ее оказывались в значительной мере зависимыми от метода анализа.

Тургенев не стремится обнажить непрерывный поток человеческих переживаний, все их оттенки и полутона, как это позже будет делать Чехов. Тургенев, как правило, ограничивается показом только внешнего проявления душевного движения человека, только намекает на его присутствие, привлекая тем самым к нему внимание читателя, но расшифровывает содержание переживания персонажа лишь в какой-то узловой момент (сцены объяснений, самопризнаний). В эти моменты и проливает автор свет на все то, что до этого лишь интриговало читателя, равно как и героев пьесы, но не было им до конца ясно. Эта особенность тургеневского психологического анализа сформулирована им самим следующим образом: «Поэт должен быть психологом, — писал он 3 октября 1860 года к Леонтьеву; — но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления — в их расцвете или увядании».

Такой метод психологического анализа у Тургенева связан

прежде всего с тем, что в основе его пьес лежит не борьба и столкновение страстей, но столкновение и борьба персонажей, обусловленная их различным психологическим и, в главных линиях борьбы, социально-психологическим складом. В этих условиях раскрытие внутреннего мира персонажа, его психологии, как основы поведения и возникающих на этой почве конфликтов, в значительной мере обуславливает интригу, а подчас и *заменяет* ее.

Так построен «поединок» между Горским и Верой («Где тонко, там и рвется»), между Натальей Петровной и Ракитиным, Верочкой и Натальей Петровной, Беляевым и Натальей Петровной, Беляевым и Ракитиным и т. д. («Месяц в деревне»), Мошкиным и Фонком («Холостяк»), то же в «Нахлебнике», то же и в ярко комическом плане в «Завтраке у предводителя». Именно в связи с этим в пьесах Тургенева приобретает такое большое значение сцена объяснения, которые оказываются как бы опорными пунктами действия, помогающими читателю прояснить подлинное содержание драматического конфликта.

Эта особенность тургеневского психологического анализа сказывается нагляднее всего в затаенности, «подспудности» развивающейся в той или иной его пьесе интриги. Окружающие, которые не видят внутренних пружин поступков действующих лиц и событий, незаметно развивающихся рядом с ними, часто не понимают этих поступков, событий или вовсе не обращают на них внимания. Поэтому реально сталкиваются они уже с результатом, финальным разрешением конфликта и или не понимают его причин, или так и остаются в неведении относительно разразившейся рядом с ними душевной бури. Этот прием обнажен Тургеневым в финале «Месяца в деревне». Пьеса кончается комичным недоумением Ислаева и его матери, что же в конце концов произошло у них в доме.

Такое построение драматического конфликта обуславливает ряд формальных особенностей драматургии Тургенева. Первостепенное значение в его пьесах приобретает диалог, а вместе с тем и речевая характеристика действующих лиц. Тургенев блестяще справляется с этой задачей, в каждой своей пьесе давая все новые образцы мастерского владения неисчерпаемыми богатствами русского языка. Искусство писателя проявляется прежде всего в определении содержания диалогов и речей персонажей, лишенных какой бы то ни было условности, полностью соответствующих их социальному, культурному и духовному облику, их образу жизни, кругу их интересов. Тургенев с одинаковым успехом и художественной правдой воспроизводит



характерные особенности речи представителей дворянского круга («Где тонко, там и рвется», «Месяц в деревне» и др.), чиновничьего и простонародного (см. разговор Пряжкиной и Шпундика в III действии «Холостяка», разговор Мошкина и Шпундика в I действии этой же комедии и др., разговор крепостных в «Разговоре на большой дороге») и т. д. Тургенев умеет не только тонко и правильно воспроизводить разговоры, характерные для той или иной среды, но и эффектно использовать их особенности в своих пьесах. Так, например, построено I действие «Холостяка», которое все основано на том, что разговор собеседников «не вяжется» ввиду полной чуждости интересов фон Фонка, с одной стороны, Мошкина и его домашних — с другой.

С таким же мастерством осуществляется Тургеневым речевая характеристика и других его героев, неизменно точно определяющая и их социальную принадлежность, и их характер, и их душевное состояние. Как правило, Тургенев делает это, не утрируя языка своих героев,<sup>1</sup> хотя подчас и стремится тем или иным способом привлечь наше внимание к его особенностям. Так, ироническое замечание Натальи Петровны заставляет нас обратить внимание на «изысканно счастливые выражения» барина Ракитина. Когда Маша в момент весьма драматического объяснения с Вилицким говорит о фон Фонке: «Вы его привозили для того, чтобы мне икзамен сделать», — Тургенев сопровождает это ремаркой: «При слове «икзамен» Вилицкого слегка коробит». Холодность, рассудочность, претензия на «великовесность» фон Фонка, сердечность и простодушие Мошкина («Холостяк»), холопская угодливость Миши, нерешительность Ступендьева («Провинциалка»), простая, открытая, цельная натура Веры («Где тонко, там и рвется»), как и индивидуальные особенности других персонажей, оказываются ясными не только из содержания их речей и тех характеристик, которые даются им в пьесе, но и на основании особенностей их речи, проявляющихся уже в первых репликах. Вот, например, начало разговора Мошкина и фон Фонка:

Мошкин. ...Покорнейше прошу присесть... (Все садятся. Опять воцаряется молчание. Фонк с достоинством оглядывает всю комнату. Мош-

---

<sup>1</sup> Исключение составляет «Разговор на большой дороге», где Тургенев, вопреки своим реалистическим принципам речевой характеристики персонажей, явно злоупотребляет местными областными словами и оборотами, обильно уснащая ими речь кучера и лакея.

кин, откашлявшись.) Какая сегодня, можно сказать, приятнейшая погода! Холодно немножко, а впрочем, очень приятно.

Фонк. Да; сегодня холодно.

Передавая душевное состояние своих героев, Тургенев отказывается от декламации, патетических монологов, всяческих выпренных выражений душевного состояния персонажей пьесы, если это не является подчеркиваемой Тургеневым индивидуальной их слабостью. Тургенев считал подобные декламации нарушением художественной правды, способными лишь расхолодить зрителей или вызвать у них ироническое замечание. В противоположность этому, писатель утверждает, что в «драматическом произведении... нам дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа!» Именно так поступает Тургенев в своих пьесах. Вот типичный эпизод из второго действия «Холостяка». Мошкин, после тщетных попыток встретиться с Вилицким, наконец прорывается к нему в квартиру и застаёт у него фон Фонка и Созомэносу. Фон Фонк и Созомэнос уходят.

Вилицкий. ...Я очень рад вас видеть, Михайло Иванович.

Мошкин. И я... и я... тоже очень рад... Петруша, конечно... Я... того... я... (Умолкает.)

Вилицкий. Я собирался сегодня к вам, Михайло Иванович... Мне и так скоро нужно будет выйти... Да что же вы не садитесь?

Мошкин (все в том же положении). Спасибо... все равно... Ну, как твое путешествие за город? Ты здоров? ...

Вилицкий (поспешно). Хорошо, хорошо... слава богу... Который-то час?

Мошкин. Должно быть, второй.

Вилицкий. Второй уже?

Мошкин (быстро оборачиваясь к Вилицкому). Петруша... Петруша, что с тобой?

И этот ничего не значащий разговор, неловкий и прерывистый вначале, и это внезапное обращение Мошкина: «Петруша... Петруша, что с тобой?» — гораздо полнее характеризуют душевное состояние Мошкина и Вилицкого, чем это могли бы сделать пространственные излияния героев.

Сдержанность Тургенева в обрисовке душевных волнений персонажей, стремление построить свою драматургию на основе «простых, внезапных душевных движений», чуждых выпренности и декламации, сказываются и в особом построении диалога в пьесах Тургенева. Диалоги оказываются полны недоговоренности, становятся прерывистыми, многозначительными, темы диалогов изменчивыми, без всяких подчас внешних к тому поводов. Тем самым Тургенев и в этом является новатором, широко

вводящим в драматургию то, что позже получило наименование «подтекста».<sup>1</sup>

С другой стороны, у него сохраняется традиционное значение самохарактеристик и признаний действующих лиц, которые и дают ключ к подтексту диалогов, определяя окончательное представление зрителя о характере героев и реальном содержании их внутреннего мира.

Достаточно обратиться к тексту тургеневских пьес, чтобы найти на каждом шагу соответствующие примеры, подтверждающие изложенные положения. Остановимся на сценах из «Месяца в деревне». Действие I. Диалог Натальи Петровны и Ракитина. Речь идет о Беляеве.

Наталья Петровна. Кроме шуток, обратите на него внимание. Мне кажется, из него может выйти человек славный. А, впрочем, бог знает! Ракитин. Вы возбуждаете мое любопытство...

Наталья Петровна. В самом деле? (*Задумчиво.*) Читайте.

Ракитин. *Se redressa haletant et...*

Наталья Петровна (*вдруг оглядываясь*). А где Вера? Я ее с утра не видала. (*С улыбкой Ракитину.*) Бросьте эту книгу... Я вижу, нам сегодня читать не удастся... Расскажите мне лучше что-нибудь...

Ракитин. Извольте... Что ж мне вам рассказать?.. Вы знаете, я несколько дней провел у Криницыных... Вообразите, наши молодые уже скучают.

Наталья Петровна. Почему вы это могли заметить?

Ракитин. Да разве скуку можно скрыть? Все другое можно... но скуку нет.

Наталья Петровна (*поглядев на него*). А другое все можно?

Ракитин (*помолчав немного*). Я думаю.

Наталья Петровна (*опустив глаза*). Так что ж вы делали у Криницыных?

Типичный пример «двойного» диалога. Внешняя его форма (разговор на незначительную тему) сопровождается и перебивается внутренними темами героев: интерес Натальи Петровны к тому, где Вера (неволью ревнует к ней Беляев), многозначительный вопрос — «а другое все можно <скрыть>» (в связи с пробуждающимся у нее чувством к Беляеву). Ракитин еще ни-

<sup>1</sup> Об этом писал А. Роскин: «Слово «подтекст», кажется, введено в искусство Станиславским, само же понятие подтекста для нас связано с драматургией Чехова. «Здесь 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». Казалось, что эти слова... прямо относятся к драматургии Чехова. Но писались они не о Чехове, а о Тургеневе, о «Вечере в Сорренте» (А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Изд. ВТО. Л.—М., 1946, стр. 12).

чего не понимает. В его многозначительном ответе: «Я думаю <можно скрыть>» — своя тема, — он подразумевает возможность скрыть от окружающих свое чувство к Наталье Петровне.

В таком же стиле недомолвок, многозначимости построен весь диалог Верочки и Беляева во II действии. Вот небольшой отрывок:

В е р а. Говорят, сироты меж собою скоро дружатся.

Б е л я е в (*глядя ей в глаза*). В самом деле? А вы как думаете?

В е р а (*тоже глядя ему в глаза, с улыбкой*). Я думаю, что скоро.

Б е л я е в (*смеется и снова принимается за змей*). Хотел бы я знать, сколько уж я времени в здешних местах?

При таком построении пьесы закономерна заключительная сцена V акта, о которой было упомянуто выше, — диалог Анны Семеновны и Лизаветы Богдановны после ухода Шпигельского:

А н н а С е м е н о в н а (*дает ему выйти и, скрестив руки, медленно обращается к Лизавете Богдановне*). Что вы об этом обо всем думаете, душа моя, а?

Л и з а в е т а Б о г д а н о в н а (*вздыхнув*). Не знаю-с, что вам сказать, Анна Семеновна.

А н н а С е м е н о в н а. Слышала ты, Беляев тоже уезжает...

Л и з а в е т а Б о г д а н о в н а (*опять вздохнув*). Ах, Анна Семеновна, может быть, и мне недолго придется здесь оставаться... И я уезжаю. (*Анна Семеновна с невыразимым изумлением глядит на нее. Лизавета Богдановна стоит перед ней, не поднимая глаз*.)

По такому принципу строятся не только отдельные небольшие эпизоды, но и значительная часть той или иной пьесы в целом. Так, например, долгое время нельзя до конца понять Кузовкина в ряде сцен I акта «Нахлебника». Подлинный смысл его восторженных отзывов об Ольге Петровне, а вместе с тем и реальное содержание его мыслей и переживаний становятся ясны лишь в финале первого действия, когда зритель узнает, что Ольга — дочь Кузовкина.

Из приведенных примеров можно сделать еще один важный вывод: осуществляя свою новую систему построения сценической речи, Тургенев, задолго до Чехова, широко использует авторские ремарки и паузы, которые и помогают созданию «подтекста», являющегося хотя и не единственным, но весьма важным средством раскрытия содержания внутреннего мира персонажей его пьес.

Широко использует Тургенев в своих произведениях и другие средства сценической выразительности — пейзаж, музыкальный аккомпанемент. Иногда даже незначительные детали окружающей героев обстановки являются у Тургенева

средством создания особой лирической интонации, способствующей проникновению во внутренний мир персонажей. Таковы, например, многие сцены в пьесе «Где тонко, там и рвется».

А вот пример использования в той же пьесе музыки:

В е р а. . . Ну, хотите, я вам сыграю вашу мазурку?

Г о р с к и й. Нет, эта мазурка слишком грустна. . . В ней слышится какое-то горькое стремление в даль — а мне, уверяю вас, мне и здесь хорошо. Сыграйте мне что-нибудь веселое, светлое, живое, чтобы играло и сверкало на солнце, словно рыбка в ручье. . . *(Вера задумывается на миг и начинает играть блестящий вальс.)* Боже мой! Как вы милы! Вы сами похожи на такую рыбку.

Особенно много подобных мест в «Месяце в деревне», больше чем другие пьесы проникнутой лиризмом. Такова, например, функция пейзажа в сцене объяснения Натальи Петровны и Ракитина в I действии:

Н а т а л ь я П е т р о в н а. . . Что вы на меня так глядите?

Р а к и т и н. Я гляжу на вас. . . Я счастлив.

Н а т а л ь я П е т р о в н а *(улыбается ему в ответ)*. Откройте окно, Mitchell Как хорошо в саду! *(Ракитин встает и открывает окно.)* Здравствуй, ветер. *(Смеется.)* Он словно ждал случая ворваться. . . *(Оглядываясь.)* Как он завладел всей комнатой. . . Теперь его не выгонишь. . .

Р а к и т и н. Вы сами теперь мягки и тихи, как вечер после грозы.

Н а т а л ь я П е т р о в н а *(задумчиво повторяя последние слова)*. После грозы. . . Да разве была гроза?

Отмеченные выше приемы помогают понять еще одну важную и неповторимую особенность Тургенева-драматурга. Тонкий психологический анализ, построение пьес на основе «внезапных душевных волнений, в которых звучно высказывается человеческая душа», использование пауз, авторских ремарок, а также пейзажа, музыки и других выразительных средств придают пьесам Тургенева какую-то особую лирическую окраску, какую-то особую задушевность и мягкость, которые так покоряют и захватывают и читателя и зрителя.

Г. П. Бердников



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А. Б. В. 275, 276  
 Аксаков С. Т. 21, 238, 249, 274, 277  
 Александр I 6, 7, 13, 17, 114, 115, 127, 141  
 Алексеев М. П. 164  
 Альфред, правитель Британии 251  
 Ангиенский, герцог 141  
 Андровская О. Н. 99  
 Андроников И. Л. 198, 207  
 Андросов В. П. 275  
 Анненков П. В. 131, 156, 274, 275, 316, 333  
 Аракчеев А. А. 8  
 Арапов П. Н. 12  
 Ариосто Л. 138  
 Аристофан 326  
 Арсеньев М. В. 180  
 Артынов Н. Ю. 232  
 Асенкова В. Н. 35  
 Ахматова А. А. 157
- Базили К. М. 232  
 Байрон Д.-Г. 134, 135, 166, 180, 207, 208, 212  
 Бальзак О. 353  
 Баратынский Е. А. 37  
 Барта 53  
 Басманов П. Ф. 148, 149, 151  
 Батюшков К. Н. 56  
 Бахметев Н. Ф. 223  
 Бахтин Н. И. 89  
 Бахтурин К. П. 32
- Бегичев С. Н. 57—59, 87, 212  
 Белинский В. Г. 9, 15, 30, 35, 37, 47, 48, 51, 67, 84, 85, 105, 126, 133, 134, 140, 154, 165, 167, 168, 169, 182, 198, 207, 216, 241, 247, 253, 259, 264, 271, 275—277, 282, 284, 288, 289, 291—293, 299—301, 314—323, 327, 329, 337—340, 345, 346, 356, 357, 370, 372  
 Бенедиктов В. Г. 314, 317, 320, 329  
 Бенкендорф А. Х. 34, 143, 152, 173, 219  
 Берковский Н. Я. 171, 172  
 Бестужев А. А. (Марлинский) 8, 25, 53, 71, 80, 86, 155, 176, 314, 317, 320  
 Бестужев-Рюмин М. А. 153  
 Благой Д. Д. 147  
 Блудов Д. И. 19  
 Боборыкин П. Д. 372  
 Богомолец В. К. 220  
 Бодянский О. М. 252  
 Болотников Иван 140  
 Бомарше П.-О. 165, 248, 302  
 Бонжур К. 156  
 Боткин В. П. 316, 346  
 Боульс В. 169  
 Бродский Н. Л. 181  
 Брюллов К. П. 320  
 Брюсов В. Я. 158  
 Брянский А. 341

- Брянский Я. Г. 39, 62, 131, 159  
 Булаховский Л. А. 192  
 Булгарин Ф. В. 31, 34, 37, 62,  
 137, 143, 152; 275, 276, 314  
 Бурсов Б. И. 2  
 Бэлза И. Ф. 165
- Валберхова М. И. 131  
 Варламов К. А. 307  
 Величкин, актер 131  
 Вельтман А. Ф. 253  
 Вельяминов И. А. 38  
 Венгеров С. А. 314
- Вeneвeтинoв Д. В. 152, 154, 156,  
 189, 190, 207, 213  
 Виардо П. 326, 362  
 Вигель Ф. Ф. 274, 276  
 Виланд Х.-М. 212
- Виллель Ж. 136  
 Вильсон Дж. 169  
 Виноградов В. В. 150, 217  
 Винокур Г. О. 99, 106, 142, 150,  
 152
- Висковатов П. А. 205  
 Висковатов С. И. 15, 38  
 Волков, переводчик 21  
 Вольтер Ф.-М. 14, 16, 18, 133  
 Вольф А. И. 33
- Воротынский И. М. 148, 149, 151  
 Вронченко М. П. 330  
 Высоцкий Г. И. 233
- Вяземский П. А. 59, 127, 141,  
 142, 152, 154, 217, 273
- Vega — см. Лопе де Вега
- Галич А. И. 127  
 Галль Ф.-И. 209  
 Гedeoнoв А. М. 219, 221  
 Гedeoнoв С. А. 320, 326  
 Генрих IV 146  
 Гераков Г. 53
- Герцен А. И. 9, 35, 61, 71, 72,  
 107, 185, 188, 190, 198, 199,  
 266, 269, 270, 303, 316, 318,  
 333, 338, 339, 345
- Гете И.-В. 195, 302, 330  
 Гиппиус В. В. 235
- Глинка С. Н. 7, 12  
 Глинка Ф. Н. 17, 26, 184, 212  
 Гнедич Н. И. 16—18, 130  
 Гогниев И. Е. 63
- Гоголь В. А., отец писателя 231,  
 232
- Гоголь М. И., мать писателя 231
- Гоголь Н. В. 5, 37, 41—43, 51,  
 102, 120, 125, 126, 154, 205,  
 229, 231—234, 237—241, 244—  
 252, 254, 255, 257—260, 262,  
 263, 266—277, 280, 282—289,  
 292, 293, 295—307, 314, 315,  
 317, 319, 321, 325—328, 337,  
 340, 350, 363, 372
- Годунов Б. Ф. (царь) 140—149,  
 151, 154
- Годунов Ф. Б. (царевич) 148
- Годунова К. Б. (царевна) 148,  
 151
- Голицын А. Н. 8
- Гольдони К. 248
- Гончаров И. А. 64, 77, 78, 92,  
 104, 121, 126, 281, 316, 318,  
 330
- Гончарова Н. Н. 157
- Городецкий Б. П. 148, 170
- Горький А. М. 50, 102, 125, 266
- Гребенка Е. П. 316
- Греч Н. И. 34, 74, 314
- Грибоедов А. С. 5, 8, 22—28, 36,  
 41, 45, 47—72, 74, 76, 78—115,  
 117—122, 130, 184, 210—212,  
 219, 227, 228, 246, 249, 276,  
 291, 304, 307, 319, 321
- Григорович Д. В. 316, 318
- Гроссман Л. П. 105
- Грузинцев А. Н. 15
- Гуковский Г. А. 136, 145
- Гюго В. 32, 182, 221, 228, 372
- Давыдов 172
- Давыдов В. Н. 307, 341
- Далматов В. П. 307
- Даль В. И. 316
- Данилов С. С. 323, 324
- Да-Понте 166
- Даргомыжский А. С. 172
- Дашков Д. В. 19
- Дельвиг А. А. 31, 154
- Демокрит 212
- Державин Г. Р. 15
- Дмитрий Самозванец (Отрепьев  
 Григорий) 140, 142—148, 151,  
 157
- Дмитриев М. А. 26

- Дмитрий Иоаннович (царевич) 141, 146  
 Добролюбов Н. А. 253, 254, 281, 282, 298, 341, 343, 370  
 Достоевский Ф. М. 316, 338, 340, 364  
 Дружинин А. В. 316  
 Дюканж В. 32, 179, 180  
 Дюма-сын А. 32  
 Дюр Н. О. 274  
 Дюси Ж.-Ф. 38  
  
 Екатерина II 6  
 Елистратова А. А. 180  
 Ермолова М. Н. 307  
  
 Жандр А. А. 22, 53, 130, 131, 183  
 Живокини В. И. 285  
 Жильбер Н.-Ж. 32  
 Жихарев С. П. 15, 16  
 Жорж М. 129  
 Жуковский В. А. 19, 56, 74, 127, 141, 154, 235, 274, 301  
  
 Загоскин М. Н. 7, 20—22, 52, 56, 130, 137, 238, 249, 320  
 Закревский А. Д. 198  
 Занд Жорж 356  
 Зиновьев А. Э. 179  
 Зотов В. Р. 32  
  
 Иванов Ф. Ф. 10, 12  
 Ильин Н. И. 10, 11  
 Иоанн III 29  
 Иоанн IV, Грозный 145  
  
 Кавос К. А. 172  
 Кальдерон П. 138  
 Кант И. 330  
 Капнист В. В. 15, 18, 130, 231  
 Карамзин Н. М. 11, 18, 56, 74, 127, 141—143, 145, 149  
 Каратыгин В. А. 14, 35, 39, 159, 329  
 Каратыгин П. А. 35, 61, 62  
 Каратыгина А. М. 159  
 Карл I 182  
 Карл Великий (Карломан) 138  
 Карломан — см. Карл Великий  
 Катенин П. А. 8, 16, 18, 22, 55, 63, 80, 82, 83, 89, 90, 95, 128, 133, 154, 165  
  
 Каховский Н. А. 212  
 Квитка-Основаенко Г. Ф. 252  
 Кеннинг 136  
 Кенье Л.-Ш. 32  
 Киреевский И. В. 31, 62, 154  
 Клеман М. К. 322  
 Княжнин Я. Б. 12, 13, 18, 131, 160  
 Кокوشкин Ф. Ф. 21  
 Колбасины Д. Я. и Е. Я. 360  
 Корнель П. 16, 18, 87  
 Корнуол Б. 169  
 Коцебу А.-Ф. 10  
 Краевский А. А. 322, 345, 346  
 Краснополюский Н. С. 172  
 Крезе де Лессер (Creuzé de Lesser) 22, 53  
 Крылов И. А. 18, 54, 67, 68, 88, 91, 96, 104, 105, 130, 131, 232  
 Крюковский М. В. 15, 109  
 Ксения — см. Годунова К. Б.  
 Кугель А. Р. 312  
 Кукольник Н. В. 32—35, 223, 314, 319—321, 325, 329  
 Кулиш П. А. 231, 232  
 Кюхельбекер В. К. 8, 17, 22, 26—28, 36, 58, 74, 90, 91, 133, 183, 184, 212, 214, 227, 228  
  
 Лафатер Ж.-К. 209  
 Лемке М. К. 34  
 Ленин В. И. 69, 266, 268, 314, 357, 370  
 Леонтьев К. Н. 374  
 Лермонтов М. Ю. 35—37, 72, 103, 120, 166, 177, 179—182, 184—190, 192, 194—199, 205—207, 210—213, 215, 216, 218—224, 226, 227, 228, 240, 315, 329, 331, 372  
 Лессинг Г.-Э. 9, 302  
 Лжедмитрий — см. Димитрий Самозванец  
 Лобанов М. Е. 16  
 Лопе де Вега 138  
 Лопухина В. А. 223  
 Луканина А. Н. 372  
 Луначарский А. В. 262  
 Любич-Романович 232  
 Лютер М. 183  
  
 Майков Л. Н. 156  
 Макагоненко Г. П. 2



Малевский Ф. 156  
Марлинский — см. Бестужев А. А.  
Мартынов А. Е. 285, 307  
Мей Л. А. 30  
Мейлах Б. С. 2, 3, 135, 139, 163  
253  
Меликов М. 180  
Мериме П. 166  
Мещериновы 180  
Милорадович М. А. 61, 212  
Мильтман Г. 169  
Мнишек Марина 146, 151  
Мольер Ж.-Б. 21, 24, 87, 93, 133,  
160, 166, 238, 248, 302  
Мопассан Г. 372  
Мордовченко Н. И. 11, 22, 23  
Моцарт В. 163—166  
Мочалов П. С. 39, 62, 210, 346  
Мундт Н. П. 237  
Мюссе А. 333  
  
Надеждин Н. И. 31, 154  
Найдич Э. Э. 27  
Наполеон I 7, 49, 114, 115, 141,  
180  
Некрасов Н. А. 219, 316, 318,  
325, 326, 333, 338, 352, 367  
Нехединский-Мелецкий Ю. А. 16  
Немирович-Данченко В. И. 85,  
267  
Нечаева В. С. 198  
Нечкина М. В. 50, 212, 246, 274  
Никигенко А. В. 62, 318  
Николай I 33, 35, 60, 61, 143,  
152, 153, 251, 252, 272, 314,  
340  
Новиков Н. И. 67, 88  
Новосильцева 212  
  
Ободовский П. А. 32, 38, 319  
Огарев Н. П. 35, 71, 185, 198,  
316, 333  
Одоевский В. Ф. 25, 26, 211, 212  
Озеров В. А. 12—16, 27, 109  
Оленин А. Н. 13  
Ольдекоп Е. И. 37, 152, 220, 227  
Орлов 181  
Орлов В. Н. 184  
Орлов М. Ф. 136  
Островский А. Н. 30, 43, 102,  
119, 120, 155, 282, 364, 366,  
367

Отрепьев Григорий — см. Димит-  
рий Самозванец  
  
Павел I 6, 141, 157  
Панаев И. И. 39  
Панаева А. Я. 367  
Паткуль И.-Р. 321  
Пашенко Т. Г. 232  
Перовский В. А. 252, 253  
Пестель П. И. 50, 127  
Петр I 34, 174, 251, 300  
Пиксерекур Р.-Ш. 32  
Писарев А. И. 232  
Плавильщиков П. А. 15  
Плетнев П. А. 235, 238, 301  
Погодин М. П. 29, 126, 135, 148,  
156, 241, 252, 301  
Полевой К. А. 61, 74  
Полевой Н. А. 31—35, 39, 86,  
154, 155, 319  
Поль-де-Кок 355  
Помяловский Н. Г. 364  
Пугачев Е. И. 140, 252  
Пушкин А. С. 5, 8, 14, 17, 26—  
30, 36, 37, 39—41, 50, 51, 80,  
89, 93, 96, 106, 110, 111, 116,  
118, 123, 125—160, 162, 163,  
165, 166, 168, 170, 172—175,  
183, 184, 189, 212, 217, 228,  
238, 240, 247, 248, 252, 253,  
275, 305, 306, 315, 319, 320,  
329, 372  
Пушкин В. Л. 127  
Пушкин Г. Г. 149, 151  
Пушкин С. Л. 157  
Пыпин А. Н. 17  
  
Радищев А. Н. 28, 66, 67, 88,  
112, 113, 182  
Раевский В. Ф. 8, 17, 136  
Раевский С. А. 181, 221, 223,  
227  
Разин С. Т. 140  
Расин Ж.-Б. 16, 18, 29, 87, 133,  
138  
Родиславский В. И. 242  
Розов В. А. 235, 237  
Роскин А. 378  
Ротчев А. Г. 38  
Руссо Ж.-Ж. 195  
Рылеев К. Ф. 8, 17, 26, 27, 183  
Рюрик 132

- Савина М. Г. 307, 358, 362  
 Садовский П. М. 285, 307, 362, 367, 368  
 Сакулин П. Н. 211  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 43, 120, 261, 267, 290, 316, 318  
 Сальери А. 163—166  
 Самойлова В. В. 362  
 Сандомирская В. Б. 43  
 Сандунов Н. 38  
 Сатин Н. М. 357  
 Сахновский-Панкеев В. А. 159, 313  
 Свиньин П. П. 252  
 Семенова Е. С. 14, 16, 128—130  
 Сенковский О. И. 31, 276  
 Сен-Симон А.-К. 185, 188  
 Серман И. З. 164  
 Скотт В. 153  
 Скриб О.-Э. 326  
 Слонимский А. Л. 130, 147, 189  
 С-н А. П. 39  
 Соболевский С. А. 152  
 Сологуб В. А. 252, 253  
 Сомов О. М. 25  
 Сосницкий И. И. 35, 62, 131, 274, 285, 307  
 Станиславский К. С. 99, 126, 306, 307, 378  
 Станкевич Н. В. 357  
 Стасюлевич М. М. 362  
 Степанов Н. Л. 105  
 Столыпин А. Е. 179  
 Столыпина Е. А. 180  
 Столыпина 181  
 Сумароков А. П. 12, 13, 30, 160  
 Сухово-Кобылин А. В. 43, 102, 120  
 Гимковский, цензор 152  
 Тирсо де Молина 166  
 Толстой Л. Н. 120, 205, 206, 225  
 Толстой Ф. И. 274  
 Томашевский Б. В. 106, 129, 132, 160  
 Трошинский Д. П. 231, 232  
 Тургенев А. И. 154  
 Тургенев И. С. 43, 219, 309, 311—313, 316—323, 325—343, 345, 346, 348—363, 365—380  
 Тургенев Н. И. 71, 73, 142  
 Тургенев С. И. 142  
 Тынянов Ю. Н. 212, 227  
 Уваров С. С. 32, 60  
 Ушаков В. А. 62, 118  
 Федор — см. Годунов Ф. Б.  
 Федоров В. М. 10, 11  
 Федор Иоаннович (царь) 142, 145, 148  
 Филиппов В. 62, 99  
 Фильдинг Г. 238  
 Фихте И.-Г. 330  
 Фонвизин Д. И. 18, 21, 24, 41, 50, 56, 67, 88, 91, 128, 130, 131, 192, 232, 238, 248, 249, 276, 304, 319, 321  
 Фон-Фок М. Я. 173  
 Францев В. А. 164  
 Фридман Н. В. 166  
 Фурье Ш. 185  
 Хвостов Д. И. 16  
 Хмельницкий Богдан 27  
 Хмельницкий Н. И. 18, 21—23, 52, 54, 130, 131  
 Хохлов К. П. 146  
 Циглер 10  
 Чаадаев П. Я. 92, 127  
 Ченстон В. 157  
 Чернышевский Н. Г. 175, 251, 282, 370  
 Чехов А. П. 102, 312, 366, 373, 374, 378, 379  
 Шан-Гирей А. П. 180  
 Шан-Гирей М. А. 179, 180  
 Шаховской А. А. 7, 16, 18—22, 24, 52, 54, 105, 127, 128, 130  
 Шевырев С. П. 301  
 Шекспир В. 29, 37—39, 135, 136, 138, 180, 192, 212—214, 302, 318  
 Шенрок В. И. 232  
 Шеншин Н. С. 183  
 Шеридан Р. 248  
 Шиллер И.-Ф. 9, 37—39, 179, 180, 182, 189, 218, 223, 302  
 Ширинский-Шихматов С. А. 127  
 Шишков А. С. 7, 16, 19, 38, 127  
 Шуйский В. И. 143, 148, 149, 151, 156, 157

Шумский С. М. 307  
Шушерин, актер 14, 15

Шеглов И. 157  
Щепкин М. С. 62, 159, 242, 275,  
285, 299—301, 307, 340, 345,  
346

Энгельс Ф. 167

Языков Н. М. 63  
Яковлев А. С. 14  
Якубович Д. П. 157  
Якушкин И. Д. 114

## УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ<sup>1</sup>

- «Альфред» Н. В. Гоголя 251, 252  
 «Анаксагор» Д. В. Веневитинова 190  
 «Андромаха» Ж.-Б. Расина 16  
 «Арбенин» М. Ю. Лермонтова 222, 227  
 «Армяне» В. К. Кюхельбекера 27, 183
- «Бабушкины попуган» Н. И. Хмельницкого 22  
 «Безденежье» И. С. Тургенева 311, 324, 326—329  
 «Беральд Савойский», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156  
 «Богатов, или Провинциал в столице» М. Н. Загоскина 20, 21  
 «Богатов в деревне, или Сюрприз самому себе» М. Н. Загоскина 21  
 «Борис Годунов» А. С. Пушкина 5, 28—30, 40, 110, 115, 116, 126, 133, 135, 136, 138—158, 170, 171, 175, 183, 189, 220, 228, 305  
 «Бригадир» Д. И. Фонвизина 18  
 «Британик» Ж.-Б. Расина 16
- «Вадим» Я. Б. Княжнина 131  
 «Вадим» А. С. Пушкина 28, 131—133  
 «Великодушие, или Рекрутский набор» Н. И. Ильина 10  
 «Венецианский купец» В. Шекспира 39  
 «Венцеслав» А. А. Жандра 183  
 «Вечер в Сорренте» И. С. Тургенева 312, 362, 369, 378  
 «Вечеринка», не дошедшая до нас пьеса И. С. Тургенева 311, 361  
 «Вильгельм Телль» И.-Ф. Шиллера 38, 155  
 «Владимир третьей степени» Н. В. Гоголя 235, 241—247, 269, 277, 288, 289, 291, 292  
 «Владисан» Я. Б. Княжнина 12  
 «Влюбленный бес», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156  
 «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого 22  
 «Волки и овцы» А. Н. Островского 364  
 «Вор», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 361

<sup>1</sup> Ссылки даются на страницы, где встречаются не только названия драматических произведений, но и цитаты из них.

- «Гамлет» В. Шекспира 38, 39, 138, 180, 212, 213
- «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева 311, 332—337, 349, 352, 353, 361, 373, 375, 376, 380
- «Генерал-поручик Паткуль» Н. В. Кукольника 320
- «Говорун» Н. И. Хмельницкого 22
- «Горадий» П. Корнеля 16
- «Горе от ума» А. С. Грибоедова 5, 8, 23, 24, 26, 27, 36, 47, 48, 50—52, 54, 55, 57—99, 103—108, 118—122, 210, 212, 219, 220, 228, 248, 270, 274, 291, 304
- «Грузинская ночь», неосуществленный замысел А. С. Грибоедова 27, 117, 118
- «Два брата» М. Ю. Лермонтова 223—227
- «Две сестры» И. С. Тургенева 311, 324, 361
- «Дедушка русского флота» Н. А. Полевого 34
- «Джакомо Санназар» Н. В. Кукольника 32
- «Джулио Мости» Н. В. Кукольника 32
- «Дмитрий Донской» В. А. Озерова 13—15
- «Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского 37, 182, 198, 241
- «Дмитрий и Марина», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156
- «Добрый малый» М. Н. Загоскина 21
- «Доменикино» Н. В. Кукольника 32
- «Дон Карлос» И.-Ф. Шиллера 38, 182, 189
- «Доходное место» А. Н. Островского 364
- «Друг дома», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 311, 361
- «Елена Глинская» Н. А. Полевого 30, 34
- «Женитьба» Н. В. Гоголя 41, 236, 239—240, 277—285, 289, 292, 306
- «Жених», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 311, 361
- «Женихи», ранняя редакция «Женитьбы» Н. В. Гоголя 235, 236, 239, 240
- «Живой труп» Л. Н. Толстого 206
- «Жизнь игрока» В. Дюканжа 179, 180
- «Жизнь и смерть короля Ричарда III» В. Шекспира 38, 155
- «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева 311, 337, 350, 351, 362, 363, 373, 375
- «Заира» Вольтера 16
- «За стеной» Н. А. Некрасова 367
- «Иван Рябов» Н. В. Кукольника 33
- «Иголкин, купец новгородский» Н. А. Полевого 34, 35
- «Игроки» Н. В. Гоголя 41, 236, 277, 285, 286, 288
- «Ижорский» В. К. Кюхельбекера 228
- «Иисус», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156, 157
- «Искушение святого Антония» И. С. Тургенева 311, 324
- «Испанцы» М. Ю. Лермонтова 36, 181—187, 189, 192, 193
- «Ифигения в Авлиде» Ж.-Б. Расина 16
- «Каменный гость» А. С. Пушкина 156—159, 166—168
- «Клевета и невинность» В. М. Федорова 11
- «Князь-Невидимка, или Личард-Волшебник» К. А. Кавоса («Невидимка») 180
- «Князь Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника 33
- «Князь Холмский» Н. В. Кукольника 33
- «Коварство и любовь» И.-Ф. Шиллера 38, 189, 218

- «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», ранняя редакция «Бориса Годунова» А. С. Пушкина 140
- «Комедия против комедий» М. Н. Загоскина 20
- «Компаньонка», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 311, 361
- «Кориолан» В. Шекспира 39
- «Король Лир» В. Шекспира 39, 318
- «Костромские леса» Н. А. Полевого 34
- «Курбский», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156
- «Лакейская» Н. В. Гоголя 288, 290
- «Леонид» Пиша 136
- «Лиза, или Последствия гордости и обольщения» В. М. Федорова 11
- «Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина 10
- «Любовь и добродетель» В. М. Федорова 11
- «Люди и страсти» — см. «Menschen und Leidenschaften» М. Ю. Лермонтова
- «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина 40, 41, 156—160, 166, 170, 173
- «Мария Стюарт» И.-Ф. Шиллера 38
- «Мария Тюдор» В. Гюго 228
- «Марфа Посадница» Ф. Ф. Иванова 12
- «Марфа, посадница новгородская» М. П. Погодина 29, 126
- «Маскарад» М. Ю. Лермонтова 36, 37, 198, 205, 213—224, 227
- «Мачеха» О. Бальзака 353
- «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») М. Ю. Лермонтова 36, 179, 182, 188—194, 198, 206, 241
- «Мера за меру» В. Шекспира 138
- «Месяц в деревне» И. С. Тургенева 311, 313, 332, 336, 337, 352—362, 364, 375, 376, 378—380
- «Мизантроп» Ж.-Б. Мольера 21, 24, 87
- «Мисс Сара Сампсон» Г.-Э. Лессинга 9
- «Михаил, князь Черниговский» С. Н. Глинки 12
- «Модная лавка» И. А. Крылова 18, 54
- «Молодые супруги» А. С. Грибоедова 22, 23, 53, 54
- «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина 156, 158, 159, 162—166, 171
- «Муж-волокита» К. Бонжура 156
- «Награжденная добродетель, или Женщина каких мало» Ф. Ф. Иванова 12
- «Наталья боярская дочь» С. Н. Глинки, по повести Н. М. Карамзина 12
- «Нахлебник» И. С. Тургенева 311, 337, 339—346, 349, 350, 358, 361, 362, 373, 375, 379
- «Невидимка» — см. «Князь-Невидимка, или Личард-Волшебник» К. А. Кавоса
- «Недоросль» Д. И. Фонвизина 18, 21, 24, 50, 51, 192, 232, 238, 248, 270, 304
- «Неосторожность» И. С. Тургенева 311, 322—324
- «Новый Стерн» А. А. Шаховского 18, 19
- «Осенняя скука» Н. А. Некрасова 367
- «Отелло» В. Шекспира 38, 39, 138, 214, 318
- «Отрывок» Н. В. Гоголя 288, 289, 291
- «Павел I», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156
- «Пир во время чумы» А. С. Пушкина 156—159, 166, 169, 170
- «Пирог» И. А. Крылова 18
- «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого 120
- «Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского 15, 109
- «Поликсена» В. А. Озерова 13

- «Полубарские затеи, или Домашний театр» А. А. Шаховского 19
- «Последний день Тиберия» Л. Арно («Тиберий») 136
- «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» Г. Ф. Квитки-Основьяненко 252
- «Притворная неверность» А. А. Жандра и А. С. Грибоедова 22, 23, 53, 54
- «Провинциалка» И. С. Тургенева 311, 362—367, 376
- «Провинциальный жених», одно из первоначальных названий «Женитьбы» Н. В. Гоголя 240
- «Простак» В. А. Гоголя 231
- «Пустодомы» А. А. Шаховского 19, 20
- «Радамист и Зенобия», неосуществленный замысел А. С. Грибоедова 27, 116
- «Разбойники» И.-Ф. Шиллера 9, 37, 179, 180, 223, 224.
- «Развязка Ревизора» Н. В. Гоголя 299, 301
- «Разговор на большой дороге» И. С. Тургенева 311, 362, 367—369, 376
- «Ревизор» Н. В. Гоголя 5, 41, 42, 205, 236, 247—279, 282—285, 289, 291—296, 298, 299, 302, 304, 306, 328
- «Ромео и Юлия» В. Шекспира 38
- «Ромул и Рем», неосуществленный замысел А. С. Пушкина 156
- «Рослав» Я. Б. Княжина 12
- «Рука всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника 33, 34
- «Русалка» А. С. Пушкина 156, 170—172
- «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином» В. М. Федорова 11
- «Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого 54, 55, 57
- «Семейная тайна» Крезе де Лессера («Secret du ménage» Creuzé de Lesser) 22, 53
- «Семейство Старичковых» Ф. Ф. Иванова 12
- «17 номер», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 311, 361
- «Сид» П. Корнеля 16
- «Синав и Трувор» А. П. Сумарокова 12
- «Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника 30, 223
- «Скупой» Ж.-Б. Мольера 21, 160
- «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина 156—162, 165, 166
- «Смерть Ляпунова» С. А. Геденова 320, 326
- «Собака-вицзя» В. А. Гоголя 23†
- «Софонисба» Я. Б. Княжина 12
- «Стено» И. С. Тургенева 311, 318
- «Странный человек» М. Ю. Лермонтова 36, 182, 189, 190, 194—204, 206—211, 213, 223, 224, 226, 241
- «Студент» А. С. Грибоедова и П. А. Катенина 55—57
- «Студент», ранняя редакция «Месяца в деревне» И. С. Тургенева 352
- «Судьба», неосуществленный замысел И. С. Тургенева 361
- «Суженого конем не объедешь» Н. И. Хмельницкого 22
- «Сулла» В.-Ж. Жуи («Сцилла») 136
- «Сумбека, или Падение Казанского царства» С. Н. Глинки 12
- «Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина 173—175
- «Сцилла» — см. «Сулла» В.-Ж. Жуи
- «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н. В. Гоголя 42, 252, 277, 292—294, 296—299, 325, 326
- «Тиберий» — см. «Последний день Тиберия» Л. Арно
- «Тимон-Афинянин» В. Шекспира 39
- «Титово милосердие» Я. Б. Княжина 12
- «Горкватто Тассо» Н. В. Кукольника 32, 33
- «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа 32

- «Тяжба» Н. В. Гоголя 41, 242, 288—290
- «Урок дочкам» И. А. Крылова 18, 54, 232
- «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского 19, 20, 127
- «Утро делового человека» Н. В. Гоголя 41, 247, 288, 289
- «Ученые женщины» Ж.-Б. Мольера 21
- «Фауст» И.-В. Гете 330
- «Федра» Ж.-Б. Расина 16
- «Фингал» В. А. Озерова 13
- «Хвастун» Я. Б. Княжнина 18
- «Хлопотунья» А. И. Писарева 232
- «Холостяк» И. С. Тургенева 311, 337, 339, 346—349, 358, 361—364, 373, 375—377
- «Хорев» А. П. Сумарокова 12
- «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей» А. А. Шаховского 19
- «Чужой хлеб», ранняя редакция «Нахлебника» И. С. Тургенева 340
- «Чумный город» Дж. Вильсона 169
- «Шалости влюбленных» Н. И. Хмельницкого 22
- «Школа женщин» Ж.-Б. Мольера 21
- «Школа мужей» Ж.-Б. Мольера 21
- «Эдип в Афинах» В. А. Озерова 13
- «Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения» Циглера 10
- «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга 9
- «Эрнани» В. Гюго 182, 221
- «Эсфирь» Ж.-Б. Расина 16
- «Ябеда» В. В. Капниста 18, 231
- «Ярополк и Олег» В. А. Озерова 13



## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX<br>ВЕКА. В. Б. Сандомирская . . . . . | 5   |
| А. С. ГРИБОЕДОВ. В. Н. Орлов . . . . .  | 45  |
| А. С. ПУШКИН. Г. А. Лапкина . . . . .   | 123 |
| М. Ю. ЛЕРМОНТОВ. <u>Б. М. Эйхенбаум</u> . . . . .                             | 177 |
| Н. В. ГОГОЛЬ. П. Т. Щипунов . . . . .   | 229 |
| И. С. ТУРГЕНЕВ. Г. П. Бердников . . . . .                                     | 309 |
| Указатель имен . . . . .  | 381 |
| Указатель драматических произведений . . . . .                                | 387 |

## РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ, ТОМ II

*Редактор Л. А. Филатова. Художественный редактор М. Г. Эткинд.  
Технический редактор С. Б. Николаи. Корректор Л. В. Оренбургская.*

Подписано к печати 7/VIII 1961 г. Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 24,5  
(условн. л. 24,5). Уч.-изд. л. 22,99. М-51514. Тираж 4000 Изд. № 1192.  
Заказ тип. № 3229

Государственное издательство „Искусство“ Ленинград, Невский, 28

Цена 1 р. 12 к.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14.